

Il Cenacolo di Leonardo ieri e oggi

PIETRO C. MARANI *

LEONARDO'S LAST SUPPER YESTERDAY AND TODAY

The massive restoration work on Leonardo's Last Supper has been finally completed. It has needed twenty years to restore, as far as possible, a colour balance compromised over the centuries. Thus Leonardo's extraordinary ability for showing the interior emotions of the various personalities, also thanks to the choice of the central perspective, has been reborn. The painting of the original picture also took a long time. The Master had chosen the "dry" technique, which permitted continuous retouching. The deterioration of the work started very soon, also due to the conditions of the environment where it was located. And so there was a succession of conservation interventions, including some scandalous ones.

Dopo oltre venti anni di lavoro paziente la restauratrice Pinin Brambilla Barcilon e la Soprintendenza per i Beni Artistici e storici della Lombardia Occidentale hanno riconsegnato al pubblico e al mondo intero l'Ultima Cena di Leonardo da Vinci. Quando, il ventiseptemagGIO di quest'anno, è stato possibile accedere al Refettorio, finalmente sgombrato dei ponteggi e delle strumentazioni scientifiche che in parte avevano impedito il pieno apprezzamento del dipinto leonardesco, anche per chi scrive si può dire sia stata una rivelazione. Poter osservare da lontano il capolavoro di Leonardo, vedere l'immensa sala popolata di gente in sommessima ammirazione, ha fatto riandare il pensiero a quel lontano inverno del 1497-98 (nel febbraio 1498 il Cenacolo di Leonardo è infatti detto concluso da Luca Pacioli) in cui il dipinto fu per la prima volta reso pubblico e forse "usato", con Ludovico il Moro e la sua corte certo accorsi a verificare se la fama dell'artista toscano era stata, per una volta, alla sua altezza, e con i monaci del convento domenicano delle Grazie convenuti nel refettorio forse col timore che venisse loro consegnata un'opera non confacente alle esigenze di culto e, più, col pericolo che questa non rispondesse ai dogmi ufficiali della Chiesa, dato che dovevano essere ben note anche a Milano le inclinazioni di Leonardo in tema di costumi (era già stato accusato di sodomia a Firenze) e la sua attitudine a voler sempre rimettere in discussione ogni cosa, senza mai finirla.

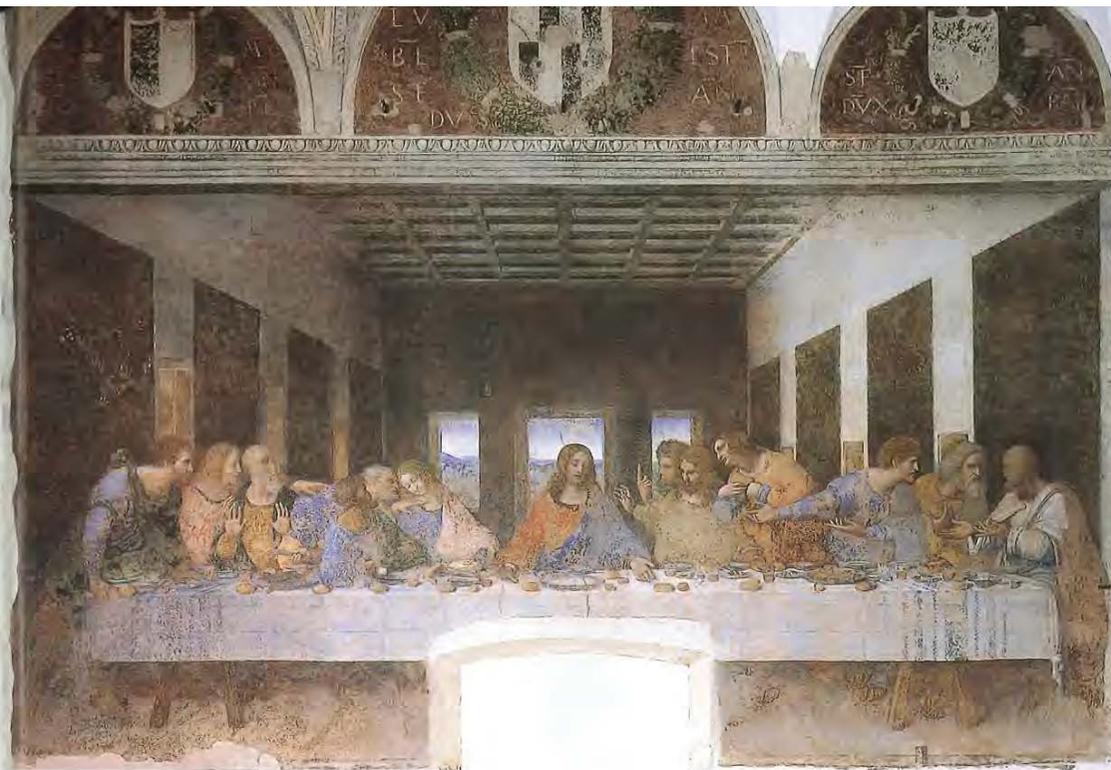
Il suo lavoro era durato almeno quattro anni e poche persone, fra cui il Cardinale di Gurk con il suo seguito, avevano potuto os-

servare, nel 1497, come l'opera fosse ancora incompleta, apponendovi l'artista due, tre colpi di pennello ogni tanto, e forse ancora mancante, ad esempio, della testa di Giuda, per la quale Leonardo si riprometteva di utilizzare come modello il volto del Priore delle Grazie (facendogli così un bel dispetto!), e persino quella di Cristo, per la quale Leonardo si era ripromesso di chiedere consigli a Bernardo Zenale (tale era infatti la bellezza che egli aveva saputo infondere in alcune teste di apostoli, che Leonardo non sapeva più come far grandeggiare, sulla bellezza dei volti di questi ultimi, quella divina del Cristo).

Da un lato era infatti già fallito, a quella data, il 1497-98, il progetto ambizioso, voluto da Ludovico il Moro, di commemorare il padre, Francesco Sforza, con un immenso monumento equestre, alto più di sette metri, per il quale Leonardo aveva iniziato a lavorare forse già dal 1483, sempre meditando nuove soluzioni formali (il duca presentato su un cavallo rampante, oppure, più grande, ma mostrato al passo) e nuove tecniche per portare alla fusione il gigantesco modello di terra; dall'altro, doveva ormai essere leggendaria la lentezza di Leonardo nel portare a compimento quanto gli veniva richiesto e notissimo il caso dell'ancona a lui commissionata dai monaci di San Francesco Grande fin dal 1483, che, al tempo in cui egli iniziava a lavorare alla Cena, non era ancora stata consegnata ai committenti (sarà consegnata solo nel 1506, non finita). Per questo dipinto doveva inoltre essersi accesa una violenta disputa sulla corrispondenza dell'opera, già iniziata da Leonardo e

forse presentata ai committenti in una prima versione entro il 1490, al dogma dell'Immacolata Concezione che gli era infatti stato chiesto di illustrare (ne rimangono così due redazioni: la prima, ora al Louvre di Parigi e nota come la *Vergine delle rocce*, che si ispira infatti a teorie semi-eretiche; la seconda, ora nella National Gallery di Londra, eseguita più tardi, purgata di ogni elemento non ortodosso). La questione della *Vergine delle rocce*, e la polemica suscitata dalla prima versione eseguita da Leonardo, non poteva essere ignota ai domenicani delle Grazie che rappresentavano l'indirizzo più osservante e dogmatico della Chiesa milanese. Come sia stato possibile per Leonardo accedere alla committenza dei padri domenicani delle Grazie è un problema che rimane infatti ancora in parte da chiarire, soprattutto pensando al tema che gli era stato chiesto di illustrare nel Refettorio, e cioè quello dell'"Ultima Cena di Nostro Signore", ricco di implicazioni teologiche e, non ultimo, quello di poter anche alludere all'istituzione dell'Eucaristia.

Certo, in questa commissione, un ruolo determinante dovette avere lo stesso duca, dato che nella chiesa delle Grazie egli aveva deciso dovesse essere collocata la sua tomba, così da far diventare questa chiesa una sorta di suo personale mausoleo (il sarcofago che di questo progetto oggi sopravvive si trova collocato nella Certosa di Pavia) e alla cui decorazione egli doveva guardare con particolari attenzioni. Leonardo, inoltre, sembra fosse in quei tempi direttamente stipendiato dal Moro, così che è al duca Ludovico, più che ai domenicani delle



Grazie, che occorre guardare come al vero committente del *Cenacolo*. Sopra il dipinto compaiono inoltre, in quattro lunette, gli stemmi della famiglia Sforza (e le iniziali di Ludovico, di Beatrice e dei loro figli), come se il Moro abbia voluto pubblicamente "firmare", segnalando il suo potere politico e il suo personale prestigio, la sottostante opera pittorica di Leonardo. Ci si dimentica infatti spesso che le opere d'arte del Rinascimento, pitture o sculture che fossero, rendevano pubblicamente gloria, prima che agli artisti, spesso considerati nient'altro che strumentali all'affermazione della loro potenza (politica o economica o sociale), ai loro committenti. Neppure Leonardo, romanticamente considerato artista geniale e ribelle alle costrizioni, sfuggiva a questa regola.

Qualunque fosse stata l'origine "esterna" della commissione del *Cenacolo*, una volta pubblicato e "svelato", esso dovette apparire un dipinto straordinaria-

mente "moderno"; intanto le sue dimensioni grandiose (otto metri di lunghezza per quasi cinque di altezza), le proporzioni monumentali di poche figure, più grandi del naturale e isolate nella vastità di uno spazio che si percepiva come smisurato, e l'effetto di profondità della composizione, raggiunto grazie all'uso accorto e scenografico (e anche sottilmente ambiguo) di una prospettiva centrale piegata al raggiungimento di forti effetti illusionistici, rendevano la pittura unica e difficilmente confrontabile con le altre composizioni murali allora visibili a Milano, in Lombardia e, forse, in tutta Italia. A parte considerando il caso, altrettanto scenografico e illusivo, ma di assai più ridotta visibilità pubblica, della decorazione della Camera degli Sposi eseguita un trentennio prima da Andrea Mantegna nel Palazzo ducale di Mantova, la parete opposta alla *Cena*, nello stesso Refettorio milanese delle Grazie, era lì per dimostrare, pur nelle sue vaste di-

mensioni, il genere di pittura fino ad allora considerato di moda. Donato Montorfano, rappresentante della vecchia scuola lombarda, vi aveva dipinto, nel 1495, una grande *Crocifissione*, ma così affollata di figure, grandi e piccole, e così poco profonda, nonostante il dispiego di monumentali edifici nello sfondo, da risultare attardata e stanca. Gli effetti di luce ed ombra e l'intonazione cromatica, inoltre, erano ben lontani da quelli poi raggiunti da Leonardo nella *Cena*, effetti, sui quali ritorneremo fra poco, che costituiscono però quasi l'essenza e la specificità del capolavoro leonardesco e che non possono dunque essere ricercati nei suoi predecessori.

Ma, oltre a ciò, il *Cenacolo* si offriva ai contemporanei come la prima, rivoluzionaria raffigurazione dei moti interiori degli apostoli, riflessi nelle loro posizioni, nelle loro espressioni e nei loro atteggiamenti quando reagiscono alle parole di Cristo «uno di voi mi tra-



dirà». Ancora, esso apparve come la rappresentazione più naturale, e cioè più vicina al reale, dei sentimenti e delle passioni umane che fosse mai stata tentata. Le figure di Leonardo apparvero infatti come dotate di una forza spirituale che, mentre determinava i loro gesti e le loro azioni, poteva anche alludere a quel preciso momento storico, fedelmente e naturalisticamente riprodotto in pittura; quello, cioè, in cui il Cristo annunciava il tradimento, dando così origine alla sua Passione. La scena era dunque talmente ben rappresentata da apparire viva e tale da ricondurre gli osservanti al lontano momento narrato dai Vangeli, facendo così in modo che essi si immedesimassero e partecipassero di quel tragico evento.

Per questo il *Cenacolo*, e i disegni di Leonardo ad esso preparatori, divennero subito famosi, tanto da essere definiti "eccellenti" e "miracolosi" per tutto il Cinque e il Seicento. E al Vasari non sarebbe restato che definire "divina" qualsiasi azione di Leonardo. L'aggettivo "miracoloso" usato dagli scrittori del Cinque e del Seicento per il *Cenacolo* potrebbe anche alludere a qualche credenza popolare diffusasi in Lombardia, ma questo, se fosse verificato da una più dettagliata indagine storica, attiene più alla sfera del culto che a quella della storia dell'arte. Su questo versante, c'è da osservare invece che il *Cenacolo* venne immediatamente inciso, copiato, interpretato e "saccheggiato" da molti dei più grandi pittori del Cin-

que e del Seicento: oltre che dagli allievi diretti di Leonardo, che ne eseguirono anche copie a grandezza naturale, echi del *Cenacolo* e dei suoi personaggi si ritrovano persino in dipinti di Giorgione, Tiziano, Andrea del Sarto, Caravaggio, Rubens e in disegni di Raffaello e Rembrandt. E la sua "fortuna" continua ininterrotta fino all'Ottocento, quanto le preoccupazioni per la sua salute e i danni da esso subito inducono gli artisti neoclassici a cimentarsi in copie di carattere ricostruttivo, quasi "archeologico". Infatti, l'"estrema diligenza" che Leonardo aveva posto in ogni aspetto dell'opera, da quello della rispondenza al reale delle figure, a quello della verosimiglianza storica della rappresentazione, a quello, infine, esecutivo, lo aveva fatto inclinare ad adottare una tecnica pittorica diversa da quella in uso nel Tre e nel Quattrocento. Leonardo, per poter procedere con tutta la calma necessaria e per poter riprodurre fedelmente ogni più piccolo dettaglio che servisse a rendere verosimile la sua arte (dalle sottili vibrazioni epidemiche dei volti rese con sottili trapassi chiaroscurali, dagli effetti della luce che colpisce oggetti di metallo – come i piatti di peltro –, o trasparenti – come le brocche e i bicchieri –, agli effetti di cangiamento nei tessuti o ai riflessi colorati) decise di non avvalersi della tecnica ad affresco, con la quale non avrebbe mai potuto ottenere tali risultati, ma di dipingere la *Cena* a secco, e cioè stendendo i colori – a tempera e ad olio – su due strati di preparazione a gesso, quasi uno stucco, come se dovesse dipingere su tavola.

La conseguenza di questa scelta, ben descritta da Matteo Bandello, fu di poter dare quei "due, tre" colpi di pennello ogni tanto, per perfezionare quanto più poté la *Cena* (cosa impossibile a farsi se avesse seguito il metodo della pittura "a buon fresco", che implica il dipingere velocemente in un giorno su una precisa porzione di intonaco, appunto ancor fresco, e di finire in breve tempo, in poche

"giornate", tutto il lavoro), ma anche di ottenere un'opera destinata, in breve, a guastarsi a causa dei materiali impiegati, altamente igroscopici (tempera e preparazione gessosa). Lo stato del muro su cui era stata dipinta la *Cena* e le condizioni ambientali, molto umide, fecero in modo che già nel 1517 fosse possibile percepire i segni della rovina. Questa diventa drammatica alla metà del secolo e, più, durante il Seicento, quando i distacchi di colore e l'annerimento della pittura causano l'esigenza di copiare la *Cena* affinché l'"invenzione" di Leonardo fosse preservata. È questo il caso della copia commissionata dal cardinal Federico Borromeo al Vespino che tuttora si conserva nella Pinacoteca Ambrosiana a Milano e che dimostra, coi suoi toni scuri, lo stato di offuscata leggibilità del capolavoro di Leonardo. Ai primi del Settecento, poi, i danni dovevano ormai sembrare irreparabili se, nel 1726, fu concesso ad un pittore, Michelangelo Bellotti, di ridipingere completamente a olio l'opera di Leonardo. Ma non fu questo il solo scempio compiuto: altri rifacimenti pittorici, di tutta o di parte della composizione, avvennero ancora nel 1770 e nel 1821-23 (quando un tentativo di distacco della pittura dal muro fallì e si causarono nuovi danni al dipinto). Nel frattempo i Francesi guidati da Napoleone avevano preso a mattonate il dipinto, mentre due restauratori dell'Accademia di Brera, nel tentativo di pulire la composizione, avevano quasi cancellato due teste di apostoli. Preoccupazioni per le condizioni disperate della pittura leonardesca erano state infatti manifestate, fra Sette e Ottocento, dal Traballesi, da Andrea Appiani e da Giuseppe Bossi nell'ambito della neonata Accademia di Belle Arti di Brera, tanto che questa aveva anche promosso e sorvegliato il tentativo di distacco del dipinto dal muro rivelatosi poi impraticabile. Nessuno degli interventi di restauro "pittorico" aveva infatti fin qui risolto il problema insito nella tecnica stessa adottata da Leonardo: trattandosi di pittura

a tempera e olio, questa continuava a staccarsi dagli strati di preparazione e quest'ultima cadeva a pezzi dall'intonaco. Interventi di consolidamento vero e proprio si ebbero solo nel 1851-53, poi ancora fra il 1903 e il 1908 (restauro di Luigi Cavenaghi), quindi nel 1924 (Oreste Silvestri) e, dopo il crollo totale della volta e del-

che quello che si ottenne non fu, se non in minima parte, la restituzione del testo pittorico originario di Leonardo, ma fu, in realtà, il recupero di quanto, insieme colla pittura originale, era stato accumulato su di essa nel corso di almeno tre secoli. Per non perdere per sempre il testo originale, Pellicoli si vide infatti costretto a consoli-



la parete est del Refettorio, a seguito di una bomba degli alleati che lo centrò in pieno (la parete della *Cena* si salvò miracolosamente grazie ad una serie di sacchi di sabbia posti a protezione davanti ad essa), nel 1947-49 ad opera di Mauro Pellicoli.

Nell'ultimo dopoguerra, la ricostruzione del muro est e della volta, con la forte concentrazione di umidità che ne era sortita, aveva prodotto un generale imbiancamento della pittura. Il Pellicoli, usando gommalacca decerata, riuscì a far virare il colore allo stato primitivo ottenendo, nel medesimo tempo, la riadesione delle scaglie di colore alla preparazione. Il problema della rimozione delle antiche ridipinture non si era, per il momento, nemmeno posto, così

da e a conservare anche le stratificazioni pittoriche e di restauro che le ridipinture antiche avevano comportato. Proseguendo il suo intervento di consolidamento nel 1951-53, egli tentò di alleggerire questa crosta di falsificazioni, ma il compito era troppo delicato e l'urgenza di terminare il lavoro in concomitanza con le celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Leonardo (1452-1952) indussero a non approfondire il lavoro di rimozione delle ridipinture, anche se i recuperi, come illustrò Fernanda Wittgens nel 1954, erano andati oltre ogni previsione ottimistica, tanto che si poté parlare di "resurrezione" del *Cenacolo*.

Aggravatesi le condizioni ambientali durante gli anni Sessanta e Settanta di questo secolo, nuo-

vamente anneritasi la pittura a causa di una forte concentrazione di smog e di particolato atmosferico e, fatto gravissimo, rilevati ulteriori distacchi di colore alla fine degli anni Settanta, si decise di intraprendere un nuovo lavoro di restauro. Subito consolidati i piccoli distacchi sotto la direzione di Franco Russoli e Stella Matalon, il nuovo soprintendente di Brera, Carlo Bertelli, osservò, nel 1978, l'inutilità di un consolidamento indiscriminato di tutte le stratificazioni spurie: queste, grazie al disseccarsi degli olii e dei fissativi, avrebbero infatti continuato ad esercitare una forte trazione anche della tempera originaria sottostante, dovuta a Leonardo, che sarebbe

menti dei pittori moderni che avevano anche comportato alterazioni dei profili e dei contorni delle figure, allargamenti dei panneggi, alterazioni dei loro colori. Non si trattava di una pittura integra, ma la qualità della materia ritrovata e i colori chiari e brillanti, rifiniti in punta di pennello, indicavano che era questa la via giusta da seguire.

Dal 1983 ad oggi, grande impulso alla prosecuzione del restauro è stato dato dalla Società Olivetti che, di concerto con le due Soprintendenze milanesi, con l'Istituto Centrale del Restauro di Roma ed una quantità di istituzioni e centri di ricerca europei, ha sostenuto le varie fasi di pulitura, di documentazione fotografica, di rilievo computerizzato, di indagini scientifiche e tecniche che hanno permesso alla restauratrice, signora Pinin Brambilla Barcilon, di risalire con tutte le conoscenze necessarie agli strati di pittura originale. Nel frattempo analoghe indagini fisico-chimiche sono state condotte sull'ambiente e sul clima del Refettorio che, grazie ad un progetto generale di risanamento, interamente finanziato però dal Ministero per i Beni e le Attività culturali, hanno portato al controllo dell'aria immessa nel Refettorio, in modo che essa vi giunga depurata dalle polveri e dagli inquinanti e non possa quindi depositare sulla superficie pittorica, estremamente delicata e ricca di cretti e increspature, materiali nocivi alla sua conservazione, come acidi e gas.

Il *Cenacolo* che oggi noi nuovamente ammiriamo è, tuttavia, solo il riflesso di quello che esso fu un tempo e reca impressi nelle sue carni martoriate tutti gli oltraggi subiti nel corso di cinque secoli. Come tale, esso dimostra tutti i suoi anni e storicamente continua ad inglobare le tracce di una vicenda per molti versi esemplare della storia dell'arte e del restauro. Ne è, insomma, oggetto e sostanza. Intanto, occorre dire che le parti che già erano cadute, forse fin dal Cinquecento, non sono infatti state ridipinte. Ciò vuol dire

che le numerose lacune prodottesi col tempo o, più grossolanamente, tutti i suoi buchi, non sono stati colmati e nascosti, né pittoricamente accordati al colore originale. Le mancanze della stesura originale sono tutte perfettamente visibili, benché "abbassate" di tono con una leggera velatura di acquerello (non era pensabile lasciare il colore dell'intonaco, beige chiaro, o quello della preparazione, bianco, in vista: ne sarebbe risultata una prevalenza fastidiosa sui colori originali ed un effetto generale simile a quello che produrrebbe una parete bucherellata). Inoltre, non tutte le falsificazioni e le aggiunte sono state tolte. Certi rifacimenti, come il cassettonato, o gli arazzi laterali, appesi sulle pareti viste in prospettiva, sono stati mantenuti in quanto al di sotto del colore settecentesco non è stata rinvenuta, se non in minima parte, la stesura originaria, evidentemente già caduta o raschiata via in antico. Nonostante ciò, una breve porzione del cassettonato originale è stata messa in luce all'attaccatura con la parete di destra e, nel primo arazzo di sinistra, sono state ritrovate tracce dei fiori rossi, azzurri e bianchi che dovevano generare l'effetto di arazzi *millefleurs*. Anche se questo può apparire un compromesso, va notato che, da lontano, il mantenimento di zone in cui sopravvivono solo il rifacimento moderno non interferisce con l'apprezzamento delle parti autentiche, anzi, contribuisce ad una leggibilità dell'insieme della composizione che, diversamente, risulterebbe manchevole di alcune parti strutturalmente fondamentali per la comprensione dello spazio dipinto e dell'effetto illusivo.

Ma la rimozione della gran parte delle ridipinture ha rivelato, soprattutto sui volti e sulle mani, in genere, cioè, sugli incarnati, sui panneggi, sulla natura morta e sulla tavola, il tesoro della materia e del colore originale di Leonardo. Tolti gli strati moderni di colore, i profili delle teste degli apostoli hanno riacquisito nobiltà di forme e di disegno, come quello di Mat-

teo (cui era stata aggiunta una barba), oppure d'espressioni, come quelle di Filippo e Giacomo, là dove esse erano state tutte ingrandite e le espressioni dei volti deformate, rese quasi caricaturali, nell'accumularsi, su di esse, di rozze pennellate che ripassavano i sottili trapassi di chiaroscuro, mirabilmente recuperati grazie alla sensibilità della restauratrice, e le infinite modulazioni di colore che fanno ritornare oggi vibranti, quasi palpitanti, i visi e le mani. Anche nelle alternanze di colore nei panneggi vediamo finalmente dispiegato il genio coloristico di Leonardo che alterna colori caldi a colori freddi, oppure che gioca con diverse tonalità di azzurro nel gruppo, veramente potente per pensiero e per dinamismo, di Giuda, Pietro e Giovanni uniti e divergenti insieme. Qui l'azzurro di lapislazzulo, l'azzurro turchese e l'azzurro pervinca dei tre panneggi (trasformati dai vecchi restauri in tonalità sorde di blu e verde), è come se mettessero in moto anche l'occhio del riguardante, che asseconda così il movimento delle figure, colte mentre reagiscono, in tre modi diversi, alle parole pronunciate da Cristo «uno di voi mi tradirà». Solo oggi, forse, è infine possibile capire la "diligentia", e cioè l'estrema finitezza, messa da Leonardo nel dipingere il *Cenacolo* di cui parlava il Vasari. Se ne ha prova nella eccezionale casistica di oggetti sciorinata sulla tavola: piatti, bicchieri, coltelli, pezzi di pane e di pesci, acqua e vino, frutta e tovaglia ricamata. E in ognuno colpi di luce, riflessi, trasparenze dipinte con pennello sottilissimo fino al decoro a uccelli blu della tovaglia di lino, o alle sue pieghe, come se fosse stata stirata di fresco. Per questa tovaglia il Vasari aveva detto che «la vera renna non mostra il vero meglio», intendendo dire che la stessa natura non può offrire un tale grado di verità e di realtà.

Ma il restauro non ha soltanto messo in luce "particolari" o "frammenti" di pittura, per straordinari che essi siano. Ne risulta ripristinata anche l'immagine complessiva, il gioco di vuoti e pieni fra

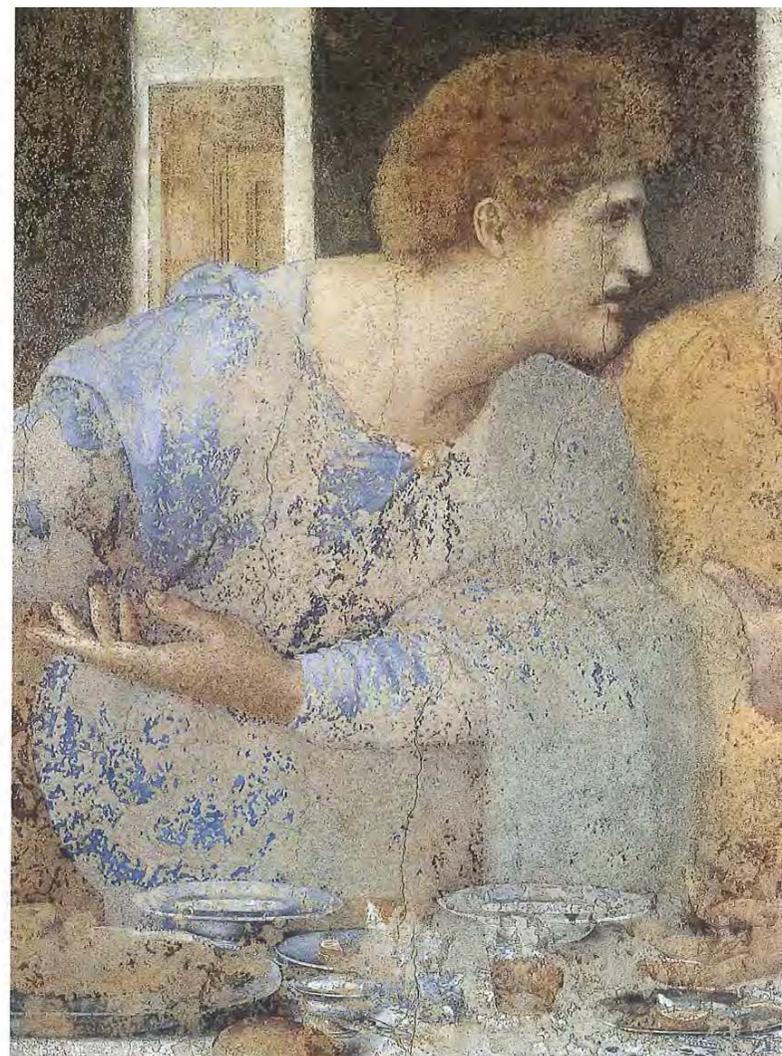


figura e figura e fra le figure e lo spazio retrostante, con un forte e notevole potenziamento dell'effetto precipite della tavola e degli apostoli verso lo spettatore, come se Cristo e gli apostoli, e con essi la tavola, venissero catapultati fuori dalla parete verso lo spettatore. Ed era certo questo uno dei maggiori effetti perseguiti da Leonardo, quasi a voler raffigurare un *tableau vivant* o un gruppo di attori sul palcoscenico che si sporgono al di qua, verso i contemporanei, come a voler far parte della loro cena, quella vera e rea-

le che ogni sera si svolgeva nel Refettorio. E il grado pur frammentario della pittura offre una così alta e vasta testimonianza della materia e della tecnica di Leonardo da far guardare a questo recupero, oggi, quasi come alla scoperta di un inedito leonardesco, di cui si intuiva l'esistenza ma non la reale, sconvolgente consistenza. ■

* Professore di Storia dell'Arte Moderna - Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano; già Direttore della Sovrintendenza per i Beni artistici e storici di Milano



perciò sempre stata sul punto di staccarsi. Si intravide così la possibilità di rimuovere la crosta delle falsificazioni secolari con la speranza di ritrovarvi al di sotto molti brani di pittura originale che si sarebbero poi, essi soltanto, fissati e consolidati. Nel 1982 una buona parte della pittura della *Cena*, incluse le quattro lunette soprastanti, venne presentata dopo la rimozione dei rifacimenti sette e ottocenteschi: il primo gruppo di apostoli all'estrema destra della composizione veniva per la prima volta osservato senza i camuffa-