

# ATTUALITÀ DI LEONARDO. RESTAURO E RICOSTRUZIONE

## ABSTRACT

Nello studiare quanto accadde sui ponteggi montati davanti al Cenacolo tra il 1947 e il 1953, ove Mauro Pelliccioli intervenne assieme all'Istituto Centrale del Restauro, mi è parso impossibile comprendere le ragioni delle scelte compiute senza allargare lo sguardo. Il contributo mira quindi ad indagare i nessi tra il momento del restauro e la rilettura critica dell'arte di Leonardo operata nel secondo dopoguerra; tra le scelte tecniche intervenute sul corpo del dipinto e linguaggi visivi contemporanei, fra cui il cinema; tra il recupero di un capolavoro dominato dalle passioni dell'animo umano e la necessità di recuperare fiducia nell'uomo.

Studying the work of restoration undertaken by Mauro Pelliccioli along with the Istituto Centrale del Restauro, between 1947 and 1953, it seemed to me impossible to interpret the choices made without putting them into a broader perspective. The contribution therefore aims to investigate the links between the moment of restoration and the critical reinterpretation of Leonardo's art carried out after the Second World War; the connections between the technical choices taken on the body of the painting and the visual languages of contemporaneity, including cinema; the mutual interactions between the recovery of a masterpiece ruled by the passions of the human soul and the need to regain confidence in human beings.

---

## PROLOGO

L'Italia è entrata in guerra il 10 giugno del '40. A Milano i bombardamenti inglesi arrivano il 24 ottobre 1942, il 14 e il 15 febbraio 1943 e poi ancora tra il 7 e l'8 e dal 12 al 16 agosto. Infiggono una profonda ferita alla città, lacerata nel suo tessuto umano e urbano. Le bombe del 16 agosto distruggono il Refettorio di S. Maria delle Grazie. Del Refettorio resta in piedi la parete su cui è dipinto il *Cenacolo*.<sup>1</sup>

## UNA STRATEGIA IN TRE MOSSE PER MILANO

Il restauro del *Cenacolo* è uno dei tre obiettivi del percorso di ricostruzione culturale di Milano, che la storica dell'arte Fernanda Wittgens, succeduta il 22 giugno 1947 ad Ettore Modigliani nel ruolo di Soprintendente alle Gallerie e della Pinacoteca di Brera, avvia all'indomani della liberazione.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sulla morfologia delle distruzioni vedi PERTOT - RAMELLA 2016.

<sup>2</sup> Ho dedicato alla ricostruzione della storia del restauro del *Cenacolo* tra il 1948 e il 1953 un contributo presentato nel 2018 al convegno tenuto a Venezia su *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*: CECCHINI, in corso di pubblicazione, a cui rimando per la bibliografia relativa alla figura di Mauro Pelliccioli. Sulla Wittgens: BRIZIO 1960; SALMI 1957; ARRIGNONI 2007, pp. 647-657; PIZZI 2010

Quando il 25 aprile il CLNAI assume i poteri politici e militari, la Wittgens si trova in ospedale, proveniente dal carcere di San Vittore dove stava scontando una condanna per aver favorito, in seguito alle leggi razziali, la fuga di alcuni ebrei in Svizzera.<sup>3</sup> L'esperienza del carcere ha cambiato la sua visione del mondo e dell'arte. Ha vissuto quei mesi con la forza determinata dalla convinzione della giustizia delle proprie idee e la coerenza delle azioni. Il confronto con l'umanità incontrata in carcere orienta la sua analisi sulla funzione dell'arte nella società; ne mette a fuoco il potere salvifico e la necessità di assumere un «impegno di responsabilità verso chi non sa».<sup>4</sup> Nel maggio 1957, scriverà a Clara Valenti, sua compagna nell'avventura processuale: «questa lettera ti passa la fiaccola della 'socialità dell'arte', che io ho cercato di accendere uscita da San Vittore, avendo compreso lì, nella sua interezza, il problema umano».<sup>5</sup>

La scelta di considerare l'arte come retaggio dell'umanità, e non materia esclusiva di un'élite, elemento essenziale di un agire umanitario e sociale, assieme all'impegno deciso e tenace nell'affermare il punto di vista umanistico, tanto nella museologia quanto nel restauro, connotano il contributo da lei dato, nel secondo dopoguerra, alla ricostruzione materiale e sociale, coniugando gli insegnamenti ricevuti dai suoi maestri - Ettore Modigliani, Paolo d'Ancona - con la propria personale esperienza di vita.

La ricostruzione dei musei bombardati - Brera, Poldi Pezzoli, Accademia Carrara, il museo teatrale della Scala, luoghi essenziali per il suo programma di diffusione dell'arte - assieme al progetto di una grande mostra che illustri, attraverso una selezione critica delle opere, il ruolo della Lombardia come centro di produzione artistica, rappresentano - assieme al restauro del *Cenacolo* - gli altri due obiettivi che completano la strategia in tre mosse per Milano.

La Wittgens riuscirà a vedere il *Cenacolo* restaurato. Porterà a compimento la ricostruzione dei musei e imposterà l'attività di Brera ispirandosi ai principi del *museo vivente*, eredità reinterpretata e resa operativa attraverso l'avvio, già all'inizio degli anni Cinquanta, di una intensa attività didattica destinata agli studenti delle scuole elementari, dell'università, a operai, artigiani, pensionati. Convinta che la didattica sia «un anello di congiunzione tra la Scuola e il Museo», nel 1955 predisporrà un'organizzazione sistematica delle attività all'interno di Brera, con la creazione di una «Sezione Elementare che comprende l'attività didattica»<sup>6</sup> e una «Sezione Universitaria che com-

con bibliografia ivi indicata; CAVALLONE, 2015; BERNARDI, 2015.

<sup>3</sup> CAVALLONE 2012-2014, p. 33.

<sup>4</sup> Lettera di Wittgens a Longhi, 12-12-1956, AFRL, Firenze. A San Vittore, durante la detenzione della Wittgens, arrivano anche Lisa Foa e Carla Badiali. Lisa Foa ricorda l'affetto e le attenzioni con cui lei e la sua amica Carla, entrambe incinte, vengono accolte dalla Wittgens e dalla sua amica Adele Cappelli Vegni «ambidue arrestate per aver aiutato degli ebrei ad espatriare in Svizzera», in DIDI - SOFRI 2004, p. 48.

<sup>5</sup> E continuava: «Vale a dire che ovunque, persino nella galera, può essere salvato 'l'umano' dal 'bestiale' e che l'arte è forse una delle più alte forme di difesa dell'umano'. Così, tornata a Brera, ho fatto il *museo vivente*», lettera di Wittgens a Clara Valenti, 28 maggio 1957, in AFW-FEB, Milano, class. 3, b. 3, fasc. 25, pp. 5-6. in partic. p. 5

<sup>6</sup> Lettera di Wittgens a Russoli, 18-4-1955, AFW-SBSAE-AV, Milano. L'esperienza avviata con la Sezione elementare è raccontata da coloro che ne accolsero l'eredità - Gian Alberto Dell'Acqua, An-

prende la cultura in tutti i significati della parola, dalle relazioni col mondo estero al Laboratorio ecc.». Ad esse aggiunge una «Sezione popolare» di cui sceglie di occuparsi lei stessa, assieme a Mario Monteverdi, professore collegato al Comitato per la Scuola popolare, organo che collabora all'iniziativa.<sup>7</sup> (Fig.1) A modello viene preso anche quanto si stava realizzando al Metropolitan Museum di New York, ove un'analoga sezione era affidata a Sterling Callisen.<sup>8</sup> Viva preoccupazione della Wittgens è che nelle diverse sezioni di Brera ci sia una unità d'indirizzo, dal rapporto con le scuole e le università al contatto con i collezionisti e gli istituti di ricerca, fino al restauro, alle campagne fotografiche e all'inventario delle opere. A garantire questa unità designa Franco Russoli.<sup>9</sup> Del 1955 è dunque il primo abbozzo di organizzazione sistematica della vita della pinacoteca, proposito coltivato dalla Wittgens fin dal 1950 ma sacrificato all'impegno nell'organizzazione di attività artistiche per città. Un'organizzazione che vorrà illustrare anche attraverso un film, *Brera museo vivente*, affidato alla regia di Paolo Heusch (1956) (Fig.2).<sup>10</sup>

La storica dell'arte non riuscirà a vedere realizzata la terza azione del suo programma per Milano, la mostra *Tesori d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza* inaugurata nel 1958, dopo la sua scomparsa. Edizione rielaborata criticamente dell'ampia esposizione zurighese del 1948 cui la Wittgens aveva lavorato assieme a Costantino Baroni e Gian Alberto dell'Acqua, la mostra doveva avere – ed ebbe – una impostazione calibrata sulla fruizione da parte di ampie cerchie di pubblico.<sup>11</sup>

#### IL CANTIERE DI RESTAURO DEL CENACOLO

Il restauro del *Cenacolo*, uno dei tre obiettivi della strategia di ricostruzione culturale di Milano e della Lombardia, assume per la Wittgens valore allo stesso tempo sia come momento di recupero di un'opera somma dell'arte lombarda con risonanza internazionale, sia come modello operativo di una concezione umanistica del restauro, la cui tradizione risale a Luigi Cavenaghi.<sup>12</sup>

Il cantiere segna un momento cruciale nella rilettura dell'arte di Leonardo per via dell'impatto che il rapporto diretto con la materia dell'opera ha nella comprensione

gela Ravà, Biancamaria Bianco, Luigi Volpicelli – in INCONTRI 1959.

<sup>7</sup> Lettera di Wittgens a Russoli, 18-4-1955, AFW-SBSAE-AV, Milano.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Elementi sui rapporti tra la Wittgens e Russoli in BERNARDI 2015.

<sup>10</sup> HEUSCH 1956. Il film è conservato presso la Cineteca Italiana di Milano.

<sup>11</sup> Sull'esposizione LONGHI 1958; BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008; NATALE-ROMANO 2015.

<sup>12</sup> Lo spazio a disposizione non permette di approfondire in questa sede la concezione di "restauro umanistico" cui la Wittgens in un paio di circostanze fa riferimento. Il tema, denso di implicazioni, è approfondito in un più ampio studio di prossima pubblicazione. La continuità tra Cavenaghi e Pelliccioli è dichiarata dalla Wittgens nel dattiloscritto senza titolo, relazione e testo per la pubblicazione del discorso per l'inaugurazione, in *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci – Consolidamento – Restauro. Relazioni della Prof. Wittgens*, b. 2, fasc. 13, class. 1.1, in AFW-FEB, Milano. Sul rapporto Cavenaghi - Pelliccioli vedi PANZERI 2007.

dei processi del fare artistico, un aspetto centrale nella rilettura critica espressa nel volume *Leonardo. Saggi e ricerche* del 1954.<sup>13</sup>

Al capolavoro leonardesco Ettore Modigliani aveva dedicato molto impegno ed energia fin dal suo primo insediamento presso la Soprintendenza alle Gallerie. Era stato lui ad indirizzare i restauri eseguiti nel 1908 da Luigi Cavenaghi e poi, nel 1924, da Oreste Silvestri.<sup>14</sup> Grazie a lui il *Cenacolo* era rimasto di proprietà dello Stato italiano, nonostante i tentativi dell'allora ambasciatore presso la Santa Sede, Cesare Maria De Vecchi, di consegnarlo alla proprietà dei frati domenicani assieme al resto del convento. I recenti studi di Amalia Pacia hanno chiarito come proprio la difesa del *Cenacolo* sia stata per Modigliani motivo di sofferenze professionali e umane dovute all'ostilità di De Vecchi.<sup>15</sup> Dopo la liberazione, tuttavia, Modigliani tornerà ad occuparsi del *Cenacolo*. Sebbene, infatti, nel dicembre del 1938 avesse chiesto il collocamento a riposo per raggiunti limiti di età,<sup>16</sup> nel 1944 ne verrà decisa la riassunzione – caso del tutto eccezionale – per le particolari necessità connesse all'accertamento dei danni bellici. Nel maggio del 1946 verrà nominato ispettore tecnico per l'Emilia, la Lombardia e il Veneto, incarico che gli darà l'opportunità di tornare ad occuparsi dell'opera.

La battaglia condotta da Modigliani per il *Cenacolo* fin dal 1929 è premessa indispensabile per comprendere il valore identitario regionale, oltre che nazionale, attribuito all'opera e quindi per spiegare gli esiti di un cantiere di restauro che vedrà confrontarsi e scontrarsi, tra il 1947 e il 1954, soprintendenze regionali e uffici centrali del Ministero.

Il cantiere del *Cenacolo* – di cui si va ricostruendo la storia<sup>17</sup> – assume valore rappresentativo delle reazioni che alcune realtà territoriali oppongono al processo di centralizzazione attivato dal fascismo nella gestione del restauro di monumenti e opere d'arte con la creazione dell'Istituto Centrale del Restauro. In quel cantiere si evidenziano le reazioni centrifughe messe in atto a difesa di una cultura del restauro che aveva in Lombardia una profonda e solida radice.<sup>18</sup>

La contrapposizione che si scatena nel '46 tra le due soprintendenze coinvolte nella conservazione del dipinto – la Soprintendenza alle Gallerie con Ettore Modigliani e quella ai Monumenti con Guglielmo Pacchioni – porta, nel maggio del '47, dopo numerosi tentativi falliti, alla determinazione del Direttore Generale alle Antichità e Belle Arti, Ranuccio Bianchi Bandinelli, di escludere dalle decisioni i due litiganti e di affidare a Cesare Brandi, Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro (ICR), l'opera di mediazione che nessuno all'interno del ministero era riuscito fino ad allora a

<sup>13</sup> MARAZZA 1954. Sul tema vedi paragrafo specifico in questo contributo.

<sup>14</sup> Sugli studi compiuti fino ad oggi sui precedenti restauri subiti dal *Cenacolo*: BELTRAMI 1908; MARANI 1997, in particolare pp. 221-229; BRAMBILLA BARCILON – MARANI 1999, pp. 343-347. Nel licenziare le bozze ho potuto leggere il contributo di VISIOLI 2019.

<sup>15</sup> PACIA 2019, pp. 295-300.

<sup>16</sup> PACIA 2007, pp. 295-299, in partic. p. 394.

<sup>17</sup> CECCHINI, in corso di pubblicazione.

<sup>18</sup> Non avrà la stessa efficacia la reazione di un'altra realtà italiana depositaria di una lunga tradizione di cultura del restauro, e cioè Napoli. Sul tema vedi DE ROSA 2005; CATALANO 2007, pp. 55-57; CERASUOLO 2013.

compiere.<sup>19</sup> L'effetto immediato è l'ampliamento del conflitto che, da una dimensione regionale, si estende alla scala nazionale, coinvolgendo l'ICR e il suo direttore, Cesare Brandi.

La posizione di Brandi entra in contrasto con la cultura del restauro locale. Alla ferma e pragmatica volontà sostenuta dalla linea milanese, che intende recuperare l'opera leonardesca attraverso un intervento che contempra, dopo il consolidamento, le operazioni di rimozione selettiva delle ridipinture nelle zone in cui è conservata pittura leonardesca e di armonizzazione delle parti superstiti con le aree in cui sia necessario mantenere le ridipinture, Brandi oppone la lettura del *Cenacolo* come opera ridotta allo stato di «rudere», non più riconducibile alla versione leonardesca e per la quale, quindi, l'obiettivo «non è quello di un intervento *una tantum*, ma di controllo continuo, di un'assistenza distesa nel tempo».<sup>20</sup> Un'azione di manutenzione, di «restauro preventivo»,<sup>21</sup> concetto su cui, proprio in queste circostanze, Brandi avvia la riflessione.

Per la Wittgens non era in gioco solo la cultura lombarda del restauro, e neppure solo l'opera eccelsa di Leonardo; era l'orgogliosa e tenace reazione alle offese subite da una intera comunità, violentata dal fascismo, ferita dai bombardamenti, per la quale il recupero di una radice culturale e storica regionale è, allo stesso tempo, un modo per contrapporsi ad una gestione del restauro percepita come retaggio dell'ottica centralizzatrice del regime e per dimostrare, rivendicandolo, il valore della propria identità.

La determinazione della Wittgens, unita alla sua abilità politica nel costruire consenso attorno ad un progetto, guida le sorti dell'intervento. E' un'impresa per la quale è disposta a tutto, e lo scrive a Longhi.<sup>22</sup> Riesce ad ottenere l'autorizzazione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti a procedere con la pulitura delle ridipinture, contro il parere di Brandi e del Consiglio tecnico dell'ICR, dimessisi dalla commissione di valutazione in segno di dissenso.<sup>23</sup> Riesce anche ad avere il consenso alla reintegrazione del pannello di Cristo nell'area della spalla sinistra, per armonizzarlo con «l'azzurro originale di Leonardo» completamente scoperto (fig. 3).<sup>24</sup>

La linea lombarda del restauro vince nel cantiere del *Cenacolo*; prevale nello scontro con il nuovo modello operativo che Brandi stava definendo all'interno dell'ICR. Se per la Wittgens il *Cenacolo* era uno dei tre traguardi della ricostruzione di Milano,

<sup>19</sup> Per la ricostruzione delle dinamiche del confronto rimando a CECCHINI, in corso di pubblicazione.

<sup>20</sup> Lettera di Brandi a Pietro Toesca, Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan, Pietro Romanelli, Guglielmo De Angelis d'Ossat e consiglieri tecnici dell'ICR, 27-5-1947, Roma, AICR, *Cenacolo*, II A 1 – Milano – 1947-1948.

<sup>21</sup> Nel dicembre 1947 Brandi, riflettendo sullo stato di conservazione del *Cenacolo*, mette a fuoco, in una lettera indirizzata al Ministero, il concetto di restauro preventivo, 16-12-47, Roma, AICR, *Cenacolo*, II A 1 – Milano – 1947-1948.

<sup>22</sup> Lettera di Wittgens a Longhi, 22-1-1952, Firenze, AFRL.

<sup>23</sup> Il testo di Monica Visioli, uscito quando ho già licenziato la versione definitiva di questo testo, aggiunge elementi chiarificatori rispetto alla pressione che la Wittgens ha potuto esercitare sul Consiglio Superiore di antichità e belle arti, attraverso il senatore Alessandro Casati, il ministro Segni e il suo capo di gabinetto, Francesco Costantino, in VISIOLI 2019, p. 223.

<sup>24</sup> *Commissione ministeriale per l'esame dei restauri del Cenacolo vinciano*, verbale della seduta del giorno 9 giugno 1953, AICR, *Cenacolo*, b. IIA1-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1953-1954.

per Brandi era una delle numerose imprese della ricostruzione di una nazione, era una battaglia che guardava da lontano, alla quale non aveva deciso di partecipare e alla quale non si era potuto sottrarre. Il suo sguardo, umanamente così distante da quello della storica dell'arte, era rivolto altrove, così lontano emotivamente dagli scontri milanesi e così vicino all'analisi filologica dei materiali, ai nuovi strumenti della diagnostica, all'identificazione dell'autenticità; lavorava a saldare i due momenti dell'estetica dell'immagine – la creazione dell'opera e la sua ricezione da parte della coscienza individuale – ed a connetterli nel restauro.<sup>25</sup>

Per la Wittgens il risultato ottenuto con il restauro equivaleva al recupero del *Cenacolo* nella sua valenza pittorica e rappresentava un traguardo di immenso valore per la storia dell'arte, per la civiltà, per la cultura lombarda del restauro. La soddisfazione per il risultato ottenuto genera progetti: per primo la realizzazione di un film che documenti e renda comprensibile a chiunque, non solo agli addetti ai lavori, il traguardo raggiunto.<sup>26</sup> Dall'esperienza nasce anche il progetto di creare una scuola di restauro in Lombardia, su modello dell'ICR, attraverso cui trasmettere la cultura del restauro umanistico che l'esperienza compiuta ha contribuito a delineare.<sup>27</sup>

#### 1952-1954. DIETRO LE QUINTE DI LEONARDO. SAGGI E RICERCHE

Il volume *Leonardo. Saggi e ricerche*, pubblicato nel 1954 dal Poligrafico dello Stato e curato da Giorgio Castelfranco<sup>28</sup> rappresenta, in l'Italia, il risultato più importante del lavoro compiuto per i festeggiamenti del quinto centenario dalla nascita dell'artista.<sup>29</sup>

Il *back-stage* dell'impresa editoriale offre nuovi elementi utili all'inquadramento del significato attribuito al cantiere del *Cenacolo* e alla linea critica promossa dalla Wittgens. La perdita di buona parte del suo archivio personale rende particolarmente preziose le lettere di suo pugno rintracciabili negli archivi privati dei suoi interlocutori. Lo scambio epistolare avuto con Giorgio Castelfranco, relativo alla redazione del volume del 1954, ci informa del ruolo avuto dalla storica dell'arte nell'indicare ad Achille Marazza, deputato della Democrazia Cristiana e presidente del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo, il nome di Castelfranco come responsabile del-

<sup>25</sup> Per un'analisi del percorso attraverso cui Brandi connette estetica e restauro, tema che si delinea nel dialogo *Carmine o della Pittura* del 1945 (BRANDI 1945, di cui una seconda edizione è edita da Vallecchi, Firenze 1947 e una terza edizione di Einaudi 1962, ove particolare interesse ha la *Prefazione* dell'autore, edizione consultata Editori riuniti, Roma 1992, con la prefazione di Luigi Russo), vedi PETRAROIA 1986, pp. LXXVII – LXXXVI; CARBONI 2002 in particolare pp. 137-156; CATALANO 1998b; CATALANO 1998a; D'ANGELO 2006b, pp. 127-142, e in particolare p. 138 ove l'autore sottolinea l'autonomo porsi di Brandi su una linea di indagine che avrebbe portato, di lì a poco, alla nascita della *Rezeptionsaesthetik*; RUSSO 2006; D'ANGELO 2006a.

<sup>26</sup> All'analisi del film è dedicato un paragrafo specifico in questo contributo.

<sup>27</sup> Sul progetto della scuola: NURCHIS, in corso di pubblicazione.

<sup>28</sup> MARAZZA 1954.

<sup>29</sup> Pietro Marani lo indica come «snodo importante del passaggio tra gli studi anteriori alla seconda guerra mondiale a quelli, innovativi, degli anni Cinquanta», MARANI 2013, p. 242-243.

la direzione critica.<sup>30</sup> Il risultato del lavoro compiuto non le è tuttavia gradito, e lei – forse anche in seguito a contatti con Marazza - obietta principalmente su due aspetti: la linea critica assunta e la scelta di alcuni autori.

Con la schiettezza che la contraddistingue, la Wittgens chiarisce a Castelfranco la delusione dell'aspettativa da lei nutrita, cioè che il volume documentasse l'essenziale matrice umanistica dell'opera di Leonardo:

«Per la serietà dei collaboratori, il libro fa emergere soprattutto Leonardo scienziato. La tesi anti-umanistica vorrei dire 'protestante' che fa di Leonardo un uomo nuovo sradicato dall'immensa tradizione mediterranea e italiana dell'Umanesimo, finirebbe ad essere avvalorata dalla pubblicazione ufficiale italiana! Trionferebbe la tesi che già tristemente è stata sanzionata nel convegno di Amboise!! E' perciò opera di assoluta moralità e italianità mettere a fuoco Leonardo artista, e dimostrare che tutti gli infiniti aspetti della sua personalità si sintetizzano nell'intuizione artistica umanistica, mediterranea, italiana...».<sup>31</sup>

Era ancora vivissimo, per la Wittgens, il ricordo della mostra del '39<sup>32</sup> e il messaggio espresso nei due filmati prodotti dal LUCE – il cinegiornale di presentazione della mostra e il filmato breve del 1940<sup>33</sup> – in cui pochi cenni erano dedicati all'arte pittorica, mentre di Leonardo erano esaltate le abilità nelle investigazioni dalla scienza pura alla meccanica applicata – scienza idraulica, arte militare, studi sul volo – e se ne proponeva l'immagine di precursore della tecnica novecentesca. Tanto vivo era ancora l'impatto della temperie del regime da poterne percepire la eco nei toni e nel lessico, in quel richiamo all'«opera di assoluta moralità e italianità» con cui si giustifica la diversa scelta di campo.

La volontà di voltare pagina, di sostenere con la più forte determinazione la linea interpretativa che la Wittgens vedeva rappresentata da Eugenio Garin in *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento* del 1952,<sup>34</sup> quindi di leggere Leonardo come «uomo dell'Umanesimo e rivoluzionario»<sup>35</sup> è in linea con la concezione del restauro che la storica dell'arte propone nel cantiere del *Cenacolo*. Quel restauro di impianto umanistico di cui, dalla metà degli anni Trenta, si erano andati individuando i criteri in opposizione, a Milano, rispetto alla linea proposta da Renato Mancina e sostenuta da Giorgio Nicodemi – fautori del restauro governato dalla diagnostica – vive, in quel cantiere, un passaggio fondamentale di verifica e affermazione. L'impegno mostrato fin dal 1934, da Modigliani prima e dalla Wittgens poi, nella creazione del *Gabinetto di radiografia e microfotografia* a Brera, che avvia le attività nel '42 e che viene affidato alle cure di Flavio Gioia, ci porta ad escludere da parte loro posizioni

<sup>30</sup> Corrispondenza tra la Wittgens e Castelfranco, in particolare 12 lettere scambiate tra il 19 luglio 1952 e il 30 aprile 1954, in AGC-BBVIT, Firenze.

<sup>31</sup> Lettera della Wittgens a Castelfranco, 11-9-1953, AGC-BBVIT, Firenze.

<sup>32</sup> Non potendo fare riferimento qui alla vasta bibliografia coeva, rimando al testo di Roberto Cara in questo volume e ai più recenti testi critici: CARA 2017; IACOBONE 2017; CARA 2019.

<sup>33</sup> Roma, Istituto Luce, Archivio LUCE, *Le celebrazioni di Leonardo da Vinci*, cinegiornale LUCE, B1536, 28-61939, (1',29''); Roma, Istituto Luce, Archivio LUCE, *Leonardo*, 1940, (9',24'').

<sup>34</sup> GARIN 1952.

<sup>35</sup> WITTGENS 1954a, p. 8.

di intransigente rifiuto verso l'uso delle nuove tecniche di analisi. La posizione della Wittgens verso l'uso della diagnostica sembra piuttosto sintetizzata in una nota – che ipotizzo per ora scritta negli anni del restauro del *Cenacolo* – ove appunta in modo sintetico: «Rilievi di esclusivo carattere tecnico non possono andare oltre la data e la scuola. Il giudizio è estetico!».<sup>36</sup>

L'identificazione dell'umanesimo italiano come filo di continuità che unisce il passato al presente ritorna nel considerare l'arte contemporanea. Nel 1954, lo stesso anno in cui si concludono i festeggiamenti leonardeschi, in apertura del suo saggio per il catalogo dedicato a Picasso, la Wittgens scrive: «Terra dell'Umanesimo, l'Italia per la forza della sua tradizione assolve tuttora la missione di vaglio di ogni nuova cultura: una missione di cui pochi intellettuali nostri sono coscienti mentre è chiara, almeno dal tempo di Goethe, allo sguardo del mondo internazionale».<sup>37</sup>

L'anno precedente, nell'edizione milanese della mostra dedicata all'artista, *Guernica* è esposta a Palazzo Reale, tra le cicatrici belliche della Sala delle Cariatidi (Fig. 4).<sup>38</sup> Incisivo, anche in questo progetto, l'intervento della Wittgens che, per seguire il suo obiettivo di rinascita culturale della città attraverso la missione sociale dell'arte, riesce a contrastare i timori suscitati in Luigi Morandi, presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi, nell'espore a Palazzo Reale un artista molto discusso.<sup>39</sup> Nelle ultime righe del saggio introduttivo al catalogo dedicato a Picasso del 1954, la Wittgens legge *Guernica* come «creazione assoluta del Maestro», «documento principe' del Novecento artistico europeo».<sup>40</sup> Esposta nella Sala delle Cariatidi, l'opera è ai suoi occhi «un messaggio di fede che Picasso offre all'artista di oggi perché con un coraggio ed una libertà pari alla sua, tenti una forma nuova, e vi trasfonda la ricerca severa di un'umanità ricondotta, dal dolore, alla meditazione dell'assoluto, ed ansiosa di ricomporre il lacerato tessuto della civiltà con il potere dell'arte».<sup>41</sup> Non c'è richiamo al fermento che aveva animato il mondo artistico milanese già dall'inizio degli anni '40, e che si era intensificato dopo la Liberazione, fino alla pubblicazione nel '46 del *Manifesto del realismo (oltre Guernica)*.

Secondo una lettura che richiama il pensiero di Antonio Banfi, agli occhi della Wittgens Leonardo, cinquecento anni prima, con le sue origini irregolari, è esempio di uomo libero, riuscito a «non essere irretito in nessun ambiente e in nessuna funzione»,<sup>42</sup> passando dalla corte estetizzante di Lorenzo alla corte milanese del Moro, più

<sup>36</sup> Fernanda Wittgens, documento autografo s.d. su carta intestata del Laboratorio ricerche scientifiche Pinacoteca di Brera, AFW-FEB, b.2: appunti di FW – SD, fasc. 30, s.fasc. 6.

<sup>37</sup> WITTGENS 1954b, p. 5.

<sup>38</sup> La prima apertura italiana della mostra dedicata a Picasso è a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli, vedi catalogo PICASSO ROMA 1953. L'edizione milanese – aperta dal 23 settembre al 31 dicembre dello stesso anno – differisce significativamente dalla versione romana in particolare per la presenza di opere assenti nella precedente edizione, tra cui *Guernica*, vedi catalogo PICASSO MILANO 1953. Sulla mostra vedi inoltre POLI 2012.

<sup>39</sup> CIMOLI 2007, pp. 109-119.

<sup>40</sup> WITTGENS 1954b, p. 12.

<sup>41</sup> WITTGENS 1954 b, p. 12.

<sup>42</sup> BANFI 1953, p. 203.

grave di problemi, e poi alla corte del Re di Francia. Di quell'uomo il *Cenacolo* contiene la voce, una voce che si vuole trasmettere al futuro.

La Wittgens legge l'arte del passato, così come quella contemporanea, con gli occhi del dopoguerra, con l'intento di individuare e mostrare una radice comune, che riesca a restituire un senso di continuità rispetto ad una civiltà umanistica che dalla guerra sembrava sopraffatta ed estinta. La difesa di quello stesso sguardo critico la porta al duro scontro con Giorgio Castelfranco nella preparazione del volume *Leonardo. Saggi e ricerche*. Quello sguardo fa parte di un progetto – lo si potrebbe leggere anche come una missione – che non può né vuole dialogare con il rigorismo critico e metodologico delle posizioni brandiane sul restauro.

#### LEONARDO. SAGGI E RICERCHE: UNA RILETTURA CHE PARTE DAL RESTAURO

I festeggiamenti del 1952 nel panorama italiano si connotano per la ricerca di toni lontani dalla retorica di propaganda e dall'enfasi che aveva contraddistinto gli anni del fascismo, con l'esposizione leonardesca del 1939. Le parole di Giusta Nicco Fasola mettono ben in chiaro quale fosse il clima e lo spirito:

«La grande mostra milanese del '39 aveva quasi reso impossibile, da noi, un'altra esposizione del genere. [...] La critica capiva che Leonardo era un problema aperto, ma avrebbe preferito avere un maggior respiro per attaccarlo, aver tempo perché si spegnesse l'eco degli osanna ancora sonanti agli orecchi dell'ultima apologia del Genio Universale, ma nazionalistico, che aveva fatto il 'ventennio', che i luoghi comuni si chetassero per riaprire con spiriti larghi e liberati questo capitolo singolare della nostra arte».<sup>43</sup>

La necessità di prendere le distanze dalla lettura retorica e propagandistica di Leonardo compiuta dal fascismo, assieme all'impossibilità di realizzare una mostra che raccogliesse le opere pittoriche dell'artista – nessun paese voleva prestarle, data la diffusione internazionale dei festeggiamenti – determinano la scelta di rivolgere l'impegno in direzione opposta, cioè verso una ricerca rigorosa, che ripartisse dall'analisi dei testi e delle opere. Era la risposta allo squilibrio percepito nella mostra del 1939 a vantaggio di Leonardo scienziato e inventore, e a discapito di Leonardo artista e pittore. Nel 1949 la critica all'esposizione di epoca fascista era ancora occasione per una reazione propositiva da parte della Wittgens che progetta di organizzare la mostra sull'arte lombarda di cui si è detto, tra i cui obiettivi – come scriveva a Longhi con l'intento di coinvolgerlo attivamente nel progetto – è di cancellare «il ricordo della ignominiosa Mostra leonardesca», mettendo «in risalto i valori autoctoni».<sup>44</sup>

A chiarirci l'attenzione riposta nell'imprimere una svolta rispetto al passato, attraverso un progetto scientifico e filologico, contribuiscono le parole di Achille Marazza, promotore del volume *Leonardo. Saggi e ricerche*:

Dacché il Vasari ne tracciò la vita, Leonardo rimase per circa tre secoli agli occhi dei posteri

<sup>43</sup> NICCO FASOLA 1952, p. 1773; CECCONI 2019, p. 29.

<sup>44</sup> Lettera della Wittgens a Longhi, 31-1-1949, AFRL, Firenze.

chiuso in una 'cifra' che ne semplificava e sembrava divinizzarne la gloria; ma che in realtà ne vietava la comprensione e ne insteriliva lo studio. Picco isolato e solitario, estraneo al tempo e alla misura umana, Leonardo svaniva nel mito e la critica leonardesca moriva nell'agiografia. Ma il travaglio filologico e filosofico del secolo XIX operò proficuamente anche in questo campo, maturando il concetto che ogni uomo – sia pure un genio universale – è pur sempre tributario della cultura del tempo. [...] Di tale indirizzo critico e storiografico è inevitabilmente segnato questo anno vinciano.<sup>45</sup>

Mettendo tra parentesi ideologia e propaganda che avevano determinato le scelte del ventennio, Marazza chiariva così l'impostazione del volume curato dal Comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita.

La scelta di aprire il volume con il contributo della Wittgens dedicato al restauro del *Cenacolo* ha un forte valore programmatico. Il rapporto diretto con la materia dell'opera, maturato nei sette anni del cantiere, è punto di partenza per la rilettura critica che il volume propone.<sup>46</sup> Il ritorno alla materia costitutiva delle opere, la materia plasmata dalla mano dell'artista, è al centro dei tre successivi contributi, di Magdeleine Hours, Piero Sampaolesi, Giorgio Castelfranco.<sup>47</sup>

Forte del recupero ottenuto con il restauro del *Cenacolo*, ormai concluso, la storica dell'arte avvia ora, a partire dall'assidua frequentazione della materia costitutiva dell'opera, la rilettura del ruolo di Leonardo, indicandolo come «primo pittore 'cosmico' ossia moderno».<sup>48</sup> Individua nel dipinto l'inoppugnabile risposta alla disputa tra sostenitori della predominanza di Leonardo scienziato o artista, poiché coglie nel dipinto i segnali della «complementarietà della scienza e dell'arte» nell'opera leonardesca. Nei rapporti cromatici individua il segno della modernità, di cui coglie l'eredità negli impressionisti.<sup>49</sup>

A partire dal cantiere vuole esibire le prove materiali su cui fonda la sua analisi, prove che intende documentare attraverso le macrofotografie della 'autografa' pittura leonardesca, minuti frammenti come quelli della tunica di Giuda, che mostrano come la pulitura abbia riportato in luce delicate finiture in oro, lette come incontrovertibile successo ottenuto con il restauro (Fig. 5).<sup>50</sup> Sono i frammenti su cui Pelliccioli ha impostato il «restauro estetico» illustrato dalla Wittgens.<sup>51</sup> Una soluzione che dichiara esser stata raggiunta senza alcun ausilio di mezzi scientifici, ma con il solo ausilio dell'occhio esperto del restauratore che, «secondo la definizione leonardesca, è 'strumento principe' di un'intelligenza geniale».<sup>52</sup> E' solo l'occhio del restauratore che – senza richiedere conferme alla diagnostica – indaga la materia e distingue tra «le zone morte dove dannoso sarebbe rimuovere le ridipinture perché proteggono la sola imprimitura leonardesca, e le zone apparentemente morte, ove invece i colori settecenteschi celano

<sup>45</sup> MARAZZA 1954, p. VI.

<sup>46</sup> MARAZZA 1954.

<sup>47</sup> HOURS 1954; SANPAOLESI 1954; CASTELFRANCO 1954.

<sup>48</sup> WITTGENS 1954, p. 50.

<sup>49</sup> *Ibidem.* ed anche 1953, p. 49.

<sup>50</sup> WITTGENS 1953, pp. 48.

<sup>51</sup> WITTGENS 1953, pp. 45, 46, 49; WITTGENS 1954a, p. 8.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 8. poiché, ove la Wittgens scrive che «la radiografia non può essere usata sulla pittura murale».

lo splendente tesoro dell'autografa pittura di Leonardo». <sup>53</sup> L'occhio, «apparecchio la cui precisione supera quella di qualsiasi meccanismo», unico organo cui Longhi riconosca «coscienza critica», <sup>54</sup> è la sola guida nel cantiere che sancisce la netta spaccatura tra posizione longhiana e brandiana sul restauro, dopo la prima divergenza delineatasi nel cantiere della Basilica superiore di Assisi, ove il restauro degli affreschi era stato condotto sempre da Pelliccioli, allora – 1942-1943 – ancora dipendenti dell'ICR. <sup>55</sup>

A saldare i conti di quella divergenza di vedute durata anni, la Wittgens ritiene arrivato il momento, nella più importante pubblicazione che celebri Leonardo, di dichiarare la vittoria della posizione sua, di Modigliani, di Pelliccioli, di Longhi: «Specialmente di fronte all'incomprensione dei polemisti più o meno cerebrali, è dovere di coscienza mettere in luce il fatto che l'opera di Mauro Pelliccioli rappresenta non soltanto una prova magistrale di scienza, bensì anche un grande atto di coraggio morale». <sup>56</sup>

#### UN PRIMO ESEMPIO DI CINEMA CORTO SUL RESTAURO. IL CENACOLO DI ROGNONI

Nel '52 la pulitura del *Cenacolo* è iniziata e Wittgens, entusiasta del risultato che si sta ottenendo, ne scrive a Longhi:

«Il colloquio con la 'materia' leonardesca è un'avventura magica! Vedere i pentimenti della mano appassionata che crea e poi rifà per passione di perfezione, rileggere le forme che i restauratori avevano gonfiato e che riacquistano l'elasticità del dinamico fiorentinismo... Vedere che un capolavoro è così potente che, liberato dalle mufte marce e dai primi ritocchi, per quanto mutilo, sprigiona una vitalità suggestiva, affascinante. Tutto questo è rara emozione. Potresti, con un rapido, arrivare sul mezzogiorno e ripartire la sera; potresti anche vederlo di notte perché lavoriamo con i fari. Ma non perdere le prime tappe del miracolo!! Dopo il 4 febbraio, il lavoro procederà febbrilmente e non si vedrà più sul vivo l'opera miracolosa. Penso infatti che la Commissione radunata il 4 non oserà fermare il lavoro. Se osasse andrei avanti lo stesso anche se mi costasse la testa. Qui sono disposta a tutto. Ma non sarà necessario» (fig. 6). <sup>57</sup>

La Wittgens intende far valere il risultato dei primi tasselli di pulitura per poter continuare sulla linea prescelta. Capisce che nel sostenere la battaglia per il recupero dell'opera più importante di Leonardo, nella ricorrenza della sua nascita, i giornali e l'opinione pubblica saranno importanti alleati. <sup>58</sup> Anche il cinema viene coinvolto nell'impresa.

<sup>53</sup> *Ibidem* 1954a, p. 8.

<sup>54</sup> LONGHI 1940. Sulle posizioni di Longhi vedi anche BENASSAI 2010; BON VALSASSINA 2010; ERCOLINO 2012, p. 167.

<sup>55</sup> CATALANO 1998b, p. 30; RINALDI 2014, p. 30; BON VALSASSINA 2010, pp. 50-51.

<sup>56</sup> WITTGENS 1954a, p. 8.

<sup>57</sup> Lettera di Wittgens a Longhi, 22-1-1952, AFRL, Firenze.

<sup>58</sup> L'intervento dal titolo *Leonardo visto con gli occhi del secondo dopoguerra. La vicenda del restauro del Cenacolo attraverso la stampa*, che ho tenuto al convegno internazionale Leonardo da Vinci tra arti e lettere nel Novecento, svoltosi a Mendrisio e Lugano il 22-23 novembre 2019, a cura di Carla Mazzarelli, è in corso di pubblicazione.

A Luigi Rognoni, musicologo e regista,<sup>59</sup> la Wittgens si rivolge, nel 1952, per realizzare il film cui affidare la diffusione del successo ottenuto con il restauro. Del lavoro, prodotto dalla Rizzoli Film e i cui testi sono affidati a Franco Russoli, la storica dell'arte assume la supervisione.<sup>60</sup>

Il progetto appassiona Rognoni, perché rappresenta una sintesi di tutti i suoi interessi – cinema, musica e arte figurativa – e per il commento musicale è subito deciso a coinvolgere il giovane amico, già affermato compositore, Luigi Dallapiccola, che dal 1948 aveva lavorato alla realizzazione di musiche per cortometraggi e aveva vinto, nel 1950, il premio per il miglior commento sonoro al Congresso dei film sull'arte di Bruxelles.<sup>61</sup>

Le difficoltà nel trovare accordi con la Rizzoli, orientata a linguaggi sonori di più ampia fruizione rispetto alla musica di Dallapiccola – favorevole cioè alla musica tonale piuttosto che alla dodecafonia scelta dal giovane compositore, vengono superate per la ferma determinazione di Rognoni nella scelta dell'autore e grazie al solidale rapporto di amicizia che lega i due.<sup>62</sup> Nel clima del dopoguerra, mentre è sempre più chiaro che l'investimento in cultura contribuisca alla ricostruzione, economica oltre che sociale, del paese, la Rizzoli, così come altre imprese culturali, è interessata ad investire nella produzione di film sull'arte, ma cerca linguaggi facili ed accessibili, che si adattino ad un più ampio pubblico, piuttosto che puntare su esperimenti innovativi. È il periodo dell'esplosione del film d'arte, di cui dà conto il *Répertoire des films sur les arts* del 1953 – catalogo di 1109 titoli prodotti in quasi trenta paesi, fra i quali l'Italia è in vetta, seguita da Francia e Germania, la cui introduzione è firmata da Carlo Ludovico Ragghianti<sup>63</sup> – e della promulgazione, in Italia e in Europa, di nuove leggi che ne favoriscono produzione e diffusione, ma senza garantire livelli di qualità.<sup>64</sup> Sono gli anni in cui Roberto Longhi e Umberto Barbaro realizzano i due film, *Carpaccio* nel 1949 e *Caravaggio* nel 1950, con cui si propongono di raggiungere ampie cerchie di pubblico.<sup>65</sup>

È il clima in cui si avviano le riprese di *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*. La squadra – Rognoni, Wittgens, Dallapiccola, Russoli – è galvanizzata dall'importanza attribuita al progetto, sia per il rilievo del recupero

<sup>59</sup> MISURACA 2010; MISURACA 2017. Vedi anche MISURACA 2003.

<sup>60</sup> *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, regia Luigi Rognoni, musiche Luigi Dallapiccola, supervisione di Fernanda Wittgens, prodotto da Rizzoli Film, 1953, ora in Archivio Cineteca Italiana, Milano.

<sup>61</sup> Il II Congresso Internazionale dei Film sull'arte si tiene a Bruxelles, 19-22 febbraio 1950.

<sup>62</sup> La lettera di incarico per la realizzazione del commento sonoro al film sul *Cenacolo* è datata 1-2-1953, RAGUSA 2010, p. 54. I tentativi di scoraggiare Dallapiccola con proposte di compensi minimi al direttore d'orchestra da lui designato – Antonio Pedrotti – non fanno soprassedere il compositore solo per via del tempestivo intervento di Rognoni, RAGUSA 2010, p. 315.

<sup>63</sup> COMITÉ INTERNATIONAL POUR LE CINÉMA ET LES ARTS FIGURATIFS 1953.

<sup>64</sup> Per una lettura di contesto sugli esordi dei film sull'arte SCREMIN 2003; CASINI 2005.

<sup>65</sup> Sui due film, la cui analisi è affidata al contributo di Alessandro Uccelli in questo volume, vedi inoltre UCCELLI 2008.

ottenuto con il restauro, sia per il valore che attribuiscono al film come mezzo per avvicinare un ampio pubblico.

A gennaio del 1953 la Wittgens scrive a Longhi:

«D'altra parte ti dirò che il Cenacolo è una battaglia vinta perché al Gabinetto del Ministero è giunta, pare, da tutto il mondo l'eco del successo del restauro, e forse per questo Brandi è fuggito. Ti dirò poi che sono veramente grata al destino di aver soddisfatto un mio voto: che la resa cinematografica del *Cenacolo* fosse valida. Ho visto proiettare le prime inquadrature di prova del restauro: è un risultato insperato, un documento affascinante che trascinerà il pubblico, perché l'occhio cinematografico scava nella profondità il colore leonardesco mirabile di luci fosforescenti e ci rende Leonardo talmente vivo da apparire un miracolo» (Fig. 7).<sup>66</sup>

L'anno prima – il 1952, a restauro in corso – nel film *Leonardo da Vinci* di Luciano Emmer, il commento di Gian Luigi Rondi al *Cenacolo* svela l'ineluttabile sorte del dipinto: «Affidata alla fragilità di un affresco ogni anno sempre più incerto, va scomparendo sui muri del chiostro di Santa Maria delle Grazie a Milano l'opera più alta di Leonardo, l'*Ultima Cena*, che racchiude nella sua perfezione il segreto della personalità di Leonardo artista e scienziato». <sup>67</sup> Emanava una luce diversa il commento che accompagna la versione inglese del film, realizzata da Emmer e Lauro Venturi in collaborazione con il Metropolitan Museum di NY. Al di là della caducità della materia, è l'eterna attualità del racconto che non potrà mai perire nell'*Ultima cena* vinciana: «This painting has become but a shadow of its selves. Time, neglect and war had left their mark up on it. But no matter how faint it is, it will always tell its eternal story, always reflects the sadness and the resignation in the face of Christ». <sup>68</sup>

Il film girato da Rognoni doveva essere per la Wittgens una risposta alle parole che in Italia avevano accompagnato le immagini del *Cenacolo* girate da Emmer; assumeva il valore di una rivincita sulla guerra, sulla negligenza dell'uomo, sulla forza distruttrice del tempo.

Emmer, il cui film viene premiato nel '52 con il Leone d'oro a Venezia, ricerca il tempo interno alla creazione pittorica, muovendo lo sguardo dai disegni ai pensieri fissati nei quaderni di appunti dall'artista, per passare poi al dipinto. È un tema – il tempo nella creazione artistica – che ricorre negli anni Cinquanta, e porterà alla realizzazione di opere definite dalla critica «film processuali», <sup>69</sup> perché concentrati nel cogliere il processo creativo in atto. Nel film del 1953 Rognoni sposta lo sguardo dal tempo creativo dell'artista al tempo dell'intervento del restauratore, dalla nascita dell'opera al tempo della sua vita. Lo sguardo rivolto al restauro nel suo farsi, la scelta di documentare il movimento della mano di Pelliccioli mentre restituisce visibilità alle forme e ai colori dell'*Ultima cena*, avvicina il suo film alla tipologia del film processuale.

<sup>66</sup> Lettera di Wittgens a Longhi, 26-1-1953, AFRL, Firenze.

<sup>67</sup> EMMER 1952.

<sup>68</sup> La versione italiana del film – EMMER 1952 – ottiene nel 1952 il primo premio nella sezione documentari del Festival di Venezia. La versione in lingua inglese – EMMER-VENTURI 1952 – realizzata in collaborazione con il Metropolitan Museum di New York, viene premiata nel 1953 con il Robert J. Flaherty City College Film Award e con una menzione al Festival di Edimburgo.

<sup>69</sup> VILLA 2018.

(Fig. 8) Il restauro viene inserito nel tempo di vita dell'opera e, attraverso il film, si fa esplicita e imperativa la responsabilità dell'uomo nel trasmettere l'opera al futuro.

A riprese completate, nel giugno del '53, il materiale viene montato per una edizione breve, 302 metri di pellicola.<sup>70</sup> Ne verrà realizzata anche una lunga, fino ad oggi dispersa. Il linguaggio è costruito su tre livelli – filmico, musicale e letterario – il cui rapporto è basato sulla reciproca stringente interconnessione.

Il nucleo narrativo centrale è costruito visivamente attorno alle operazioni di restauro. Il linguaggio retorico e di propaganda dell'epoca fascista, che questo mezzo di comunicazione ha tenuto a battesimo, è ancora nelle orecchie, e se ne sente la eco nei testi di Russoli, mentre la voce narrante ci accompagna tra storia, memoria, letteratura d'arte.

L'efficacia dell'intervento di restauro è sottolineata attraverso la giustapposizione tra i dettagli della «grande macchia abbagliata» – come Vasari aveva descritto l'apparire ai suoi occhi del *Cenacolo* – e il graduale riemergere di particolari messi in evidenza dalle operazioni di consolidamento e pulitura. Il film di Rognoni restituisce a noi oggi dati inediti e non altrimenti documentati sulla tecnica di intervento attuata.

La struttura del film affianca alla sequenza centrale, dedicata al restauro, una prima sequenza dedicata all'illustrazione del sacrario di Ludovico il Moro e di sua moglie Beatrice – descritto attraverso continui slittamenti temporali tra il 1953 e il 1497, tra fotogrammi di distruzioni belliche contemporanee e passate, guidati dai testi di Russoli e dalle citazioni di Leonardo – e una terza parte, dialogo tra pittura e disegni di Leonardo, lettura delle forme e dei gesti.

Efficace documento di quella linea critica che vuole leggere l'arte del passato con gli occhi del dopoguerra, e intende ritrovare e mostrare ad un ampio pubblico la continuità con una civiltà umanistica che sembrava sopraffatta ed estinta, e recuperare così uno sguardo di fiducia verso il futuro: «Così gli uomini hanno riavuto la Cena, tornata al suo vero valore pittorico e poetico. [...] E' ancora un capolavoro lacerato che porta incredibili cicatrici, ma il suo nucleo poetico è salvo. Tutto il dipinto rinasce»<sup>71</sup> – e poi la chiusura – «Nella chiara semplicità del refettorio vivrà ancora il *Cenacolo*, proprio come pittura e non soltanto come mito nel cuore degli uomini. Cosa bella e mortal passa, e non d'arte».<sup>72</sup>

Nel film il rapporto tra immagini e musica è stringente. Anche musicalmente la sequenza dedicata al restauro viene trattata come fulcro del film;<sup>73</sup> al riapparire dei valori cromatici, al rianimarsi dei riflessi dei peltri e delle trasparenze dei vini, risponde il variare sensibile dei ritmi musicali. La partitura è aderente al discorso visivo e letterario, didascalica e narrativa, come richiesto dalla fase di sceneggiatura, ma mantiene un equilibrio autonomo che le conferisce nel film un ruolo non sussidiario, ma di coprotagonista.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> DE SIMONE - ILIANO 1997, p. 448.

<sup>71</sup> ROGNONI 1953, min. 13.

<sup>72</sup> Ivi, min. 22.

<sup>73</sup> DE SIMONE -ILIANO 1997, 451.

<sup>74</sup> Che Dallapiccola fosse consapevole della qualità del risultato ottenuto emerge dalle parole che

Il film doveva essere proiettato – nelle intenzioni della Wittgens e di Rognoni – al Festival del Cinema di Venezia, dove da poco, nel 1950, era stata inaugurata una sezione dedicata ai film d'arte. Sono anni in cui il cinema – nel quale viene ora introdotto il colore – entra nell'immaginario popolare e diviene essenziale strumento di divulgazione culturale.<sup>75</sup> Per la Wittgens è il miglior mezzo per far arrivare ad ampie cerchie di pubblico il messaggio sul risultato ottenuto con il restauro del *Cenacolo*, e per far comprendere l'attualità di Leonardo.

Proprio la resa cinematografica del colore è la causa dei problemi tecnici che provocano l'annullamento della proiezione a Venezia. Il film, già inserito in programma, viene sospeso da Rognoni che, visionate le copie stampate dalla S.P.E.S., constata la presenza di difetti. «La Wittgens è furente per l'occasione mancata», scrive il 15 settembre '53 a Dallapiccola.<sup>76</sup>

#### ATTUALITÀ DI LEONARDO

A impresa conclusa, nell'anno accademico 1954-1955 Fernanda Wittgens prepara per gli studenti dell'Università di Milano un ciclo di lezioni il cui titolo, allusivo alla linea critica assunta, è *Attualità di Leonardo*. La centralità della frequentazione con la materia costitutiva del dipinto, avuta sul cantiere di restauro, è sottolineata con parole intense pronunciate di fronte agli studenti dell'Università di Milano.<sup>77</sup>

A loro illustra i nuovi orizzonti degli studi su Leonardo e indica la «polivalenza (...) [dell'artista come] tema fondamentale di studio e di ricerca per chi voglia superare lo sconcertante senso di precarietà che domina ancora la vita dell'oggi, e considerare il retaggio di assoluto che ci lascia la Storia: premessa e promessa di ogni futura civiltà».<sup>78</sup> Ancora una volta parole che inducono chi la ascolta a cercare, in quell'«uomo nuovo», un esempio per la contemporaneità.

Per la Wittgens gli studenti di storia dell'arte sono importanti interlocutori cui far conoscere Leonardo visto con gli occhi del dopoguerra, letto come snodo decisivo per la costruzione della coscienza moderna e il superamento della crisi formale quattrocentesca. Nella prima lezione presenta loro il *Cenacolo* come «capolavoro in cui è racchiusa l'essenza artistica e perciò filosofica di Leonardo».<sup>79</sup> Attraverso i più recen-

---

Rognoni scrive all'operatore Jone Tuzi: «Per questa edizione di 300 mt. si potrà fare il cast più ridotto. Bisogna però fare attenzione perché Dallapiccola mi ha scritto che la musica che apparirà sul cast avrà una importanza notevole nello svolgimento del documentario e apparirà alla fine (sulla carrellata) in modo da avere [...] una specie di Expositio-Conclusio» DE SIMONE -ILIANO 1997, pp. 433-467, in partic. p. 448.

<sup>75</sup> SCREMIN 2003.

<sup>76</sup> Lettera di Rognoni a Dallapiccola, 15-9-1953, FLD – ACAB – GV, Firenze, lettera integralmente trascritta ora in RAGUSA 2010, p. 203.

<sup>77</sup> Fernanda Wittgens, *Attualità di Leonardo*, pp. 3-4, in AFW-FB, b. 2, fasc. 12, 1.1, Attività professionale, scritti, Lezione I, dattiloscritto s.d., p. 1.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

ti testi di Eugenio Garin,<sup>80</sup> Antonio Banfi,<sup>81</sup> ma anche di Ernst Cassirer<sup>82</sup> e Giuseppe Saitta,<sup>83</sup> la storica dell'arte illustra agli studenti il percorso di rilettura sull'artista, dalle tinte contrapposte rispetto all'icona del genio italiano che nel 1939 ne aveva voluto creare il fascismo, e agli studenti legge la pagina «di sapore polemico» scritta dal Garin, affermando che su di essa «è giusto meditare perché testimonia ai giovani la validità del processo storico moderno che dissolve sempre più le costruzioni mitiche imprigionanti i 'geni' (Leonardo è certo la vittima più tradizionale di questa mitomania) e, riscattandoli dall'astrazione, ridà loro affabile voce per il colloquio dell'uomo con l'uomo, colloquio che assicura perenne la vita della civiltà umana».<sup>84</sup>

Silvia Cecchini  
Università degli Studi di Milano  
silvia.cecchini@gmail.com

---

<sup>80</sup> GARIN 1952.

<sup>81</sup> BANFI 1953.

<sup>82</sup> CASSIRER 1935

<sup>83</sup> SAITTA 1953.

<sup>84</sup> Fernanda Wittgens, *Attualità di Leonardo*, pp. 3-4, in AFW-FEB, b. 2, fasc. 12, 1.1, Attività professionale, scritti, Lezione I, dattiloscritto s.d., pp. 3-4.

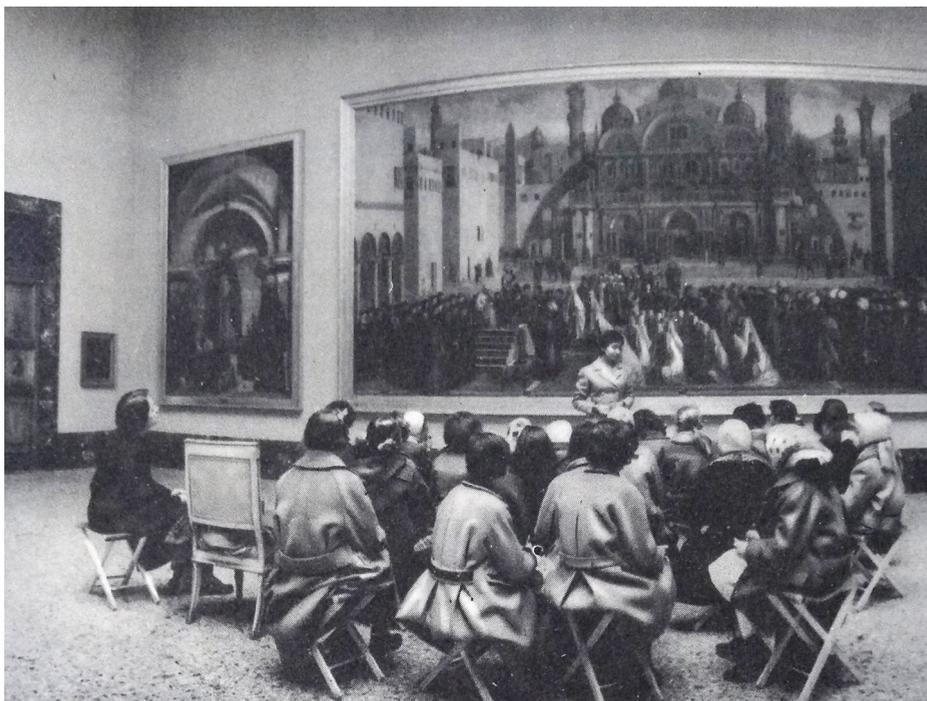


Fig. 1: Ragazzi a Brera, da INCONTRI 1959, p. 9.



Fig. 2: Fotogramma tratto dal film *Brera museo vivente*, HEUSCH 1956. La Pinacoteca di Brera riallestita da Fernanda Wittgens.

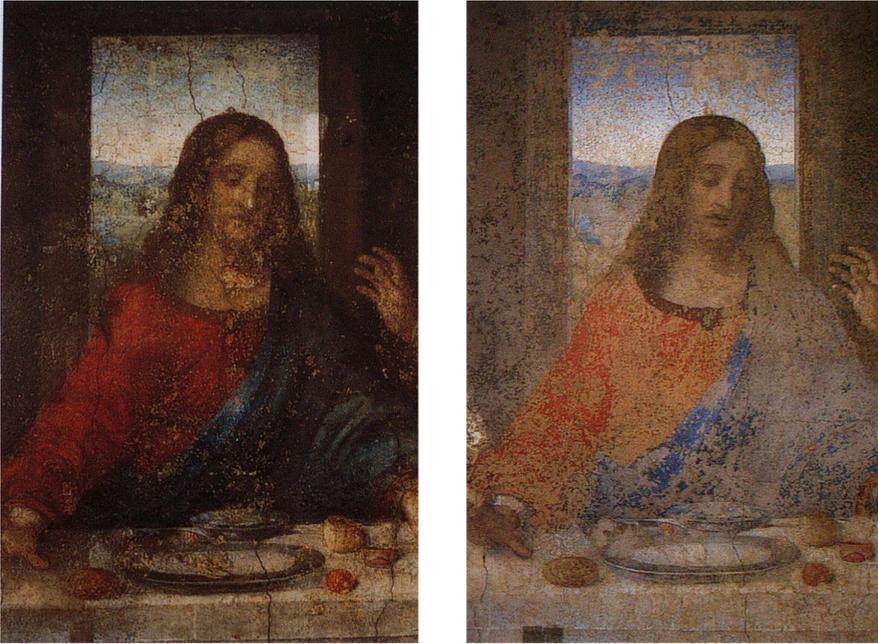


Fig. 3: Leonardo da Vinci, *Ultima cena*, Refettorio di S. Maria delle Grazie, Milano: particolare del Cristo dopo il restauro di Mauro Pellicoli pubblicato tratto da F. Wittgens, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1958 e particolare del Cristo dopo il restauro di Pinin Brambilla Barcilon, pubblicato in P. Brambilla Barcilon, P.C. Marani, *Leonardo. L'Ultima cena*, Milano 1999, p. 170

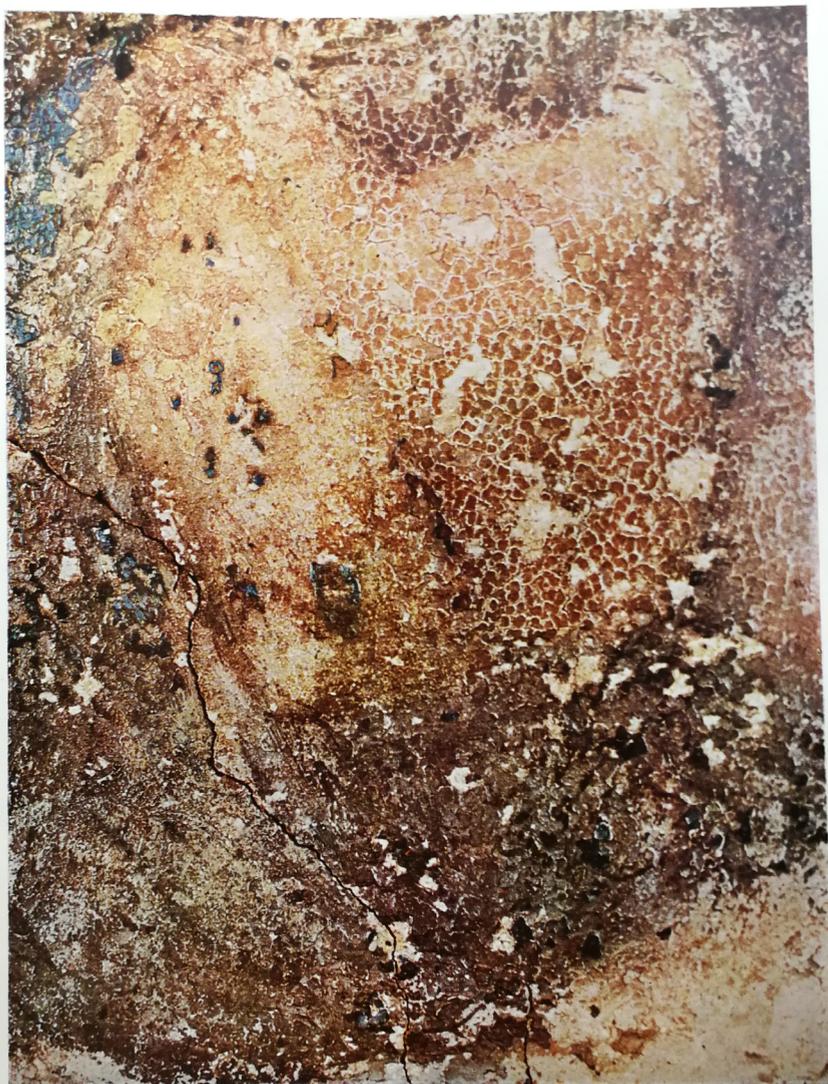


Fig. 4: Pablo Picasso, *Guernica*, esposto nella sala delle Cariatidi, Palazzo Reale, Milano, in occasione della mostra del 1953. Sono ancora evidenti i segni dei bombardamenti.



Macrofotografia di 9x12 cm. di superficie della tunica di Giuda. Si osservi la caratteristica screpolatura leonardesca a «scodella» ed il contrasto tra le parti pulite, azzurre, e le poche brunastre, ancora coperte dai diversi strati di restauro. Una traccia dell'oro che ornava il bordo della tunica di Giuda conferma che, ai danni dell'umidità e dei restauri antichi, è sopravvissuta l'autentica «superficie» della tempera leonardesca.

Fig. 5: Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, Santa Maria delle Grazie, Milano, particolare della mano di Giuda pubblicato in WITTGENS 1954a per mettere in evidenza il recupero della materia pittorica leonardesca e il pentimento sulla manica.



Particolare della mano di Giuda ingrandito. Esso accentua il «pentimento» mostrando alcuni frammenti azzurri della tempera originale, sopra i quali si scorgono le tracce della correzione (color carne per la mano, color grigio per la tovaglia). È evidente la differenza tra «imprimitura» e «superficie» della tempera leonardesca.

Fig. 6: Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, Santa Maria delle Grazie, Milano, macrofotografia della tunica di Giuda, pubblicata in WITTGENS 1954a per mettere in evidenza la caratteristica screpolatura “a scodella” della pittura leonardesca e il recupero delle tracce d’oro con cui era decorata la veste, a dimostrazione della presenza della pittura autentica.



Fig. 7: Fotogramma tratto dal film *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, ROGNONI 1954. Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, Santa Maria delle Grazie, Milano, macroingrandimenti della superficie pittorica del *Cenacolo*.



Fig. 8: Fotogramma tratto dal film *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, ROGNONI 1954. Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, Santa Maria delle Grazie, Milano, particolari del movimento delle mani del restauratore Mauro Pelliccioli durante il consolidamento della superficie pittorica del *Cenacolo*.

## RIFERIMENTI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

- AFRL : Archivio Fondazione Roberto Longhi, Firenze.
- AFW-FEB : Archivio Fernanda Wittgens, Fondazione Elvira Badaracco, Milano.
- AFW- SBSAE-AV : Archivio Fernanda Wittgens, presso SBSAE-AV, Milano.
- AGC-BBVIT : Archivio Castelfranco, Biblioteca Bernard Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze.
- FLD-ACAB-GV : Fondo Dallapiccola, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G.P. Vieusseux.
- SBSAE-AV : Milano, Brera, ex Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici della Lombardia, Archivio vecchio.
- MAURO NATALE, SERENA ROMANO, a cura di, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), Milano, Skira 2015
- ARRIGONI 2007 : L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia university press, 2007, pp. 647-657.
- BANFI 1953 : A. Banfi, *Leonardo e l'uomo moderno*, in *Atti del Convegno di Studi Vinciani: Firenze-Pisa-Siena, 15-18 gennaio 1953*, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Firenze, Olschki, 1953, pp.197-220.
- BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008 : T. Barbavara di Gravellona, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in *Medioevo/Medioevi*, a cura di E. Castelnuovo - A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 253-299.
- BELTRAMI 1908 : L. Beltrami, *Vicende del Cenacolo dal 1595 all'anno 1908*, Milano, Allegretti, 1908.
- BENASSAI 2010 : S. Benassai, *Roberto Longhi: l'occhio del conoscitore*, in *L'occhio del critico. Storici dell'arte italiani*, a cura di A. Masi, Firenze, Vallecchi, 2010, pp. 73-89.
- BERNAGOZZI 1979 : G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1979.
- BERNARDI 2015 : E. Bernardi, *Franco Russoli - Fernanda Wittgens: le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in «Concorso» VI, 2012-2014 (2015), pp. 52-63.
- BON VALSASSINA 2014 : C. Bon Valsassina, *Restauro made in Italy*, Verona, Electa, 2006.
- BON VALSASSINA 2010 : C. Bon Valsassina, *Loghi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi - Brandi: convergenze divergenze*, atti dell'incontro di studio presso la Fondazione Longhi (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di M. C. Bandera Viani, Saonara (Pd), Il Prato, 2010.

- BRAMBILLA BARCILON - MARANI: P. Brambilla Barcilon, P. Marani, *Leonardo l'Ultima Cena*, Milano, ELeCta, 1999
- BRANDI 1945 : C. Brandi, *Elicona I. Carmine o della Pittura*, Enrico Scialoja editore, Roma 1945.
- BRIZIO 1960 : A. M. Brizio, *Fernanda Wittgens*, in «Raccolta Vinciana» 18 (1960), pp. 355-356.
- CARA 2017 : R. Cara, *La mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica* (1939), in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940)*, a cura di M. Toffanello, Mantova, Seite, 2017, pp. 137-160.
- CARA 2019 : R. Cara, "Grande regista" e "ordinato costruttore": *Giuseppe Pagano e gli allestimenti della mostra leonardesca*, in *Leonardo 1939*, a cura di M. Beretta - E. Canadelli - C. Giorgione, Milano, Seite, 2019, pp. 67-95.
- CARBONI 2002 : M. Carboni, *Cesare brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma, Massimo Carboni Editore, 2002, (I ed. 1992).
- CASCIATO 1988 : M. Casciato, *Bottoni, Piero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bottoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bottoni_(Dizionario-Biografico)/), ultima consultazione 14 dicembre 2020.
- CASINI 2005: Tommaso Casini, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, in «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 431-457.
- CASINI 2010 : T. Casini, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*. Predella n. 28, Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, [www.predella.it/archivio/indexe6bf.html?option=com\\_content](http://www.predella.it/archivio/indexe6bf.html?option=com_content), ultima consultazione: 14 dicembre 2020.
- CASSIRER 1935 : E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1935.
- CASTELFRANCO 1954 : G. Castelfranco, *Gli studi di Ladislao Reti sulla chimica di Leonardo*, in *Leonardo. Studi e Ricerche*, pp. 47-56.
- CATALANO 1998a : M. I. Catalano, *Una definizione che viene da lontano: avvio allo "smontaggio" della Teoria del Restauro di Cesare Brandi*, in «Bollettino ICR» 8-9 (2004), pp. 102-128.
- CATALANO 1998b : M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze, Nardini 1998.
- CATALANO 2007 : M. I. Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933 – 1943*, Siena, Protagon, 2007.
- CATINI 2012 : R. Catini, *Muzio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzio_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione 14 dicembre 2020.
- CAVALLONE 2015 : M. C. Cavallone, *Fernanda Wittgens - Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell'arte*, in «Concorso» VI, 2012-2014 (2015), pp. 30-51.

- CECCHINI, in corso di pubblicazione : S. Cecchini, *Sul Cenacolo di Leonardo: il restauro italiano attraverso il confronto Brandi-Wittgens-Pelliccioli*, in *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 14-15 novembre 2018), a cura di S. Cecchini - M. B. Failla - F. Giacomini - C. Piva, in corso di pubblicazione.
- CECCONI 2019: Cecconi 2019: Alessia Cecconi, a cura di, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 18 maggio - 29 settembre 2019), Firenze, Regione Toscana, 2019
- CERASUOLO 2013 : A. Cerasuolo, *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M. I. Catalano, Roma, Gangemi, 2013, pp. 195-224.
- CIMOLI 2007 : A. C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949 – 1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- COMITÉ INTERNATIONAL POUR LE CINÉMA ET LES ARTS FIGURATIFS 1953 : Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs, *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts*, introduzione di C. Ludovico Ragghianti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.
- D'ANGELO 2006a : P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- D'ANGELO 2006b : P. D'Angelo, *La teoria del restauro e l'estetica*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno Internazionale di Studi (Viterbo 12-15 novembre 2003), a cura di M. A., Firenze, Nardini, 2006, pp. 315-328.
- DE ROSA 2005 : F. De Rosa, *Per una 'nuova' scienza della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani*, in «Napoli nobilissima» V s., vol. VI, f. I-IV (gennaio-agosto 2005), pp. 75-106.
- DE SIMONE - ILIANO 1997 : P. T. De Simone - R. Iliano, *Appunti sul documentario "Il miracolo della Cena. Le vicende del capolavoro di Leonardo da Vinci"*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a cura di M. De Santis, atti del convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Lucca, LIM, 1997, pp. 433-467.
- DIDDI - SOFRI 2004 : B. Diddi - M. Sofri, *E' andata così. Conversazioni a ruota libera in via Aurelia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- EMMER 1952 : L. Emmer, *Leonardo da Vinci*, 48', musiche R. Vlad, fotografia M. Craveri, testo di G. L. Rondi, prodotto da L. Perugia, <https://www.youtube.com/watch?v=KvPI3j6adSw>, ultima consultazione: 20 gennaio 2020
- EMMER - VENTURI 1952 : L. Emmer - L. Venturi, *Leonardo da Vinci*, 48', musiche R. Vlad, fotografia M. Craveri - A. Harispe - A. Thomas - B Kaufman, contenuti di F. Hany Taylor e commento di M. Brion, voce narrante di A. Dekker, supervisione di L. Perugia - R. S. Robinson - S. Shiftin, ed. americana con la collaborazione del Metropolitan Museum of Art.

- ERCOLINO 2012: Maria Grazia Ercolino, Roberto Longhi: *Idee sul restauro*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N.S. 55-56, 2010/11, pp. 165-171
- GARIN 1952 : E. Garin, *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, ed. originale *Der italienische Humanismus*, Bern, Francke, 1947.
- GINEX 2018 : *Sono Fernanda Wittgens: una vita per Brera*, a cura di G. Ginex, Milano, Skira, 2018.
- HEUSCH 1956 : *Brera museo vivente*, regia di P. Heusch, musiche di R. Vlad.
- HOURS 1954 : M. Hours, Étude analytique des tableaux de Leonard de Vinci au Laboratoire du Musée du Louvre, in *Leonardo. Studi e Ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Leonardo da Vinci nel Quinto Centenario della Nascita (1452 - 1952), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, pp. 13-26.
- IACOBONE 2017 : D. Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, in «EdA Esempi di Architettura», settembre 2017, <https://re.public.polimi.it/handle/11311/1032087>, ultima consultazione: 23 marzo 2018.
- INCONTRI 1959 : *Incontri di bimbi con i capolavori di Brera*, Milano, Amilcare Pizzi Editore 1959.
- LONGHI 1940 : R. Longhi, *Restauro*, in «La critica d'arte» fasc. XXIV (aprile-giugno 1940), pp. 121-128, poi ristampato in R. Longhi, *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Edizione delle opere complete, XIII, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 119-127.
- LONGHI 1958 : R. Longhi, *Una mostra d'arte lombarda a Milano*, (Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1958), 1958, riedito da Solchi, Milano, 2002.
- MARANI 1997 : P. C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo nella Milano fra XV e XX secolo, tra arte e fede, propaganda politica e magnificenza civile*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance» VII (1997), pp. 191-229.
- MARANI 2013 : P. C. Marani, *Leonardo nella storia dell'arte, nella critica artistica e nel restauro, intorno al 1952*, in: *Leonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, a cura di R. Nanni - M. Torrini, Firenze, Olschki, 2013, pp. 241-255.
- MARAZZA 1954 : *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura di A. Marazza, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954.
- MISURACA 2003 : P. Misuraca, *Nel ginepraio del mio archivio. Documenti di Luigi Rognoni a Palermo*, in «Rivista italiana di musicologia» 38, 1 (2003), pp. 139-153.
- MISURACA 2010 : P. Misuraca, *Frammenti di memoria. Lettere, scritti, immagini dall'archivio di Luigi Rognoni*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, a cura di P. Misuraca, Regione Siciliana, 2010.

- MISURACA 2017 : P. Misuraca, *Rognoni, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, 2017, [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rognoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rognoni_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione 14 dicembre 2020.
- NICCO FASOLA 1952 : G. N. Fasola, *Anno leonardesco*, il «Il Ponte» VIII, 12 (1952), pp. 1772-1784.
- NURCHIS, in corso di pubblicazione : F. Nurkis, *Fernanda Wittgens, Guido Gregoriotti e il sogno di una Scuola del Restauro a Milano*, in *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 14-15 novembre 2018), a cura di S. Cecchini - M. B. Failla - F. Giacomini - C. Piva, in corso di pubblicazione.
- PACIA 2007 : A. Pacia, *Ettore Modigliani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia university press, 2007, pp. 384-397.
- PACIA 2019 : A. Pacia, *Ettore Modigliani e Cesare Maria De Vecchi. Un trasferimento punitivo*, in E. Modigliani, *Memorie*, a cura di M. Carminati, Milano, Skira, 2019, pp. 295-299.
- Matteo Panzeri, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), Cliopress, Napoli 2007, pp. 409-423
- PERTOT - RAMELLA 2016 : *Milano 1946. Alle origini della ricostruzione*, a cura di G. Pertot - R. Ramella, Milano 2016.
- PETRAROIA 1986 : P. Petraroia, *Genesi della teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, «supplemento agli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo», Palermo 1986, pp. LXXVII – LXXXVI.
- PICASSO MILANO 1953: *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-dicembre 1953), Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953.
- PICASSO ROMA 1953: *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-luglio 1953), Roma, De Luca Editore, 1953.
- PIZZI 2010 : F. Pizzi, *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'Arte della Statale di Milano*, «Acme» 63, 3 (2010), pp. 243-284.
- POLI 2012 : F. Poli, *Picasso a Milano. La mostra a Palazzo Reale nel 1953*, in *Picasso. Capolavori del Museo Nazionale di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 settembre 2012-6 gennaio 2013), Milano, 24 Ore Cultura, 2012, pp. 30-35.
- RAGUSA 2010 : E. Ragusa, *Luigi Rognoni e Luigi Dallapiccola. Il carteggio (1935-1974)*, tesi di dottorato, a.a. 2008-2010, coordinatore Prof. P. Fabri, Università degli Studi di Ferrara.
- RINALDI 1999 : S. Rinaldi, *Longhi e Ogetti sul restauro degli affreschi di Maso a Santa Croce*, in «Paragone» Serie 3, vol. 50, 587 (1999) p. 24-42.

- RINALDI 2014 : S. Rinaldi, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta* a Roberto Longhi, Firenze, Edifir, 2014.
- ROGNONI 1953 : *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, regia L. Rognoni, musiche L. Dallapiccola, supervisione di F. Wittgens, prodotto da Rizzoli Film, 1953, ora in Archivio Cineteca Italiana, Milano.
- RUSSO 2006 : L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini, 2006, pp. 301-314.
- SALMI 1960 : M. Salmi, *Fernanda Wittgens (1903 - 1957) in memoriam*, in «Commentari» 8 (1957), pp. 292-293.
- SANPAOLESI 1954 : P. Sanpaolesi, *I dipinti di Leonardo agli Uffizi*, in *Leonardo. Studi e Ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Leonardo da Vinci nel Quinto Centenario della Nascita (1452 - 1952), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, pp. 27-46.
- SCREMIN 2003 : P. Scremin, *Film sull'arte*, Enciclopedia del cinema Treccani, 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/film-sull-arte\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/film-sull-arte_(Enciclopedia-del-Cinema)), ultima consultazione 14 dicembre 2020.
- UCCELLI 2008 : A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva» 129 (2008), pp. 2-40.
- VILLA 2018 : P. Villa, *Gesti di creazione. L'artista all'opera nei film processuali*, in «Piano B» 3, 2 (2018), pp. 40-60.
- VISIOLI 2019 : M. Visioli, *Arslan e il dibattito sul restauro alla metà degli anni Cinquanta: il caso del Cenacolo vinciano*, in *Wart Arslan e lo studio della Storia dell'arte tra metodo e ricerca*, a cura di M. Visioli, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 217-230.
- WITTGENS 1953 : F. Wittgens, *Il restauro in corso del "Cenacolo" di Leonardo*, in *Atti del Convegno di Studi Vinciani: Firenze-Pisa-Siena, 15-18 gennaio 1953*, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Firenze, Olschki, 1953, pp. 39-52.
- WITTGENS 1954a : F. Wittgens, *Restauro del Cenacolo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Leonardo da Vinci nel Quinto Centenario della Nascita (1452 - 1952), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, 1954, pp. 1-12.
- WITTGENS 1954b : F. Wittgens, *Picasso*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1954.

