

Roberto CECCHI

I BENI CULTURALI – Testimonianza materiale di civiltà

Spirali Edizioni, Milano 2006

Introduzione

... Sul finire del IV secolo, gli imperatori Valentiniano, Valente, Graziano, Arcadio e Onorio promulgarono editti per assicurare esenzioni o rimborsi, fino a un terzo delle tasse dovute, per quelle città che avessero messo mano alla conservazione degli edifici pubblici e, in particolare, di fortificazioni e terme.

Eppure oggi, a leggere le cronache, soprattutto quelle di casa nostra, se ne sentono di tutti i colori sul patrimonio culturale. Sfigurato, svenduto, scempiato. Ma, soprattutto, mal tutelato. Chi dovrebbe proteggerlo fa tutt'altro. E' connivente con la speculazione, lascia che si facciano le peggiori cose senza muover foglia, senza impegnarsi, senza denunciare.

Sotto sopra sono il ministero, le soprintendenze, i loro funzionari, l'organizzazione della tutela.

Chi ha ragione? (...)

Per capire qual è lo stato dell'arte non ci sono scorciatoie. Bisogna avere la pazienza di andare per i viottoli tortuosi della conoscenza, comprendere gli eventi, collocarli in un contesto. Bisogna partire da dove si sono soffermati altri, quelli che hanno avuto la determinazione e la pazienza di fare un'analisi della situazione italiana e capire che cos'è successo (...) R.C.

Pag. 21

Contesto vs oggetto

Ci sono molti modi di leggere il termine "contesto" usato dalla Commissione Franceschini. Attenzione al contesto può voler dire che l'azione della tutela non deve essere circoscritta al singolo oggetto, ma deve rivolgersi all'intero ambito di cui è parte. "Contesto" può significare anche rivolgersi ai temi del paesaggio e dell'ambiente che non possono essere visti come due mondi distanti, la cui tangenza sia un fatto solo occasionale.

Ma può anche significare – ed è l'argomento che m'interessa affrontare qui – che la conservazione del patrimonio culturale non passa solo attraverso operazioni tecniche sull'opera, sull'oggetto che si vuol salvaguardare, ma dall'osservazione e dal controllo del contesto, appunto, in cui si trova. La consapevolezza culturale di queste riflessioni della Commissione è un dato accertato da tempo, ma la sua applicazione sul piano operativo è un fatto relativamente recente.

Troppo spesso l'intervento di tutela mira a porre mano all'opera piuttosto che a capire il perché questa si trovi in un particolare stato di degrado. L'esempio su cui mi soffermerò a lungo nelle pagine seguenti è la dimostrazione più chiara e lampante di quanto avesse ragione la Commissione Franceschini nel sottolineare tale aspetto e, al contrario, di quanta poca attenzione si sia fatta e si faccia tuttora su questo argomento, anche quando si affrontano temi d'importanza capitale come il restauro del Cenacolo Vinciano a Milano.

Parafrasando un testo famoso di Friedrich Nietzsche, questo capitolo potrebbe intitolarsi anche *L'inutilità e il danno del restauro*, perché il Cenacolo di Leonardo è stato notoriamente una vittima illustre dei restauri. Generalmente, più l'opera è conosciuta e più sono possibili azioni di accanimento terapeutico con cui si pretende di salvarla. E proprio qui, su questo capolavoro del Rinascimento, s'è accanita la pervicacia di chi non intendeva in alcun modo tener conto del fatto che quel restauro prima di tutto avrebbe dovuto essere restauro del contesto ambientale.

Il restauro del Cenacolo è la dimostrazione vivente – per fortuna ancora vivente – di quanto sia stata ostinata la volontà di far finta di non capire come non esistesse un problema reale di conservazione del dipinto, quanto piuttosto fosse necessario un controllo puntuale del contesto. La

si può capire solo *per tabulas*. Bisogna avere la pazienza di spulciare i documenti per comprendere che tutti sapevano bene quanto sarebbe stato inutile mettere le mani sul dipinto e che, nonostante questa consapevolezza, parecchi si siano cimentati in interventi impossibili, dai risvolti talvolta grotteschi.

Per questo desiderio di dar conto della realtà delle cose, piuttosto che delle ricostruzioni agiografiche, voglio correre il rischio d'essere prolisso con una serie di citazioni che traggio dai documenti d'archivio talvolta inediti – che ho in programma di pubblicare prossimamente in forma integrale – per consentire a tutti di comprendere quel che è effettivamente accaduto a quest'opera e quanto poco si siano tenuti in conto i mali di cui veramente soffriva.

La storia del Cenacolo è l'esempio di una pratica purtroppo diffusa: i restauri autoreferenziali, rivolti a favore di chi li sta realizzando, per farsi un ritratto accanto al capolavoro e beneficiarne con esso d'imperitura notorietà. Non è un giudizio inutilmente malevolo, ma è davvero un paradosso pensare che il restauro di una delle opere d'arte per antonomasia sia stato un problema che con l'opera aveva poco a che fare.

Eppure, fin dalle origini la questione ha ruotato intorno a questo. Fin da quando di restauro nemmeno si parlava, allorché il Vasari, scrivendo del Cenacolo, lo descrive come una “macchia abbagliata”; in quel passaggio delle *Vite*, di fatto, aveva già messo il dito sulla piaga: quell'opera d'arte si trovava in condizioni ambientali tali che difficilmente si sarebbe potuta conservare a lungo in quel luogo.

Probabilmente, quel che osservava Vasari non era altro che l'acqua di condensa che si depositava sulla parete del dipinto a causa della pessima situazione in cui versava la sala del Refettorio delle Grazie. Già allora, nel Cinquecento, il problema era il contesto. Eppure, si è seguito ad andare avanti per secoli mettendo le mani malamente sull'opera, pur sapendo che era proprio quello che non si sarebbe dovuto fare, perché non serviva a nulla, perché non era un problema del dipinto, ma dell'ambiente, dell'aria densa di umidità, delle murature fradice d'acqua.

Se c'è qualcosa che accomuna questi interventi è proprio la loro inutilità, che all'insegna della parola d'ordine “salviamo il capolavoro” nascondeva la voglia, malsana come l'aria del Refettorio, di metter mano all'opera. Soprattutto, c'era il desiderio di accostare il proprio nome a quello del genio.

Se per Vasari e per i Padri di Santa Maria delle Grazie si può invocare la mancanza di concreta consapevolezza nel definire la natura dei fenomeni di degrado e i provvedimenti da prendere, a partire dai primi anni dell'Ottocento – ma forse già prima – sarebbe dovuto essere chiaro a tutti che il restauro del Cenacolo era un problema di contesto, e che lo era in maniera inequivocabile.

A rileggere i documenti attraverso questa chiave di lettura c'è da rimanere allibiti. L'inutilità dell'intervento è la matrice sistematica della nascita dell'intervento stesso. Si parte con la scusa di controllare e si è già pronti a mettervi sopra le mani. Tutto questo si scorge chiaramente rileggendo i documenti originali, invece di citare semplicemente quelli già letti. Si riscrive quel che si è già scritto, senza andare a vedere la fonte che sempre dice delle novità, apre degli spiragli, svela dei segreti.

Quando Stefano Barezzi, all'inizio dell'Ottocento, cominciò ad agitarsi per restaurare il dipinto di Leonardo, sapeva benissimo che non c'era bisogno di niente. Anzi, sapeva per certo che il problema era l'umidità della parete, perché lo si scrive in una relazione della Commissione Permanente di Pittura del 3 dicembre 1819, cui partecipò egli stesso:

Le croste dell'antico colore incartocciate per l'umido e per i sali che hanno penetrato l'intonaco non sono per metà aderenti e cadono giornalmente. Ha potuto anche rilevare che gli ultimi ritocchi furono eseguiti a tempera giacché strofinati alquanto con piccola bagnatura si sciolgono immediatamente, ma non ha potuto indagare se i primi ritocchi siano piuttosto a olio che a tempera, il che non potrebbe risultare che da una operazione eseguita da un abile restauratore (sul) muro medesimo.

Incartocciate dall'umido! Era questa la diagnosi. Semplice e banale. Prima di tutto, avrebbe dovuto occuparsi di risanare le condizioni ambientali del Refettorio. Non c'era alcun bisogno di metter mano da subito alla pittura, ma pensare seriamente ad altro.

Col Barezzi, il Cenacolo ha rischiato una cura talmente radicale da non lasciare scampo. Perché il restauratore non si limitò a pensare a qualcosa di semplice come una pulitura o magari a una qualche rinfrescatura alla maniera adoperata di solido dai monaci, ma progettava e proponeva soluzioni irreversibili come il distacco del dipinto dal muro.

In termini tecnici voleva realizzare lo strappo del dipinto, allora una tecnica nuova che si sarebbe concretizzata, per un'opera di quelle dimensioni, nel tagliarla in tanti piccoli riquadri per poi cavarla a forza dal muro, dopo averla attaccata ad un supporto con della colla di pesce, e quindi ricollocarla su tela. Sarebbe stata la fine del Cenacolo.

L'operazione non si realizzò per un soffio, nonostante gli fosse stato concesso di far le prove generali dell'intervento. L'invenzione, come la chiamava lui, ebbe il benestare del Governo di allora. Ecco la bolla ufficiale del 21 dicembre 1819:

La Commissione permanente di pittura, adempiute le incombenze ch'eragli state addossate presentò nella sessione tenuta ieri (20 dicembre 1819) il suo rapporto che venne dagli Accad.ci pienamente approvato, e che in copia conforme giusto il voto dell'Accad.a, sottopongo all'E.V. Il rapporto è accompagnato da una dichiarazione del Sig.r Barezzi, e da esso risulta che atteso lo stato di certa rovina a cui va incontro quella grand'opera tanto celebrata, non siasi altro mezzo per salvarne quei preziosi resti, che fare il tentativo di levarla dal sito attuale, giacché i saggi di abilità nell'arte di staccare pitture dalle pareti esibiti dal Sig.r Barezzi e collaudati dalla Commiss.e, non meno che la di lui dichiarazione assicurano il buon successo della proposta operazione, e giacché il prefato Artista si propone di staccare due figure del Cenacolo, e di rimetterle in status quo qualora dietro esame del pezzo staccato non stimasse conveniente di più oltre procedere. Che per quanto ha finora operato il Sig.r Barezzi la Commissione crederebbe di accordali a titolo di compenso L. 1150 (Il Presidente della Regia Accademia scrive al Conte Strassoldo, rappresentante del Governo).

Lo scellerato progetto non va in porto solo perché durante le operazioni preliminari gli addetti ai lavori credono di veder emergere l'opera del maestro:

Dal leggero polimento che fu eseguito alla presenza della Commissione essendo emerso che qualche figura di questo dipinto non è totalmente scomparsa Essa ha dovuto convincersi che prima di por mano al distacco di questo Capolavoro la prudenza consigli a far pulire tutto il pezzo, giacché dal detto tentativo fatto risulta che quella appannatura e sfioritura che maschera lo stato di quest'opera può essere tolta con diligente e paziente lavoro e così meglio vedersi quanto rimane di parti originali. (6 marzo 1821, Verbale della Commissione di Pittura).

E' il sapore della scoperta a fermare la mano del Barezzi. La sensazione di aver trovato l'originale, il reperto, la reliquia. La possibilità dello scavo, della dissezione. La certezza di toccare con mano l'opera del Maestro. Solo per questo l'esperimento si arresta per un attimo, non per altro.

A leggere le carte con una certa malizia, forse già allora, Barezzi non convinceva nessuno. Si scorge il tentativo di toglierselo di torno con un contentino e mandarlo a far danni da un'altra parte, concedendogli di lavorare agli affreschi di Bernardino Luini della Pilucca di Monza, che verranno effettivamente staccati e rimarranno con quell'aspetto languido di reliquie che hanno oggi. Ma fu un tentativo inutile, perché il pittore continuerà a imperversare ancora sul Cenacolo e pretendere che l'esperimento vada avanti, secondo le sue regole e secondo i suoi tempi, incurante di tutti i patti e di tutte le assicurazioni sottoscritte, cambiando le carte in tavola alla Commissione che per la prova aveva scelto un certo punto della superficie, mentre lui decide lavorare in un altro, fino

a dar sfoggio delle sue capacità di restauratore, sfigurando letteralmente due teste del dipinto. Ecco la testimonianza documentale:

Recatomi questa mane a vedere i lavori che sta facendo il pittore Barezzi intorno al Cenacolo di Leonardo ho dovuto rimarcare che due teste di questo dipinto sono state alterate e sfigurate da incauti esperimenti fatti sulle stesse per opera di persone addette all'Accademia (31 maggio 1821, il Conte Strassoldo chiede conto alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti).

Ma non servirà a nulla. Dovranno passare due anni prima di riuscire a sbatterlo fuori per impedirgli di fare altri disastri. I lavori vengono sospesi solo nel 1823 con una valutazione che ha i connotati dell'ingiuria: il sedicente restauratore è assolutamente incapace di portare avanti un compito così delicato.

Finchè si trattò di tentare il distacco di quella Pittura per trasportarla sulla tela o sulla tavola la Commissione fu di parere che dopo gli esperimenti di tal natura addossati al Sig.r Barezzi potesse essere prescelto per questa operazione; ma ove si tratti del ristauo di quest'opera quasi distrutta, per cui molto rimane da aggiungere, non sarebbe mai il Sig.r Barezzi che la Commissione proporrebbe a tanta impresa, giacchè lo ha riconosciuto assolutamente incapace (8 agosto 1823, Accademia di Belle Arti, Rapporto della Commissione di Pittura).

“Assolutamente incapace”, si badi bene. D'altra parte, Barezzi era considerato dai suoi contemporanei come Secco Suardo un pessimo astrattista. E così, finalmente si ripiega a fare quel che si sarebbe dovuto fare da sempre:

procurare ogni mezzo per allontanare più che sia possibile l'umidità da quel muro. Qualunque sia la determinazione, sarà da sottoporsi al Superiore Aulico Dicastero (25 aprile 1823, il marchese D'Adda, relatore dell'Accademia di Belle Arti, scrive al Governo).

Ma l'insida Barezzi non svanisce per questo. Passano gli anni, ne passano addirittura trenta, prima di vederlo tornare prepotentemente alla ribalta. Nel 1852, si ripresenta con totale impudenza alle autorità che governano la città per riprendere il suo esperimento avendo il coraggio di scrivere che tanto anni prima aveva lavorato bene; e usando un'espressione colorita, dichiara addirittura di avere “rinverginato” il dipinto:

Quel saggio riuscì in modo che già da trenta anni rende buona testimonianza dell'esperimento eseguito (...). Egli si offre di provare all'Accademia che il pezzetto da lui rinverginato nel 1821 non è stato menomamente ridipinto, ciò che ha divulgato in quell'epoca la malevolenza, o l'insufficiente esame di uomini di buona fede (30 settembre 1852, Stefano Barezzi scrive al Conte Nava, Presidente dell'Accademia di Belle Arti).

Non si ricorda d'essere stato bollato come incapace: Ha il coraggio di parlare di buona testimonianza da una parte e di maldicenze dall'altra. Anche stavolta si presenta con un suo nuovo, particolare ritrovato. E, ancora una volta, carica la molla della scoperta dell'originale per farsi dare l'incarico del lavoro di restauro. E di nuovo il risultato è un travaglio senza pari, la soglia delle polemiche supera il ridicolo. E quando la vicenda sembra concludersi ribadendo quel che era stato detto di lui trent'anni prima, si assiste a un colpo di scena che solo i lavori di restauro possono riservare.

In un primo momento, la Commissione sconfessa e quasi dileggia l'operato del vecchio restauratore; lo chiama “quel buon diavolo”. Non lo ritiene all'altezza e, a maggioranza di quattro su cinque, dà un giudizio tagliente e corrosivo del suo lavoro:

Eccellenza pregiatissima, oggi la Commissione completa fu alla visita del Sig.r Barezzi. Il pezzo indicatogli e decalcato lo trovassimo nel medesimo stato di venerdì, e questo per tanta difficoltà che incontrò, così diceva Egli, la mistura, per quanto forte la adoperò nulla rimosse degli antichi restauri, pure Esso vede qualche vantaggio ma ci pare tanto minimo da non doversi farne calcolo. Mi confermo sempre più sull'opinione dell'E.V. che supponendo di rinfrancare la crosta abbia più aderito al restauro ancorché a colla. Questa fu l'opinione di quattro sopra uno, di più temiamo qualche annerimento dalla sovrapposta preparazione per rinfrancare. Questionando poi sul rinfrancamento Esso pretende che indubitabilmente abbia vinto ogni cosa, ma ciò forse ci persuaderemmo in altra esperienza che Noi proporremo alla venuta di V.E. sottoponendo il tutto al di lei savio giudizio.

Questo Signore ci parve molto poeticamente riscaldato nella risultanza, vedendo cose che a Noi non fu possibile rinvenire; è da lodarsi assai la sua buona volontà, ma a dirsi il vero mi sembrava intendere quel buon diavolo che s'era fitto in capo d'aver trovata la quadratura del circolo, questa speranza purtroppo basata a ristrette cognizioni ed a poca pratica. Ciò è vero non tornerebbe in giudizio sopra ciò a Noi, la cosa si compirà a Venerdì.

Presento all'E.V. i più rispettosi saluti de' miei colleghi, ed il desiderio della di lei presenza di cui veramente ne sentiamo bisogno, perché mi accorgo che il corpo è senza testa.

Riceva pure i miei doverosi, e se volesse benignamente anche per la Sig.a Con.e, di cui mi protesto sempre suo servo. Di V.E. Pregiatissima Umile e Devoto Servo Giovanni Servi (20 giugno 1853, Giovanni Servi presidente della Commissione scrive al Presidente dell'Accademia di Belle Arti).

Non passa neanche un mese che il “buon diavolo” dimostra d'essere davvero un essere luciferino, una sorta di Farinata degli Uberti che si protende, dalla cintola in su, sulle spoglie del Cenacolo. La medesima Commissione, peraltro costituita da illustri personaggi come Francesco Hayez, Antonio De Antoni, Giovanni Servi, Giuseppe Molteni e Augusto Rusconi, fa una virata di centottanta gradi. Ciò che un mese prima non andava affatto, ora diventa perfetto. Anche se, guardando tra i documenti, di quel lasso di tempo non c'è niente che possa giustificare una tale cambiamento d'opinione. Eppure, gli esimi commissari mettono a verbale:

In seguito alle cose esposte nel Verbale 28 aprile a.c. N. 189, ed in piena relazione delle convenzioni stabilite col restauratore S.o Barezzi intorno agli esperimenti per il pulimento ed assicurazione del dipinto il Cenacolo di Leonardo da lui progettati e confermati colla lettera 17 maggio N. 244, la Commissione Speciale incaricata di dirigere e sorvegliare l'andamento delle proposte operazioni presi i dovuti concerti, si recò più volte sul luogo per diligentemente assistere e tener dietro ai risultamenti che di mano in mano apparivano. L'operazione del Barezzi siccome eragli prescritto, si limitarono rigorosamente ad assicurare coll'intonaco le croste in alcune determinate parti del dipinto, ed entro determinati perimetri, come pure al loro successivo pulimento, e quindi la Commiss.e oggi radunata per invito di S.E. il Sig.r Conte Presidente trovasi pertanto in grado di dichiarare il risultamento delle sue osservazioni concludendo:

- 1. Che l'assicurazione del dipinto coll'intonaco sembra raggiunta in modo assai lodevole.*
- 2. Che il pulimento praticato sulle parti assicurate sembra pure essere lodevolmente conseguito se facciasi confronto alla rimanente parte sulla quale non venne praticata l'operazione.*
- 3. Che dappresso tale risultamento la Commissione non esita di consigliare ed esprimere il desiderio che vengano le due suaccennate operazioni, estese a tutta la superficie del dipinto per assicurarlo ed impedire progressivi danni.*
- 4. Che nello stato siccome risulterebbe il dipinto, non si consiglierebbe nessuna restaurazione pittorica, essendo che la Commissione è d'opinione che convenga di conservare intatto e vergine possibilmente quanto rimane della originale dipintura (19 luglio 1853, verbale della Commissione).*

Tutto diventa “lodevole”. Tutto diventa possibile, anzi auspicabile. Di certo, succede qualcosa che impone la “soluzione Barezzi”. Credo che non si scoprirà mai quale sia stata la volontà che determinò questa radicale inversione di tendenza tanto da far dire a degli illustri studiosi tutto e il contrario di tutto.

Non sapremo mai quanto abbia pesato in questa vicenda il fatto che il restauratore Stefano Barezzi fosse il fratello di quell’Antonio Barezzi cui Giuseppe Verdi dovette gran parte della sua carriera artistica. Certo è che fu proprio lui, il pittore Stefano Barezzi, a ritrarre per la prima volta il Musicista nel 1836 in occasione delle nozze con Margherita. Forse sono coincidenze, ma di certo quello di Barezzi fu uno degli interventi peggiori subiti dal capolavoro leonardesco dove le questioni vere del restauro e della conservazione dell’opera furono solo un accidente.

Che cosa abbia fatto Barezzi al Cenacolo non è facile dire, perché si rifugiò nella discrezione concessa alla professione, anzi, di più, al segreto del confessionale. Sì, perché quando si trovò nel bel mezzo di furibonde polemiche, si risolse a trovare una scappatoia dichiarando che avrebbe svelato il suo segreto solo al sacerdote, nell’esercizio del suo ministero di confessore. Si può ipotizzare che il lavoro sia consistito in due fasi: prima il consolidamento e poi la pulitura. Al consolidamento era dato il nome di *soppressatura*, che era il tentativo di far riaderire le scaglie di pittura al muro, coprendolo con un telo imbevuto con qualche sostanza e usando, probabilmente, anche il calore. Una sorta di stiratura.

Quanto alla pulitura, le certezze sono ancora di meno. La “mistura” che adoperò, per quanto fosse forte, probabilmente a base d’acidi, “nulla rimosse degli antichi restauri”.

Che si sia trattato di un disastro vero lo si capisce anche dal fatto che mentre si sta ancora “lavorando” al restauro della superficie, il male vero dell’Ultima Cena è ancora tutto lì, a produrre tutti i suoi effetti deleteri. L’umidità era e continuava ad essere il problema e l’incuria riservata al dipinto perdurava, nonostante l’interesse di tutti per un’opera conosciuta ovunque nel mondo.

Anni e polemiche a discutere della singola scaglia di pittura e neanche un attimo per soffermarsi a guardare il problema vero e l’imbarazzante scoperta che all’improvviso vien fuori, rappresentata banalmente dall’orina di cavallo. Sì, perché, attaccata al Refettorio, c’era una stalla, ch’era lì chissà da quanti anni. E mentre i più grandi esperti discettavano da una parte del muro, dall’altra c’erano i cavalli e le loro naturali necessità. Non si tratta di illazioni, sono documenti dell’epoca che chiunque può consultare. Mentre si restaura, anzi mentre si sta concludendo uno dei restauri più discussi della storia, qualcun altro scrive:

Il gran male però sta all’angolo sinistro del Cenacolo: qui l’umidità non solo è visibilissima ma crescente e nel mentre dai segni apparenti si scorge un’antica traccia d’umido alta un metro circa dal suolo ora questa si è alzata e prossima a meno di m. 0,32 dal dipinto.

Indagando la causa di quest’umido crescente che progressivamente si innalza, e visitati diligentemente i prossimi locali m’accorsi che la causa ne è una piccola stalla attigua al Cenacolo nel lato sinistro: questa stalla è prossima alla Cantina della Caserma.

Io non conosco da quanto tempo esiste quella stalla, il fatto però è visibile e la presenza dell’umido non si può ad altro attribuire se non al piscio dei cavalli.

Le urine dopo aver penetrato in tutto il terreno si sono internate nel muro: la grande affinità della calce con i sali che contengono le urine è cosa conosciutissima, ed imbevuto una volta il muro difficilmente lo si può liberare molto più allorché la causa è continua.

Se egli è cosa certa che in breve tempo quest’umido dilatandosi arriverà al dipinto ed allora ogni cura sarebbe vana, dopodiché i sali distruggono interamente i colori o li alterano; in conseguenza pria di ogni altro è necessario che la Accademia faccia conoscere il fatto alla Superiorità e nello stesso tempo proponga che pria di essere convertito quel locale ad altro uso. (31 maggio 1855, Saverio Cavallai, consigliere dell’Accademia scrive a Francesco Hayez alla Presidenza dell’Accademia di Belle Arti).

Nonostante ciò, nonostante quest'ulteriore chiarissima relazione, gli incliti commissari non fanno una piega; sanno che con quel restauro è stata una iattura e tuttavia sanciscono *per tabulas* che tutto è stato realizzato a regola d'arte. Nello stesso anno. Negli stessi mesi. Le medesime persone. Nel medesimo luogo:

Portatasi per tanto la Commissione al locale del Cenacolo, ed allontanato dalla parete il ponte di legno, sopra il quale elevatasi il Sig.r Barezzi per eseguire il suo lavoro, ed ispezionato così comodamente il risultato delle operazioni suddette fu trovato in piena regola quindi la Commissione giudicando l'operazione eseguita dal medesimo a sensi della predetta scrittura, la trova meritevole di pieno collaudo (6 luglio 1855, verbale della Commissione).

Certo che anche loro, dei dubbi, li avevano; anche loro erano rosi dalle perplessità. E qualcosa provarono a dire, cercando di tenere la parte con un minimo di dignità. Chiedono qualcosa a Barezzi, lo "interrogano". Ma non ne vien fuori niente. Sono punture di spillo rispetto a un'operazione inutile, dannosa e arrogante quanto mai.

Ma interrogato (il restauratore Barezzi) poi del perché non ha levato alla mano sinistra del Nazareno il restauro già da lui fatto 30 anni fa e quello altresì che fece sopra porzione della tovaglia sotto la mano stessa come già gli era stato ingiunto, ha dichiarato non averlo potuto levare malgrado gli esperimenti da lui praticati ripetutamente.

Il tempo che passa tra la fine di questo lavoro di restauro e il successivo sono momenti molto più sereni, come dopo una tempesta. Il danno ormai era stato fatto ed era chiaro che il restauro non era servito a nulla e che bisognava invece impegnarsi per risolvere i problemi veri. Nonostante ci fosse stato il collaudo delle opere, il problema di conservazione rimaneva. E la dimensione del disastro doveva essere tale che negli anni successivi, ad ogni piè sospinto, ci si guarderà bene dal progettare un nuovo intervento e ci si preoccuperà di precisare che, qualsiasi cosa si faccia, si debba evitare di metter mano al dipinto.

Carlo Barbiano di Belgiojoso, primo presidente dell'Accademia di Belle Arti, su questo punto fu irremovibile per anni. Lo scrive e lo riscrive, evidentemente perché è preoccupato che qualcun altro, senz'arte né parte, si facci avanti un'altra volta per far disastri come quelli dell'ultimo intervento. E così puntualizza:

La Consulta medesima potrà essere convinta dell'inutilità di ogni ulteriore tentativo a migliorare, mediante ristauero, o ritocchi, la degradata apparenza del dipinto; e che miglior modo oramai non rimane a tutelarne la conservazione, e prevenirne la completa distruzione, che di avvisare ai mezzi pei quali la detta insigne dipintura possa essere sottratta ai danni derivanti dalla presenza del nitro e dell'umidità (8 aprile 1861, il presidente dell'Accademia di Belle Arti scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Parole chiare e inequivocabili pronunciate da un addetto ai lavori che tiene moltissimo alla conservazione del dipinto. E per questo ribadisce che non c'è bisogno di un altro restauro e di altre manomissioni. Non c'è bisogno di niente se non del buon senso. Di fare cose umili, di piccola portata, di nessuna notorietà. Ma essenziali per risolvere il problema. Anche se la preoccupazione per lo stato di conservazione del dipinto è palpabile, dal momento che era chiaro a tutti che con quel restauro non si era risolto niente e che anzi si era di nuovo punto e da capo; lo testimoniano anche i documenti che di solito sono molto discreti nel riportare notizie che possano creare un certo imbarazzo.

Nel mentre il Barezzi tolse quei pessimi restauri peraltro le figure di quel dipinto rimasero come larve. Vi traspariscono tuttora le sagome originali, ma il colore divenne languidissimo. Ma

quello che maggiormente addolora è che questo venerando rudere va di giorno in giorno a perdersi perché la mestica si distacca dall'intonaco e cade a minutissimi frammenti (2 giugno 1870, Guglielmo Botti scrive alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti).

Cade in minutissimi frammenti. Lo si dice in maniera molto garbata. Ma, ancora una volta, inequivocabile. Il restauro non dato effetti. Passano nove anni e, ancora una volta, emerge la situazione d'allarme provocata dalla visione del dipinto.

E' pur noto che la crosta costituente il dipinto è completamente e minutamente screpolata nella totale sua superficie (circa m. 36), e che ogni particella isolata di crosta aderisce alla parete per una minima parte (22 febbraio 1879, rapporto della Commissione speciale per il restauro, composta da Giuseppe Bestini, Raffaele Cosmesi ed Enrico Terzaghi).

Poco più avanti, nella medesima relazione, il quadro che emerge è ancora più chiaro e preoccupante:

De' trentasei metri quad.ti (circa) che misura il dipinto è purtroppo piccolissima la parte che ancora rivela la mano maestra dell'immortale pittore, il resto è opera di restauri quanto temerari altrettanto infelici: la crosta screpolata vi aderisce né suoi minutissimi rigonfiamenti e per virtù della stessa umidità: tanto ciò vero che ad ogni ricorrere della stagione calda, asciugandosi la crosta del muro, il dipinto prende un'intonazione sbiadita ed arida cui susseguono il distacco e la caduta di alcuni frammenti della pittura.

Nonostante ciò, la paura dei restauri è maggiore della preoccupazione per la salute del dipinto. La memoria dei danni prodotti dal Barezzi ha lasciato il segno, nessuno vuole imbarcarsi ancora una volta in un'avventura senza ritorno; per cui, nonostante si veda bene che il dipinto è in un profondo stato di sofferenza, ci si affretta a ribadire che, di restauro, non se ne parla. Gli eventuali provvedimenti dovranno riguardare l'ambiente del Refettorio. Il dipinto non deve essere toccato:

La referente Commissione ha dovuto affermarsi ancora come si afferma nel proprio concetto che cioè il dipinto vinciano non può essere toccato né mai sarà da restaurarsi, e che le stesse riparazioni del locale devono essere condotte con grande parsimonia potendo avvenire che il rimedio ove s'ecceda nella dose riesca ne' suoi effetti assai peggiore del male.

E lo ribadisce qualche tempo dopo, sempre in una relazione al Ministero della Pubblica Istruzione:

La Presidenza è lieta di trovare conformi ai giudizi ed alle deliberazioni prese per l'addietro sullo stesso argomento e che riassunti per sommi capi consistono (...) escludere qualsiasi tentativo di restauro al dipinto (29 marzo 1879, il presidente dell'Accademia di Belle Arti scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Intanto, cambia il presidente dell'Accademia: Luigi Bisi succede a Belgiojoso, ma l'indirizzo rimane identico. E difatti, in una lettera sempre indirizzata al Ministro, questi si affretta a dichiarare che manterrà ferma la linea del suo predecessore:

Sta in massima un'uniformità di idee delle due Comm. circa al non volere che in nessun modo si prevegga ad un nuovo restauro del pregiato dipinto, e sono lietissimo di non vedere nessuna disparità di parere circa i lavori adiacenti al refettorio, e all'accesso che gli si vorrebbe

dare più decoroso (5 febbraio 1880, il presidente dell'Accademia di Belle Arti Luigi Bisi scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Per un certo periodo di tempo, per la verità piuttosto lungo, i documenti trattano solo di opere per risanare l'ambiente. Ma, come per qualsiasi altra cosa che riguardi il Cenacolo, anche su questo non si trova facilmente un accordo. Prima di decidere come si debba arieggiare la sala – non molto di più che aprire delle finestre! – si riempiono pagine di parole e si stilano documenti assolutamente sproporzionati al problema da affrontare. Come al solito non c'è mai unanimità di giudizio. Nascono scuole di pensiero anche su argomenti di piccolo cabotaggio. Ecco alcuni passaggi di un languido dibattito:

La Comm. conservatrice dei monumenti con un zelo lodevolissimo, ma forse per avventura ignara di tutti gli studi precedentemente fatti dall'Acc. i quali datano dal principio del secolo (...) a salvaguardare il dipinto di Leonardo dal criterio fosse necessario di arieggiare l'ambiente nel quale si trova togliendogli allo stesso tempo quello stato di umidità che sarebbe una delle principali cause del deperimento dell'opera insigne. L'Acc. invece per lunga pratica, per accurati esperimenti, per diligentissimi studi è d'avviso che stia appunto in quella stato speciale climatico la conservazione del dipinto, e sono così ponderati, così temperati i lavori suggeriti per arieggiare quella sala che non so davvero come si potrebbero conciliare cogli altri della prelodata Commissione conservatrice dei monumenti. Da questa si vuole apertura di ampie finestre per portare la massima luce e la più larga ventilazione, dall'Accademia parca luce, parca ventilazione, parca trasformazione della temperatura di quel ambiente per cui ormai spetta solo a codesta Sup. Aut. L'evitare che con accademiche discussioni e con questioni bizantine abbiasi a perdere un tempo prezioso e se vorrà dare gli ordini opportuni perché si abbia ad uscire da tante incertezze mentre avrà il plauso di tutti coloro che cui stanno a cuore le memorie artistiche dei nostri sommi, è sicura di trovare da parte dell'Acc. tutta lo zelo per sorvegliare i lavori che tendono a salvare un dipinto argomento di tante vive sollecitudini da parte del Consiglio Accademico, non solo da oggi ma bensì da tempo lontano (14 giugno 1880, il presidente dell'Accademia di Belle Arti Luigi Bisi scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Colla somministra gli schiarimenti circa la porta, ed aggiunge che l'umidità è affatto superficiale al dipinto, talchè per essa il dipinto stesso si va continuamente sgretolando, essendo l'umidità stagnante dell'ambiente quella che fa decomporre il dipinto. Insiste sulla necessità ed innocuità delle progettate aperture (23 luglio 1880, verbale della Commissione Conservatrice dei Monumenti).

Premesso che tutte le operazioni da farsi debbano per nulla toccare il dipinto di Leonardo; premesso che la Commissione accetta ed approva pienamente le proposte già fatte dal Consiglio Accademico, e che si limita soltanto ad aggiungervi quelle altre che si sono trovate opportune, in seguito alla visita fatta, unanime esprime il voto che il fabbricato del Cenacolo abbia ad essere isolato da qualsiasi altro locale per salvaguardarlo da ogni pericolo di incendio od altro (13 giugno 1881, verbale della Commissione Conservatrice dei Monumenti).

Il timore di nuove avventure rimane costante nel tempo come una minaccia che aleggia intorno a qualsiasi iniziativa, tanto che al termine di una relazione tecnica ci si preoccupa addirittura di precisare cosa si debba fare al dipinto a conclusione dei lavori di sistemazione del Refettorio: mollica di pane e niente più. Restauro minimalista, oggi non sapremmo proporre niente di meglio, niente di più selettivo. Quel documento del 13 giugno 1881 si conclude proprio così:

Propose che ultimate le operazioni della Sala, si pulisca dalla polvere quel dipinto, adoperando però soltanto mollica di pane.

Da notare che la Commissione non era composta di pivelli, ma riuniva personalità di grande spessore ed esperienza come Luigi Bisi, Giuseppe Bestini, Camillo Boito, Claudio Bernacchi, Raffaele Casnedi, Carlo Ermes-Visconti, Giovanni Morelli, Giuseppe Mongeri, Enrico Terzaghi. A dieci anni di distanza da quest'ultima relazione, persiste una lettura preoccupata dello stato di conservazione del dipinto, ma ancora il direttore della Regia Pinacoteca Bestini preferisce rimanere fuori da qualsiasi intervento che mette per iscritto:

Volli esaminarlo attentamente e davvicino mi sono convinto della difficoltà di consolidare la superficie del colore, la quale non è più che una minuta crosta semi aderente all'intonaco, che minaccia di cadere se venisse tormentata da troppa ventilazione, da colpi di martello anche lontani, da rumori od altro.

Io sono d'avviso di lasciare le cose come stanno, tanto più che dai pezzi conservati della decorazione riesce ora facile tanto all'artista che all'archeologo ed all'amatore di vedere dove anticamente erano le finestre e come erano decorate (5 settembre 1892, la Direzione della Pinacoteca, Museo e Palazzo di Brera scrive all'Ufficio Regionale per la Conservazione di Monumenti in Lombardia).

Tra una discussione e l'altra, fortunatamente passano una quarantina d'anni. Solo a questo punto comincia a intravedersi l'idea di rimettere mano al restauro. L'incipit di questo nuovo travaglio, che durerà più d'una decina d'anni, ha inizio dopo che Müller-Walde sistemò le lunette sopra il dipinto. E' da qui che si percepisce il nuovo ardore, peraltro mai sopito, di confrontarsi con un restauro impossibile, anche se non sarà lui, Müller-Walde, a fare il lavoro, ma Luigi Cavenaghi. Il documento che attesta l'inizio è inequivocabile; ancora una volta si comincia con un saggio di pulitura come testimonia l'allora direttore dell'Ufficio Centrale per la Conservazione dei Monumenti:

Indipendentemente da questa operazione il sig.r Müller desidererebbe in seguito fare un saggio di ripulimento del Cenacolo stesso, prendendo come campo di esperimento qualche parte secondaria delle vesti sotto la mensa. Anche per questo desiderio del sig.r Müller io non avrei personalmente alcuna esitanza a dare voto favorevole: ma trattandosi di toccare un dipinto di somma importanza io sono di avviso che si debba dare il permesso per questo saggio di ripulitura colla diretta sorveglianza di due speciali incaricati di questo R.o Ministero dei quali uno nella persona del Sig. Direttore della R.a Pinacoteca di Milano, e l'altro nella persona del Sig. Cav. Gustavo Frizioni che già ebbe occasione di seguire l'opera del Sig.r Müller nel castello di Milano. Attendo intanto l'adesione per il pulimento della parte sovrastante la composizione vinciana (12 luglio 1895, l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Per quattro anni i documenti tacciono, bisogna arrivare all'aprile del 1899, per scoprire che il direttore Moretti si fa accompagnare in una visita molto accurata al Cenacolo dal pittore Cavenaghi:

Le condizioni dell'ambiente sono sempre le medesime dei tempi passati, anzi, devesi aggiungere che l'invernata ultima è stata qui a Milano straordinariamente favorevole perché il tempo fu asciutto più dell'usato. Nessuna infiltrazione d'acqua si è verificata, i tetti furono opportunamente riparati, i locali adiacenti alla parete dipinta sono perfettamente sgombri e in buone condizioni e l'aerazione dell'ambiente è sempre stata fatta, per quanto era possibile, con le dovute cautele.

Ma ad onta di tutto questo io ritengo che non ad altro, fuorché all'umidità dell'ambiente, debbiasi attribuire gli inconvenienti ora lamentati e di tal parere si è pure mostrato il noto pittore Prof.

Luigi Cavenaghi che ieri mi è stato cortesemente compagno in una visita al Cenacolo. Questo egregio artista, la cui competenza in fatto di antichi dipinti è tanto nota, mi ha pienamente rassicurato circa l'affresco di Andrea da Milano ma purtroppo non ha potuto dissipare i timori che va continuamente ispirando l'originale di Leonardo (25 aprile 1899, l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

E' sufficiente un'osservazione come questa per scatenare il parere contrario di un altro depositario della tutela. E difatti Corrado Ricci, direttore della Regia Pinacoteca, alla fine di luglio ribatterà:

Da parte mia sono convinto che poco o nulla si possa ottenere. Il dipinto è rovinatissimo, specie nelle parti inferiori e laterali, e poco ormai potrà avvantaggiarsi anche dalla più scrupolosa riparazione (31 luglio 1899, il direttore della Regia Pinacoteca e Museo di Brera scrive al direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia).

Basta questo cenno di dissenso perché si fermi tutto. Dell'esperimento di Cavenaghi se ne riparlerà nell'aprile del 1904. Per la verità, il progetto inizia con un programma di tutto rispetto: si vede nascere un lavoro d'equipe, in cui tutti s'impegnano a fondo per proporre una diagnosi corretta dello stato di conservazione del dipinto; c'è l'attenzione del restauratore che minuziosamente guarda e relaziona; c'è il lavoro dei sovrintendenti che hanno il compito di mettere insieme le varie tematiche; ci sono fior di studiosi di materie scientifiche che indicano chiaramente i punti di riferimento di cui tener conto nel prosieguo dell'iniziativa.

La Sottocommissione della Giunta di Belle Arti qui sottoscritta unita ai Signori Dott. Cav. Gustavo Frizioni, Prof. Cav. Luigi Cavenaghi, Comm. Luca Feltrami, Arch. Gaetano Moretti recatasi nel Cenacolo di Leonardo da Vinci in questa città, presa cognizione dal Direttore dell'Ufficio Regionale dei precedenti che si riferiscono alle vicende del capolavoro Vinciano, tenuto conto dei pareri manifestati da vari studiosi d'arte e dei progetti tecnici già addietro redatti dall'Ufficio Regionale suddetto, considerata l'importanza somma del soggetto e la grave responsabilità che la Commissione assume nel dare il suo parere, è venuta nella determinazione di proporre al Superiore Ministero che sia invitato il Prof. Cavenaghi a fare qualche esperimento in diversi punti della pittura per constatare se sia possibile ottenere nuovamente l'adesione dello strato dipinto che tende a staccarsi, aspettando l'esito di queste prime prove per stabilire quali sieno i provvedimenti definitivi più opportuni onde impedire, se è possibile, la continuazione del fatale deterioramento.

Inoltre propone che sia conferito all'Ufficio Regionale l'incarico di togliere con le opportune cautele sul rovescio della parete sulla quale è dipinta l'opera insigne, quell'avanzo dell'intonaco che ancora la ricopre, allo scopo di meglio facilitare l'essalazione dell'umido, riservando ogni deliberazione circa gli ulteriori provvedimenti di indole tecnica una volta assicurato l'esito degli esperimenti che il Prof. Cavenaghi sarà per compiere sulla pittura. (12 aprile 1904, l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

Finalmente, viene fatta la prova di fissaggio che chiarisce la stessa dimensione del problema ed è l'occasione per comprendere da vicino la vera natura del fenomeno di degrado in atto. La prima relazione del 16 luglio 1904 è molto precisa ed è una vera e propria relazione scientifica.

Si è destinato d'accordo col prof. Comm. Luigi Cavenaghi pel tentativo di fissare le particelle che minacciano staccarsi il tratto compreso fra la verticale estrema a destra di chi guarda il dipinto, la orizzontale di termine inferiore del dipinto stesso e le relative parallele

partenti da determinati punti designati con indici di carta incollati sui margini prossimi al dipinto stesso.

Il tratto prescelto di cui si è fatta eseguire e si allega alla presente relazione un'accuratissima riproduzione fotografica è un rettangolo avente per base un'orizzontale di metri uno e centimetri undici (m. 1,11) e per altezza metri uno e centimetri cinquanta (m. 1,50).

In detto tratto si osserva innanzitutto che lo strato dipinto, spesso circa m/m uno e di una composizione di cui non sembra improbabile sia parte il gesso, è appoggiato ad una superficie pressoché liscia di smalto comune; in guisa che questo smalto nettamente si mostra nelle lacune presso il margine verticale a destra guardando il tratto in esame, le lacune più importanti sarebbero quattro di cui la più bassa sarebbe la più estesa.

Lo strato dipinto sovrapposto presenta in generale tre principali fenomeni, dovuti a cause senza dubbi differenti:

1° Fenomeno: una squamatura simile, ma più accentuata negli effetti di accartocciamento, a quella che chiamerò elastico formante la superficie, contraendosi sotto una causa da studiare, per aderenza trascina con sé una parte dello strato di imprimitura propriamente detta (cioè di quella non ancor definita miscela che si appoggia allo smalto liscio del muro), rimanendo pertanto legata per attrito più che per coesione alla parte da cui si è sollevata.

2° Fenomeno: per causa forse simile ma per differente composizione dello strato elastico superficiale si osserva altra forma di contrazione, simile a quella che avviene per imperfetta composizione di colore grasso imperfettamente disteso sul legno; si osservano cioè delle apprensioni parziali a superficie piana ma interrotte e circondate da insenature come nel craquelé che si verifica in alcune specie di maioliche o che si produce artificialmente nelle terraglie e simili.

3° Fenomeno: in alcune parti pare che lo strato elastico più sopra ricordato, o non abbia avuto presa sul dipinto o non sia mai esistito; per contro in quelle parti il colore è venuto man mano sfiorandosi fino a presentare delle vere e proprie mancanze pur essendo intatta la imprimitura.

Bisogna aggiungere alle osservazioni sopra esposte un'altra di capitale importanza e cioè che l'intorbidamento del colore che fu provato sia effetto delle muffe da vario tempo formatesi sul dipinto, è reso maggiore dalla polvere e dal pulviscolo atmosferico che è andato da tempo fissandosi senza che si sia potuto adoperare mezzo alcuno onde tentarne la rimozione.

Si aggiunga ancora che le squamature mettono in parte a nudo la natura dell'imprimatura, non compatta sufficientemente ma resa cavernosa per la distruzione delle parti intaccate dagli agenti atmosferici.

E infine si noti che fra le squame e le parti donde queste si sollevano si sono interposte altre che la polvere delle minuscole ragnatele, cui forse in parte è ancora dovuto se gran quantità di dette squame sono rimaste e rimangono in posto.

In quanto alle condizioni speciali pel tratto in esame si osserva che una marcatissima differenza passa fra la parte occupata dalla tovaglia e quella occupata dal terreno dalla striscia verticale di fondo e le pieghe del fianco sinistro dell'Apostolo Simone. Si direbbe quasi che il metodo impiegato a dipingere la prima sia stato completamente diverso da quello tenuto per tutto il resto.

In questo veggonsi in modo quasi generale i primi due fenomeni descritti, mentre nella tovaglia è più accentuato il 3° fenomeno.

Si noti inoltre che le stesse differenze di tecnica e dei conseguenti effetti si manifestano anche sugli oggetti poggiati sulla mensa e specialmente nelle parti di ombra sia propria che portata. Nelle fasce decorate in azzurro della tovaglia (a quanto sembra ancora originali) sono in parte scomparse le filettature fiancheggianti i quadrettini correnti in diagonale; di questi soltanto otto rimangono discretamente visibili mentre dell'altra fascia più larga a rosette e foglie interposte non si vede che la parte comprendente solo quattro di quelle e in identica lunghezza la tratteggiata che le sta a fianco.

Tale è lo stato in cui si consegna al Comm. Prof. Luigi Cavenaghi la parte in cui egli ebbe già a sperimentare per un tratto visibile nella fotografia entro il contorno di una lineetta bianca, e su cui dovranno estendersi i tentativi per essere sottoposti all'esame della Giunta Superiore di Belle Arti.

Il giorno 16 luglio 1904 alle ore 8, ½ il Prof. Comm. Luigi Cavenaghi in unione ai sottoscritti si è recato in sopralluogo a constatare quanto sopra è esposto nonché a prendere visione e consegna del tratto di dipinto destinato allo esperimento sopra detto.

Il Comm. Luigi Cavenaghi ha esposto che darà principio al suo lavoro lunedì 25 corrente e alla osservazione del sottoscritto se convenisse intanto procedere allo scrostamento della facciata esterna del muro su cui si trova l'affresco Egli ha risposto, confermando il nostro personale convincimento, che sarebbe estremamente pericoloso eseguire quel lavoro prima che siano fissate le particelle del dipinto staccate e fragilissime, di cui, senza dubbio, lo scotimento anche lieve del martellamento determinerebbe la caduta.

G. Moretti (16 luglio 1904, verbale dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia).

Sull'esperimento dell'agosto del 1904 non c'è una diagnosi. Perché il restauratore si riserva di farne una specifica, dopo un'attenta valutazione del saggio appena effettuato. Per cui la Commissione nominata per tener d'occhio il lavoro propone di aspettare addirittura un anno, prima di emettere il verdetto e dare il suo giudizio.

Camillo Boito nel frattempo auspica che si facciano ulteriori indagini; mentre Cavenaghi si rifiuta di continuare e se ne va dal cantiere perché si sente offeso dalle troppe polemiche su quel poco che è riuscito a fare; e poi, non intende render di dominio pubblico il suo metodo. Ancora una volta è un segreto di bottega, come nella migliore tradizione del mestiere.

Boito riferirà ai suoi superiori con molta schiettezza anche delle "intemperanze" del restauratore che non poteva permettersi di tenere all'oscuro i responsabili del lavoro di quale fosse stato il metodo di restauro utilizzato e propone un allargamento della commissione, assieme alla prosecuzione delle ricerche scientifiche, per individuare la natura delle cause del degrado del dipinto. Con una franchezza che rasenta l'impudenza, ma che gli viene dal prestigio di cui gode, si permette di raccomandare senza mezzi termini che della commissione non dovessero far parte né politici né giornalisti:

Due pareri codesto Ministero à la cortesia di chiedermi con la lettera del 19 corr.e. L'uno riguarda la recente pubblicazione dell'Ufficio Regionale di Lombardia sulle vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci; l'altro si riferisce alla proposta dello stesso Ufficio per affidare all'ing.re Pini dell'Osservatorio di Brera una serie di esperienze sulla temperatura e sulle condizioni igrometriche dell'ambiente che circonda il Cenacolo.

La pubblicazione mi sembra ben fatta e utile. Già conoscevo la maggior parte dei documenti; ma pochi ne avevano notizia, e fu buona idea di darli alle stampe. Essi mostrano che il desiderio di conservare la grande opera vinciana fu sempre vivo, e che le difficoltà per raggiungere questo intento sono enormi, forse, anzi quasi di certo, insuperabili.

Quanto alle esperienze sulla temperatura e sulle condizioni idrometriche del salone ove fu dipinto il Cenacolo, è bene che si facciano; ma sono una piccola parte delle indagini scientifiche a cui bisognerà pur pensare.

Ed è venuto il tempo di occuparsi sul serio della grave e delicata questione. Sarebbe un grande onore per il nuovo Ministro se affrontasse, senza ritardo, il problema; e, pure non avendo la presunzione di dar consigli, sento il bisogno di esprimere intiera la mia opinione intorno a ciò.

Innanzi di farlo, devo dichiarare apertamente a codesto Ministero che la Commissione di cui sono presidente e che dovrebbe rivedere prima dell'estate il saggio di restauro eseguito dal prof.re Cavenaghi, non concluderà nulla. Il prof.re Cavenaghi scrisse già all'Ufficio Regionale e dichiarò a me più volte che egli avrebbe definitivamente rinunciato al restauro, essendosi offeso e infastidito dei dubbi e delle perplessità di quell'Ufficio e di altri, compresi alcuni membri della Commissione.

Ma per un'altra causa riuscirà impossibile accogliere la proposta del prof.re Cavenaghi, anche se egli desistesse, e non lo credo, dalla sua rinuncia. Egli intende assolutamente di tener segreto il suo metodo. Ora, per quanta fiducia si possa avere in lui, sarebbe una imperdonabile impudenza in faccia all'opinione pubblica e alle giuste esigenze degli studiosi l'accettare una condizione siffatta, trattandosi niente meno che del Cenacolo.

Non sarà difficile al Ministero, o scrivendo direttamente o col mezzo dell'Ufficio regionale, di avere dal prof.re Cavenaghi le formali dichiarazioni su questi tre punti: intende egli ritirare la proposta? Intende mantenere il segreto sul suo metodo? Nell'un caso o nell'altro la Commissione, composta dai signori Frizioni, Carcano, Pogliaghi e Boito, la quale non è altro incarico che di esaminare il saggio di restauro per riferire al Ministero, può venire sciolta o trasformata.

Occorre una Commissione più larga, nella quale trovino luogo autorevolmente tutte le competenze necessarie allo studio delle varie facce del quesito: direttori di grandi Gallerie (p.e. Corrado Ricci Cantalamessa), intendenti di vecchi dipinti (p.e. Gustavo Frizioni e il Cavenaghi stesso), pittori provetti (p.e. Filippo Carcano e Lodovico Pogliaghi), scienziati e direttori di laboratori (p.e. Oreste Murari, prof.re di Fisica sperimentale nell'Istituto tecnico superiore di Milano e Luigi Gabba, prof.re di Chimica tecnologica nel medesimo Istituto), il Direttore dell'Ufficio regionale e Luca Beltrami.

Nessun uomo politico, per carità! E nessun giornalista.

E la Commissione, al parer mio, deve essere composta, come è detto, quasi tutta da persone dimoranti a Milano, perché bisogna avere il Cenacolo sempre sotto gli occhi; né ci devono entrar gli stranieri, per varie ragioni, che si possono indovinare facilmente.

E torno a dire che un simile ordinamento di studi tanto più sarebbe vantaggioso quanto più fosse sollecito. Già il governo è accusato di lasciar deperire irreparabilmente il Cenacolo prima di ricercare e attuare i ripari. Già forse qualcuno pensa di rinnovare le interrogazioni alla Camera o al Senato; e certamente, quando sarà diffuso il ricco ed elegante libro sulle Vicende dell'opera insigne, i giornali e periodici si lasceranno andare a polemiche, non sempre garbate per l'amministrazione delle Belle Arti (22 febbraio 1906, il presidente della Regia Accademia di Belle Arti scrive al Ministero della Pubblica Istruzione).

La relazione di Murani e Gabba è una relazione scientifica a tutto tondo: sono chiare le ragioni del degrado e soprattutto è chiarissima l'indicazione per cui non serve a niente cercar di far riaderire il dipinto al supporto, fin quando non si sarà fatto in modo di evitare che l'umidità della parete vanifichi qualsiasi tentativo di consolidamento. La relazione non potrebbe essere più chiara di così e quindi se ne sarebbero dovute trarre le conseguenze sul piano progettuale, uscendo per la prima volta dalla superficialità e dall'improvvisazione. Ma ciò non accadrà e francamente non se ne comprende la ragione, se non per tagliar corto alle polemiche, mettendo mano ai lavori:

In evasione dell'incarico affidatoci dalla Commissione da lei presieduta, di riferire sulle condizioni fisiche e chimiche della parete del Cenacolo di Leonardo, ci pregiamo di esporre alla presente i risultati delle nostre osservazioni.

In primo luogo noi ricercammo se la parete stessa trattenesse umidità, e trovammo che questa in media è del 3,25%, i campioni sperimentati constavano di intonaco e di pezzi di mattoni, e sono stati levati a varie altezze nella parete del Cenacolo; essi vennero scaldati a 100° fino a peso costante. La percentuale di umidità da noi trovata corrisponde ad oltre 60 chilogrammi per ogni metro cubo di muratura, e se per esso il muro non si può dire molto umido, non può nemmeno dirsi molto asciutto. E non essendovi alcuna ragione per ritenere che la parete del Cenacolo sia diventata umida dal 1876 in poi, non possiamo accogliere l'espressione contenuta nella relazione del prof. A. Pavesi (del 2 luglio 1870), essere il muro asciutto e sano quanto lo si può desiderare. Né più conforme alla realtà delle cose è l'altra asserzione contenuta parimenti nel citato rapporto del prof. A. Pavesi, che non si osservano sfioriture o efflorescenze, indizi immancabili di umidità del muro, e non tracce di salnitro. Invece noi tutti abbiamo veduto le efflorescenze del muro, e,

quanto al salnitro, l'analisi chimica ne ha posto fuori ogni dubbio la presenza; efflorescenze abbondanti esistono qua e là sulle pareti del dipinto, e noi ne abbiamo preso diversi campioni allo stesso livello del dipinto e sotto di esso e taluni anzi fino a 6 centimetri di spessore del muro. Le efflorescenze dalla parte inferiore e presso il suolo a sinistra di chi guarda il dipinto constano quasi interamente di salnitro che potè essere facilmente separato e cristallizzato; salnitro è presente anche all'interno del muro e nella stessa sostanza dei mattoni da noi fatti espressamente trivellare, e, come è naturale ed era da prevedersi, il salnitro venne quivi trovato in minore quantità. Date queste circostanze di fatto quanto all'umidità ed al salnitro, noi non possiamo affermare che il muro sia sano e pensiamo che e l'una e l'altro abbiano potuto contribuire, insieme ad altre cose, al deterioramento del prezioso dipinto.

Tra quest'ultime è appunto il fatto della dipintura ad olio, sia perché questa non forma un tutto omogeneo collo strato sottostante, sia anche perché la dipintura ad olio, togliendo alla parete la sua porosità, impedisce che l'acqua se ne sfugga per lenta evaporazione, e non è da escludersi che il salnitro nel cristallizzare sollevi per azioni meccaniche lo strato colorato. Un eguale danno non risentirebbe dall'umidità e dal salnitro una pittura a fresco, perché questa non diminuisce sensibilmente la porosità del muro. E' d'altra parte ben nota, per un'esperienza di cui si hanno quotidiani documenti, che le vernici ad olio applicate sui muri, specialmente su quelli un po' umidi e in condizioni di diventar tali, non reggono a lungo ma si staccano e cadono in piccole croste. Noi siamo quindi dell'avviso che per la conservazione della preziosa pittura non basta tentare di trattenere con uno od altro più o meno acconcio espediente le cadenti pellicole; noi siamo convinti che subito dopo di ciò bisogna anche provvedere al risanamento di un muro, perché altrimenti, in epoca non lontana, le medesime cause di deterioramento non eliminate riprodurrebbero il medesimo effetto sul dipinto restaurato. E che il nostro timore abbia un fondamento, si può desumere dal fatto che le parti del Cenacolo, che furono già altra volta riparate, mostrano oggi le stesse lesioni di prima.

Tali sono le osservazioni che noi sottoscritti presentiamo per di lei mezzo alla Commissione di cui abbiamo l'onore di far parte (8 luglio 1906, il laboratorio di Chimica Tecnologica dell'Istituto Tecnico Superiore di Milano scrive al Presidente della Commissione per la conservazione del Cenacolo di Leonardo).

Per ragioni incomprensibili, Brusconi, il direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, mette in dubbio i contenuti della relazione:

Quale sia il grado di eccesso di umidità, il Prof.re Murani non ha saputo indicarlo; sarà perciò difficile suggerire quali lavori si dovranno fare in seguito per mettere il muro in condizioni normali. Ora, io dico questo: se si determinasse, con una esperienza analoga a quella istituita sul muro dove è dipinta la Cena, il grado di umidità del muro sul quale sta l'affresco del Montorfano – muro che si trova in condizioni normali perché l'affresco è conservatissimo – il confronto delle cifre indicanti il grado di umidità dei due muri stabilirà l'eccesso di umidità esistente sul muro sul quale è dipinta la Cena e si avrà una norma nello stabilire i lavori da farsi per togliere quell'eccesso di umido. Ma se si trovasse che, il grado di umidità dei due muri è uguale, bisognerebbe concludere che, anche il muro sul quale sta la Cena, si trova in condizioni normali, e qualunque lavoro inteso a raggiungere un maggior grado di secchezza sarebbe inopportuno e potrebbe arrecare inconvenienti che oggi non è facile a prevedere (16 luglio 1906, Brusconi, direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia scrive al prof. Luigi Gabba).

Quel 16 luglio si assiste ad uno scambio di almeno quattro lettere che ribattono l'una all'altra, finché Boito risponde addirittura scrivendo di getto sul retro di una lettera che gli era stata inviata. Ed è forse lo scritto più importante perché fa virare d'un colpo tutta l'operazione, lasciando cadere quei principi di conoscenza che erano stati alla base del suo stesso fare.

Per certi versi è un atteggiamento incomprensibile rifiutarsi di fare altri interventi per il risanamento delle condizioni ambientali della sala del Refettorio, prima del restauro del dipinto. In maniera categorica decide che prima si fa il consolidamento, poi “decideremo allora il quanto, il come e il se”. E’ la pietra tombale al risanamento ambientale ed il passaporto per il restauro della superficie. Vale la pena di leggerla tutta:

Siamo d'accordo sulla polvere, siamo d'accordo sull'umidità dell'ambiente, siamo d'accordo sulle finestre; ma fin dal principio si è chiaramente fatta una distinzione fra le condizioni idrometriche dell'ambiente e quelle proprie del muro. Che quelle proprie del muro, nella parte inferiore, debbano piuttosto venire migliorate che peggiorate, fu riconosciuto unanimemente dalla Commissione, lei compreso, con Brusconi quando la Commissione chiese (e lei diede gli ordini per l'esecuzione) di staccar dalla parete il tavolato perché l'aria circoli tra tavolato e parete. Anche i due colleghi scienziati hanno formalmente riconosciuto che i provvedimenti per il muro sono da rimandarsi a dopo il consolidamento del dipinto – e ci vorrà un pezzo. Decideremo allora il quanto, il come e il se. Non mettiamo innanzi fin d'ora delle difficoltà, le quali potrebbero sin da ora creare dei dissensi e mettere ostacoli alla prima ed essenzialissima parte di provvedimenti.

Quanto allo studio delle condizioni idrometriche nel muro su cui sta l'affresco del Montorfano, si potrà fare: non c'è niente di male. Ma due cose son da considerare: 1° che altro è l'affresco altro è il dipinto ad olio sul muro; 2° che le figure dipinte ad olio sull'affresco del Montorfano sono sparite.

Si potrà dire che son sparite perché non vennero mai restaurate; fatto sta, ad ogni modo, che sono sparite.

Perciò le condizioni idrometriche di un muro, buone o tollerabili per un affresco, possono riuscire cattive e intollerabili per un dipinto ad olio.

Caro Brusconi, abbiamo avuto la grande fortuna della unanimità, compreso il voto autorevolissimo anzi indispensabile del Feltrami.

Contentiamoci, e, Dio volendo, adoperiamoci a far quel tanto (ed è già molto) in cui tutti consentono (23 luglio 1906, Camillo Boito risponde a Brusconi, Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia).

Con i documenti possiamo fermarci qui. Perché è chiaro da queste poche battute – la quantità dei documenti esistenti è considerevole – che anche questo restauro, che pure era partito col piede giusto, deflette dall'impostazione rigorosa che s'era vista all'inizio, per dar spazio ai lavori sulla superficie. Dopo, si contano altri quattro interventi di restauro. Lo stesso Cavenaghi interverrà un'altra volta tra il 1907 e il 1908. Quindi Silvestri, tra il 1918 e il 1924 e, di seguito, Pelliccioli con un paio d'interventi a cavallo della metà del Novecento. Eppoi, quello di Pinin Brambilla che si è concluso da pochi anni. Nel 1980, quando fui incaricato di occuparmi del Cenacolo Vinciano, ero appena arrivato a Milano e vi lavorai per quattordici anni, fino a quando fui nominato soprintendente in Calabria e dovetti lasciare la direzione dei lavori di restauro della Sala del Refettorio, lavori che si conclusero pochi mesi dopo, con una imponente presentazione alla stampa.

Non ho mai nemmeno toccato i sacri resti del capolavoro. Quando salivo sul ponteggio rimanevo a reverenziale distanza dalla superficie del dipinto, perché il mio compito era un altro, dovevo capire in che modo affrontare i problemi di stabilità della struttura e d'inquinamento della sala. Perché si sapeva bene, ormai, che il tema di cui ci si doveva occupare non poteva essere solo quello della pellicola pittorica.

Il mio incarico era tutto un programma: “seguire i lavori d'indagine conoscitiva e gli interventi per il restauro del Cenacolo Vinciano, con particolare riferimento alla definizione dello stato di sforzo della muratura del dipinto”. Che vuol dire tutto e di più. Non sapevo gran che di quel che era successo prima. Non mi era chiara come invece lo è adesso la storia di Barezzi e degli altri.

Quello che mi appariva lampante era che mi trovavo in un bel guazzabuglio, e che bisognava trovare il modo per dipanare la matassa.

Oggi è difficile ripercorrere quegli anni. Per capire quale fosse la situazione è sufficiente ricordare ancora due passaggi di questa storia che si collocano praticamente all'inizio e alla fine dei lavori di sistemazione del Refettorio terminati nel 1995.

Il primo documento è un inserto speciale del "Corriere della Sera", n. 47 del 6 novembre 1983. Sono tre splendide pagine dedicate al restauro del Cenacolo, piene di riflessioni a tutto campo, in cui per una fortunata congiunzione astrale si confrontano i nomi della storia dell'arte e del restauro. Tiene le redini del dibattito Fiorella Minervino, giornalista del "Corriere della Sera", che intervista Pinin Brambilla, la restauratrice; Carlo Bertelli, il sovrintendente; lo storico dell'arte Giovanni Testori; Cesare Brandi, il padre dell'Istituto Centrale del Restauro; l'ex direttore dell'ICR, Giovanni Urbani; Umberto Baldini, l'allora direttore dell'ICR ed Enzo Ferroni, un famoso chimico fiorentino.

Non è la celebrazione del restauro in corso, anche se forse avrebbe voluto esserlo. Quello a cui si assiste è un confronto aspro, duro in cui riemergono come da un limbo tutti i temi che avevano tenuto banco nel secolo precedente, S'intravedono chiaramente almeno due schieramenti contrapposti: da una parte Brandi e Urbani molto critici sul modo in cui si sta procedendo. Dall'altra, Testori e Bertelli protesi a far emergere il senso delle novità che scaturivano da questo nuovo restauro.

Brandi parte a testa bassa:

Ci sono solo pochi frammenti originali di Leonardo distribuiti nella superficie del Cenacolo. Per fare un restauro sul serio bisognava prima aver messo il condizionamento dell'aria e non aspettare di fare il condizionamento quando il restauro è finito (...) e vorrei sapere perché dopo tanto che si parla di condizionamento il condizionamento non c'è.

Testori non sembra molto interessato agli aspetti propri del restauro, ma lo incalza per strappargli parole di apprezzamento per quel che emerge dal lavoro in corso:

Adesso la pittura di Leonardo è un muscolo al quale manca, forse, l'epidermide ma è pur sempre vicina alla verità vera. Ripeto che amerei sentire da Brandi se ha avvertito anche lui la novità che ne vien fuori.

Brandi risponde secco:

Non ho niente altro da dire, è inutile che ripeta quello che ho detto prima.

Neanche Bertelli riesce a ottenere qualcosa di più dal grande vecchio del restauro; lo sollecita ricordandogli un suo saggio nel quale dissertava fra colore fisico e colore assoluto; ancora una volta Brandi non concede spazi al dialogo, perché si aspetta una risposta alla sua prima domanda che considera basilare "perché non c'è ancora l'impianto di condizionamento", e risponde quasi irritato:

Secondo me è molto difficile svilupparlo in Leonardo, perché lui è veramente un fiorentino e il colore lo vede solo in rapporto alla forma. Il colore in sé non lo sente. Leonardo non è un veneto non è Giovanni Bellini. Il colore indipendente dalla forma non ce l'ha.

Il resto conta poco. Adesso, a tanti anni di distanza, non so dire se l'impulso a risolvere i problemi ambientali del Cenacolo sia ripreso davvero da lì. Da quel modo di Brandi di porre i problemi che non si aspettava di fatto delle risposte ma pretendeva che si passasse immediatamente all'azione.

Rammento perfettamente che il progetto di sistemazione integrato del Cenacolo prese corpo per volontà di Michele D'Elia, un direttore dell'ICR poco ricordato; una personalità tutta d'un pezzo e dai modi forse troppo gentili, per un mondo come quello dei beni culturali che si aspetta una qualche rudezza; non badò troppo alle chiacchiere che fiorivano intorno a questo restauro e da ottimo pragmatico pretese che il lavoro ricominciasse dal punto in cui l'aveva lasciato Brandi.

Così riprese corpo il sistema di controllo dei parametri ambientali all'interno della sala del Refettorio e la scelta di contingentare l'afflusso di persone nella sala, in modo da evitare uno dei fenomeni di degrado più importanti e cioè quello prodotto dall'uomo, con tutti gli inquinanti che porta con sé. Ma l'aspetto più eclatante che diede veramente il senso di quanto fosse importante l'attenzione al contesto, fu la disposizione – tuttora operante – di evitare che i pullman di turisti sostassero di fronte all'ingresso di Santa Maria delle Grazie, come in effetti avveniva in maniera del tutto incontrollata.

Con una disposizione del Ministero dei Beni Culturali (tecnicamente si definisce come un vincolo di rispetto) fu stabilito che tutt'intorno alla piazza e nelle strade adiacenti non potessero più sostare neanche le automobili, per evitare l'accumulo di sostanze inquinanti fin dentro la sala del dipinto.

Finalmente e concretamente si erano spalancate le porte alle conclusioni della Commissione Franceschini, al pragmatismo che sta tra Cesare Brandi e Michele D'Elia, passando per Giovanni Urbani e Michele Cordaro, per i quali non era affatto difficile farsi una ragione del fatto che il restauro non fosse un problema di restauro dell'oggetto, ma prima di tutto una questione di cura del contesto.

Il secondo episodio da ricordare è quello in cui fui coinvolto direttamente in una querelle giornalistica, quando un assessore comunale decise l'ennesimo colpo di scena sul Cenacolo: una denuncia per danneggiamento all'opera d'arte. A dar retta a quell'esposto, si sarebbe lavorato al restauro del dipinto usando un bisturi elettronico e per questo si sarebbero prodotti dei danni irreparabili. Ovviamente, non era successo assolutamente niente di tutto ciò; il bisturi elettronico non esisteva, ma l'assessore insisteva di essere stato informato di questo dalla sovrintendenza e proprio da me.

La storia, come al solito, trattandosi di Leonardo, fece il giro del mondo e nel corso di una conferenza stampa mi trovai a difendere il restauro del dipinto dall'ennesimo assalto alla baionetta. Avrei voluto dire che i problemi erano altri, che il lavoro sulla superficie era sotto controllo. Ma figurarsi se qualcuno avrebbe prestato un secondo del suo tempo per parlare dell' "aria" del Refettorio.

Oggi si parla di questo restauro come di un successo, di un'esperienza valida, che ci rappresenta al meglio agli occhi del mondo. Difatti lo è. Ma non tanto, almeno per me, per quel che si legge sul restauro dell'opera, quanto piuttosto per aver seguito un metodo che parte prima di tutto da un'attenta analisi del contesto.

Credo che questo sia il portato più illuminante di quest'ultima fase del restauro del Refettorio delle Grazie. Seguendo l'insegnamento di Brandi mettemmo a punto un controllo ferreo dei parametri ambientali seguendo un altro imperativo categorico: non cedere all'invasività dell'impiantistica. Il sistema di controllo della qualità dell'aria non poteva essere la semplice messa in opera di un impianto di condizionamento; avrebbe significato fare peggio che meglio. Bisognava che l'impiantistica si modellasse sulla base delle esigenze del Refettorio e non viceversa; non dovevamo adeguarci noi ai parametri correnti delle soluzioni standard. Anche in questo campo bisognava progettare qualcosa che fosse adatto al problema che avevamo da risolvere. Un principio e un metodo che ho continuato a seguire anche in altre occasioni progettuali, come ad esempio nel restauro delle Sale Napoleoniche di Brera e ancora di più nel progetto di ampliamento delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, dove il sistema di trattamento dell'aria è ridotto all'essenziale, anche per la disponibilità dimostrata da alcuni ingegneri a misurarsi con le istanze della tutela prima che con quelle della tecnica.