

RÉVÉLATIONS

LÉONARD DE VINCI ET LES SECRETS ENFOUIS DE *SAINTE ANNE*

par Vincent Delieuvin

Depuis son entrée au Louvre à la fin du XVIII^e siècle, la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci n'a cessé de dérouter les historiens comme les amateurs. Non pas tant par l'étrangeté de son iconographie, traitée de façon si singulière par l'artiste, mais par sa matière même, cachée sous les multiples altérations subies au cours des trois précédents siècles. La restauration qui s'achève révèle enfin les secrets de l'œuvre.

L'image était brouillée par de nombreux repeints posés sur des lacunes et dont la couleur avait viré, constellant la composition de taches sombres. L'oxydation des couches de vernis superposées au cours d'anciennes interventions de restauration avait, quant à elle, éteint toute la palette originale, transformant l'œuvre en une mystérieuse grisaille. Cette apparence si peu flatteuse fit craindre à certains un état de ruine presque total, alors que d'autres expliquèrent les faiblesses de l'œuvre en l'attribuant à un membre de l'atelier plutôt qu'au maître.

Ces interrogations sur le tableau étaient légitimes : on ignorait presque tout de la vie de l'œuvre sous l'Ancien Régime. Mentionnée en France en 1518, dans l'atelier du maître, *Sainte Anne* n'est pas signalée au château de Fontainebleau au début du XVII^e siècle, où avaient été rassemblés presque tous les chefs-d'œuvre de la collection royale dont tous les autres tableaux de Léonard, comme *La Joconde*, *La Vierge aux rochers* ou le *Saint Jean Baptiste*. Ce n'est qu'en 1651 qu'on la voit réapparaître à Paris, dans le grand cabinet de l'appartement de la reine au palais Cardinal, devenu Royal à la suite son don à Louis XIII par Richelieu en 1636. Après cette date, on peut suivre les pérégrinations du tableau, du château de Fontainebleau à celui de Versailles, jusque dans l'hôtel de la Surintendance de Versailles, avant son transfert

au Muséum central à Paris. Mais l'on ne sait rien des conditions de conservation de l'œuvre, ni des interventions de restauration indispensables qu'elle dut subir.

Retrouver la palette originale de Léonard

Une première tentative de restauration, au début des années 1990, a finalement été abandonnée, faute de la sérénité nécessaire à cette délicate opération. Mais le musée du Louvre affronta de nouveau le problème lorsque des examens approfondis de l'œuvre en 2008 et 2009 révélèrent un début de soulèvement de la matière picturale originale, lié à des tensions provoquées par les couches de vernis anciens.

En danger physique et de plus en plus défigurée par les repeints altérés, *Sainte Anne* a été transférée à l'atelier du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) en juin 2010. Entourée du conseil d'un comité international d'experts, l'opération en passe de s'achever a permis de dégager tous les anciens repeints qui cachaient beaucoup de matière originale car ils recouvraient presque toujours de très petites lacunes. L'allègement et la régularisation des vernis ont consolidé la matière picturale. La palette originale de Léonard réapparaît. Peu à peu ressurgissent les bleus, les roses, les rouges, les blancs ou les gris. À la très grande surprise générale, et contre l'avis de deux

Toutes œuvres
Léonard de Vinci
(1452-1519)
La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne
(détail)
Vers 1500-1513
Huile sur bois
168 x 130 cm.

Deux bandes sombres de part et d'autre de l'œuvre en cours de restauration (ici celle de gauche) indiquent l'état du tableau avant les restaurations du XX^e siècle. Elles sont dissimulées par le cadre.

« L'état très ruiné de l'œuvre remplie de repeints, sauf dans la tête de sainte Anne et dans le paysage, n'a guère permis à la critique de s'exercer valablement ou l'a fait s'égarer. »

MICHEL FLORISOONE ET SYLVIE BÉGUIN, *Hommage à Léonard de Vinci*, Paris, 1952.



Ci-dessus (avant restauration) et ci-contre (en cours de restauration)
Sous le visage de l'Enfant Jésus se distingue aujourd'hui à nouveau le dessin de Léonard de Vinci.



siècles de pessimisme et de doutes, la peinture s'est révélée presque partout dans un excellent état de conservation, jusqu'alors indétectable sous les épaisses et sombres couches de vernis. L'incroyable subtilité de la technique picturale de Léonard et sa vive gamme de coloris triomphent désormais.

Une extraordinaire redécouverte

Mais l'œuvre a livré aussi bien d'autres secrets profondément enfouis, notamment sur sa conception, que l'artiste ne cessa de perfectionner durant les vingt dernières années de son existence. Si l'on ne sait toujours pas aujourd'hui qui fut le commanditaire de *Sainte Anne*, un document découvert en 2005 a permis d'établir que le maître l'avait commencée à Florence dès 1503, alors qu'on plaçait généralement les débuts de son exécution vers 1508-1510. Les analyses effectuées par le laboratoire

du C2RMF en 2008-2009 ont aussi révélé les traces de la première composition mise en place sur la préparation du panneau de bois. Au cours de la restauration, plusieurs transformations ont aussi été découvertes. Mises en rapport avec les dessins préparatoires, elles démontrent que Léonard travailla lentement et de façon intermittente, repensant régulièrement chaque détail de son œuvre. Il l'emporta finalement avec lui en France où le cardinal d'Aragon put l'admirer en 1518 au manoir du Clos-Lucé, dernière demeure du peintre. Selon une épigramme de 1527 célébrant le tableau, *Sainte Anne* était inachevée à sa mort en 1519. En allégeant les couches irrégulières de vernis qui donnaient une fausse impression de finition, la restauration a permis de redécouvrir l'œuvre dans l'état où l'avait laissée Léonard. Différents niveaux de finition s'y côtoient : l'extrême fini des visages caractérisés par un subtil effet de

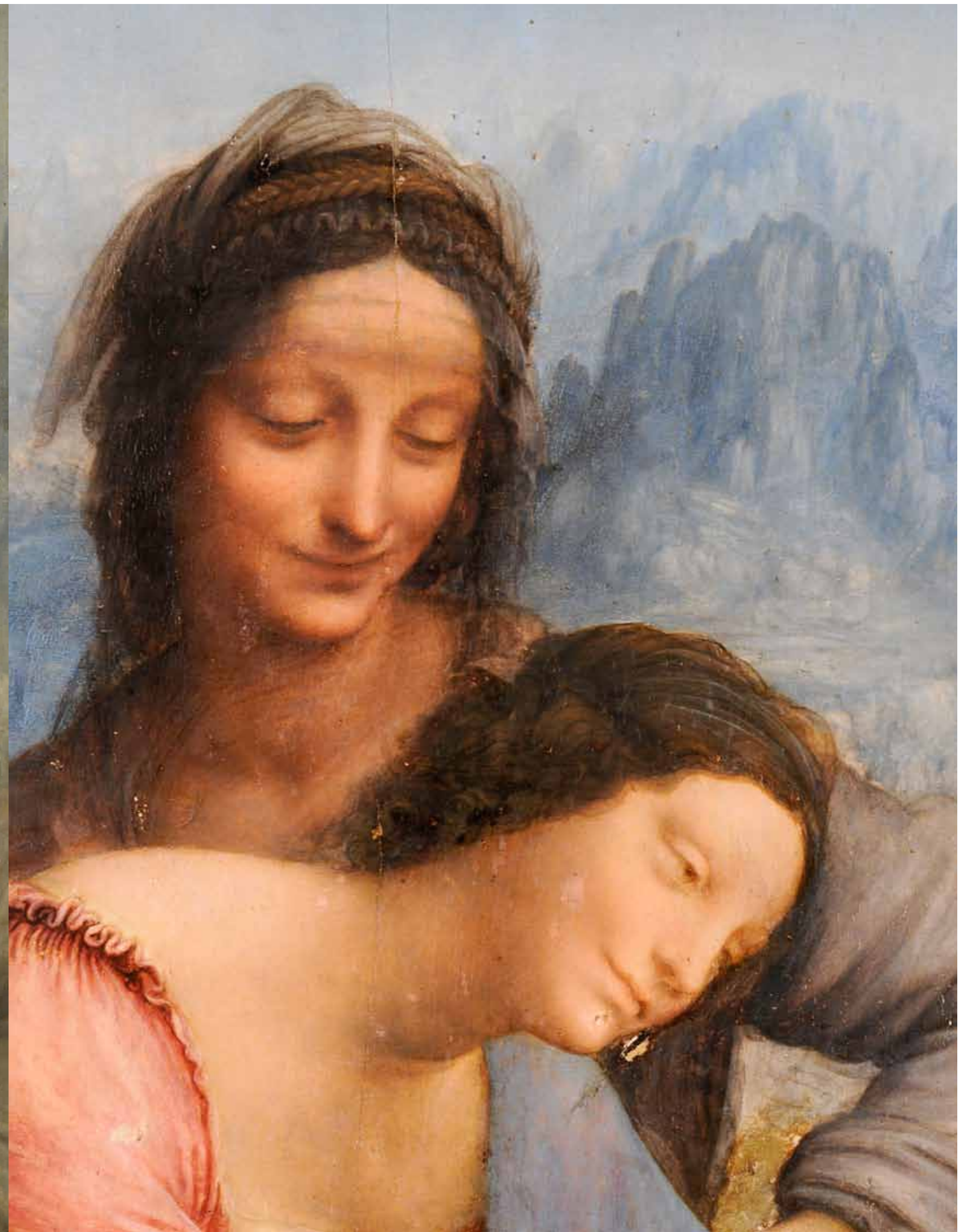
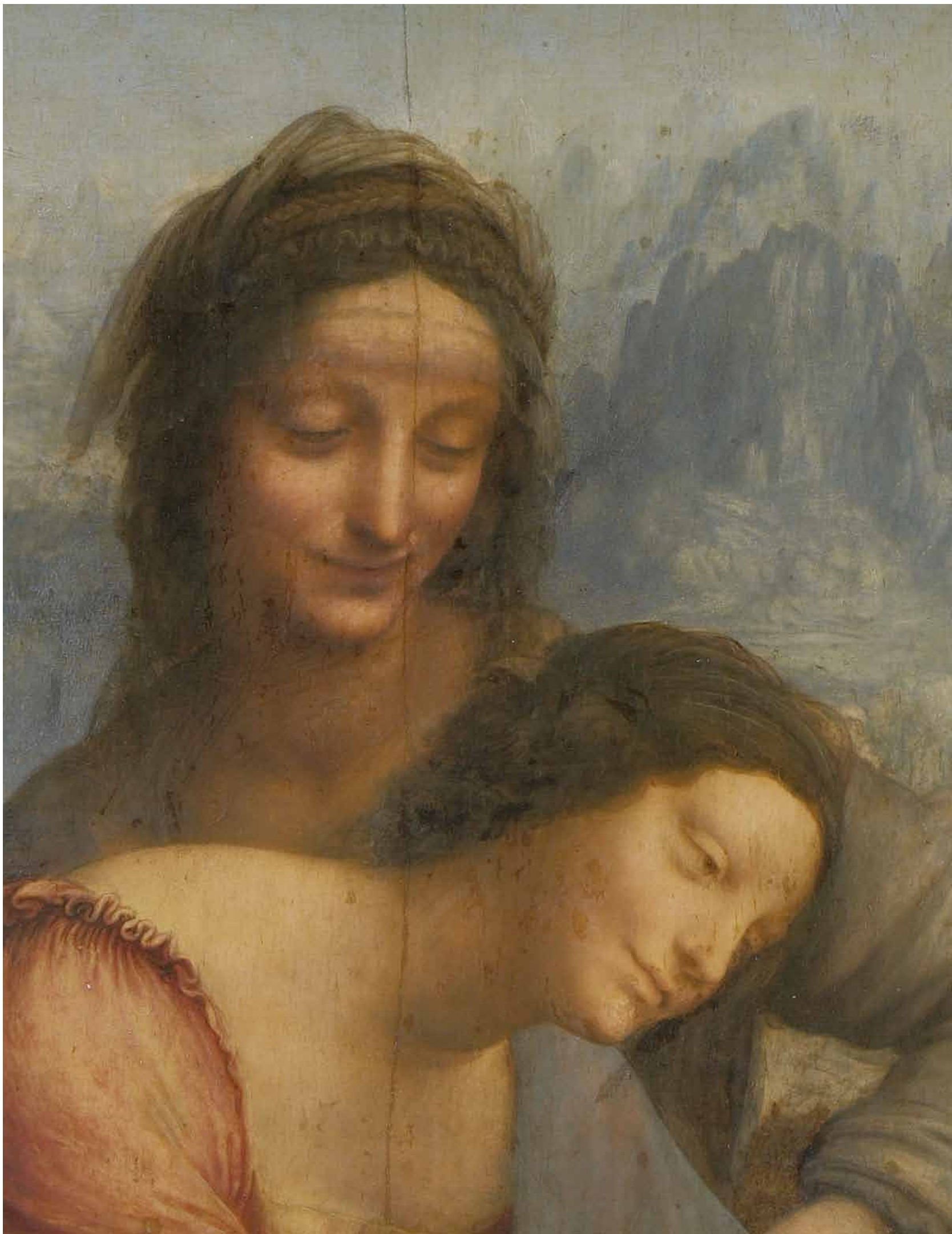
sfumato, la touche plus épaisse et fragmentée de la manche de sainte Anne, le pinceau fluide et libéré modelant les montagnes, ou l'ébauche encore naissante du terrain sur lequel siègent les personnages. Cet inachèvement enfin révélé a toutes les apparences d'une véritable volonté artistique, que partage d'ailleurs à la même époque un autre contemporain florentin, Michel-Ange...

De nature à l'origine conservatoire, la restauration de *Sainte Anne* constitue donc aussi une extraordinaire redécouverte historique, souhaitée et attendue depuis plus de deux siècles. L'œuvre sera dévoilée fin mars 2012, à l'occasion d'une exposition où seront rassemblés, pour la première fois depuis la mort de l'artiste, tous les documents d'archives connus, les dessins préparatoires, les versions d'atelier et les dérivations permettant de reconstituer enfin la genèse lente et obsessionnelle de cet ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci. ■



Ci-contre (avant restauration) et ci-dessus (en cours de restauration)
Aux pieds de sainte Anne, de petits fossiles ont été redécouverts, ainsi que la présence d'eau, jusqu'alors indiscernable, faisant renouer l'œuvre avec la thématique du baptême.

Double page suivante
Le visage de sainte Anne et celui de la Vierge, avant restauration (page de gauche); en octobre 2011, en cours de restauration (page de droite).



Le conservateur
Vincent Delieuvin et
la restauratrice
Cinzia Pasquali étudient
l'œuvre à l'aide
d'images infrarouges.

AU CHEVET DE LA *SAINTE ANNE* DE LÉONARD DE VINCI

DANS LES COULISSES D'UNE RENAISSANCE

rencontre avec Cinzia Pasquali et Pierre Curie
propos recueillis par Barthélemy Glama

Le tableau était jauni, couvert de taches et de repeints qui le rendaient illisible. L'opacité des altérations subies sous l'effet du temps et des restaurations successives masquait la subtile touche du maître. Ce mauvais état de conservation a amené *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* dans les ateliers du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Rencontre, devant le grand chevalet qui soutient l'œuvre décadrée, avec Cinzia Pasquali, restauratrice, et Pierre Curie, conservateur en chef de la filière peinture au département restauration du C2RMF.

« Je pense que cette restauration va vraiment changer le regard que tout le monde porte sur Léonard », déclare d'emblée Cinzia Pasquali. Le mystérieux Léonard qu'on cantonnait un peu vite à son fameux *sfumato*, cette atmosphère enfumée et ténébreuse – alors que c'est un mot que Léonard de Vinci n'a jamais employé –, est en train de se métamorphoser, de ressusciter, jour après jour, depuis un an, sous les yeux de la restauratrice. Dès que le visiteur aperçoit le grand panneau de bois, depuis le seuil de la salle, ce qui frappe ce sont ses couleurs fraîches, vives et saisissantes. Et quand on s'approche, on en apprend beaucoup sur la technique et le doigté du maître, on devine presque la subtilité de ses gestes.

Tout a commencé dans les laboratoires du C2RMF par une étude approfondie de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, enquête scientifique et technique chargée de déterminer les dommages que subissait le tableau. Les conclusions

de ces premiers examens, plutôt rassurantes, ont permis de fonder les opérations de restauration sur la certitude que l'œuvre ne présentait pas de lacunes graves. La couche picturale elle-même est dans un état de conservation presque parfait : « La subtilité de la technique n'induit pas de fragilité de la peinture, annonce Pierre Curie, conservateur en chef de la filière peinture. Celle-ci est polymérisée, c'est-à-dire très stable et solide, et ce depuis cinq cents ans. »

Un tableau devenu océan de taches brunes

Si l'œuvre elle-même ne présente pas de dommages gênants, ce n'est pas le cas, en revanche, des vernis, repeints et ajouts qui lui ont été appliqués au fil des campagnes de restauration antérieures. « Je pense que le fait d'avoir subi autant de restaurations qui se sont altérées et superposées au cours de siècles a favorisé l'apparition des taches et le jaunissement des

verniss. Lorsqu'elle est arrivée ici, elle était très sombre, avec un aspect très chaotique et l'impression qu'elle était peu colorée, presque ensevelie », explique Cinzia Pasquali. Ces différentes campagnes, qui remontent pour les plus anciennes au XIX^e siècle, sont en effet responsables des altérations du panneau. Les vernis appliqués ces deux derniers siècles se sont oxydés, ils ont jauni et se sont opacifiés ; certains ont même « chanci », créant des zones opaques dues à l'humidité, d'autres tirent sur la matière picturale au point que celle-ci se soulève par endroits. Ce qui rendait nécessaire une restauration. Les repeints, ajoutés au fil des siècles pour combler des parties qui se révèlent inachevées ou maquiller ce qui s'était dégradé, se sont eux-mêmes désaccordés, transformant le tableau en un océan de taches brunes.

La dernière grande campagne de restauration qu'a connue *Sainte Anne* remonte aux



Vue de l'atelier de restauration des peintures du Centre de recherche et de restauration des musées de France. À l'arrière-plan, un tableau de Coypel aussi en cours de restauration.



années 1950 : « À l'époque, le tableau a vraiment subi ce que l'on appelle un "superbichonnage", raconte Pierre Curie du département restauration du C2RMF, c'est-à-dire qu'on a maquillé entièrement toutes les taches sous de nouveaux repeints qui étaient parfaits quand l'œuvre est sortie de l'atelier. Mais évidemment, tous ces repeints se sont ensuite désaccordés. » Il s'agit donc aujourd'hui de corriger les altérations que font subir à l'œuvre les matériaux utilisés lors de cette dernière restauration, et en particulier la *tempera muzzi* qui a très mal vieilli. Il faut toutefois veiller à distinguer clairement ce qui relève du vieillissement naturel de l'œuvre, qui après 500 ans d'existence « montre ses rides » comme le dit Cinzia Pasquali, et ce qui relève d'altérations apportées par des restaurateurs pas toujours soucieux de fidélité à l'égard de l'original.

Enlever les maquillages successifs

On l'aura compris, le principal objectif de l'intervention, dans les mois à venir, est donc d'ôter cette épaisse couche de matériaux de restauration, posée directement sur la matière picturale ou les vernis, de toutes origines. Cela rendra au tableau une bonne partie de ses couleurs, masquées par le jaunissement et l'opacification, mais permettra également d'atteindre les repeints, pris dans ce « mille-feuille » de résines : « À certains moments de l'histoire, par peur ou par prudence, on décide de ne pas enlever les repeints pour une raison ou une autre, on les recouvre alors, afin de les camoufler. Chaque fois, on en met un peu plus : on fait d'abord un repeint d'un millimètre, puis de deux, de quatre, etc. » Il s'agit donc d'enlever, une par une, ces différentes campagnes de maquillage, ces habits du pauvre qui cachaient l'image véritable, première, originale.

« Un nouveau procédé de mesure de l'épaisseur des vernis mis au point par le C2RMF nous a permis de découvrir des états complètement hétérogènes, explique Cinzia Pasquali : originellement les épaisseurs étaient très variables. On a trouvé 10 microns sur la partie gauche du tableau, où il y avait beaucoup de retouches et peu de vernis, et jusqu'à 54 microns sur le visage de sainte Anne. » Ces mesures conduisent la restauratrice à opter pour un amincissement légèrement modulé, objet des débats de la commission scientifique internationale qui a accompagné toute l'opération.

Le résultat, devant la haute fenêtre qui ouvre sur le jardin des Tuileries, est extraordinaire : dès aujourd'hui, alors que la restauration n'est pas achevée, l'œil retrouve le paysage à l'arrière-plan que l'on avait complètement perdu. Des cascades, des montagnes,



des rivières sortent de l'oubli et offrent de nouvelles perspectives chromatiques, techniques et historiques. Découverte : le groupe d'arbres, à droite de la composition, n'était pas d'origine. Il s'agit sans doute d'une mauvaise interprétation de coulures, qu'un restaurateur aurait transformées en bosquet. À gauche, dans le drapé, un repeint, mais cette fois il date de l'époque de Léonard et attesterait peut-être d'un travail interrompu et repris, soit un « repentir » de l'artiste. La découverte la plus incroyable est celle de l'eau qui baigne les pieds de sainte Anne en lieu et place de ce que l'on a toujours pris pour un gouffre, au bas du tableau : avec elle, c'est toute la thématique du Baptiste qui ressurgit. Et dans les rochers, de minuscules fossiles avec des couleurs disent, comme les montagnes et le ciel, la grandeur cosmique de la Création. ■



Ci-dessus
La restauratrice au travail : équipée de lunettes binoculaires, elle procède à l'allègement du vernis.

Ci-contre
En plus de la lumière du jour, un éclairage supplémentaire est parfois utilisé.

« Autour de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci »
Du 29 mars au 25 juin 2012. Hall Napoléon. Commissaires de l'exposition : Vincent Pomarède, Vincent Delieuvin et Pierre Curie, musée du Louvre.

ARTS Deux démissions au comité scientifique relancent la controverse sur la restauration du tableau de Vinci.

«Sainte Anne», c'est fou

Faut-il armer une flotte pour résister à la perfide Albion ? La question agite les musées depuis la révélation, par le site Artclair.com, de la démission de deux membres du comité scientifique surveillant la restauration de *la Vierge à l'enfant en compagnie de sainte Anne* de Vinci : Jean-Pierre Cuzin, ancien directeur des peintures au Louvre, il y a un mois et demi déjà, et, depuis quelques jours, Ségolène Bergeon Langle, qui dirigeait la restauration aux musées de France dans les années 80.

Chacun pourra juger du résultat : une fois la

restauration terminée, le tableau sera accroché en mars au Louvre, au cœur d'une exposition sur les

vingt dernières années du peintre, mort en 1519 au bord de la Loire après avoir été enrôlé par François I^{er}. Dans sa traversée des Alpes, il avait emporté la *Sainte Anne*, avec la *Joconde* et le *Saint Jean-Baptiste*.

Conférence. Cette monographie fera suite à celle en cours à la National Gallery de Londres sur la période précédente, passée à Milan. Jamais on n'a vu un tel rassemblement de peintures de sa main. Malgré le froid, les files d'attente devant la National se forment trois heures avant l'ouverture. Les tickets dépassent les 500 euros à la revente. Vinci rock star.

Dans deux semaines, la National Gallery accueillera les spécialistes pour une conférence scientifique. Même si elle n'est pas inscrite, la dispute du Louvre ne manquera pas d'animer les discussions.

Les motivations des deux démissionnaires semblent cependant différentes. Dès le début, Cuzin ne souhaitait pas l'allègement des vernis, jaunis par le temps. Le départ de Ségolène Bergeon Langle est plus surprenant : elle a été elle-même responsable de restaurations similaires, comme celle ayant restitué la vision des bleus et

rouges de la grande *Sainte Famille* de Raphaël. Mais, contre les autres scientifiques, elle s'était opposée à l'enlèvement d'un bout de vernis abîmé, qui floutait le corps du petit Jésus de la *Sainte Anne*. Ses relations avec la restauratrice, Cinzia Pasquali, étaient manifestement tendues. L'embauche d'une spécialiste venue d'Italie a aussi suscité des réactions négatives.

Pour Cuzin et Bergeon Langle, l'intervention est affaire de sensibilité, pas de mesures mathématiques.

En marge, des associations hostiles à ces opérations esthétiques sont allées beaucoup plus loin, accusant le Louvre de mettre en danger la couche picturale de Vinci. Le musée dément formelle-

ment, examens scientifiques à l'appui. L'avis du conseil a été unanime sur ce point. Au-delà des détails techniques, la dispute trahit une opposition de méthode d'une génération à l'autre. Cuzin ne s'est pas exprimé publiquement, mais, au sein du comité, il craignait qu'un allègement trop poussé des vernis ne provoque un désaccord des couleurs et des contrastes. Fondamentalement, les membres partants refusent de se laisser guider par les diagnostics scientifiques : pour eux, une telle intervention est affaire de sensibilité, pas de mesures mathématiques.

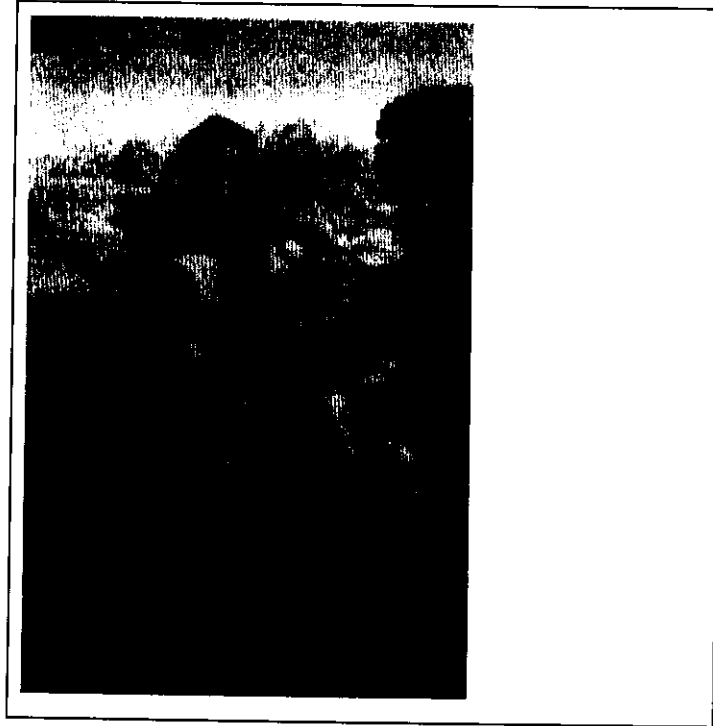
«Logique». S'y ajoutent de vieilles oppositions nationales. A Londres, le *Guardian* souligne le rôle des deux responsables de la National Gallery au sein du comité. «*Les Anglais ont pris le pouvoir au Louvre, réagit un opposant, ils veulent que les couleurs pètent, pour des expos spectaculaires. Tout ceci obéit à une logique : les musées sont devenus des entreprises.*» Responsable de la peinture italienne au Louvre, Vincent Delieuvin est un peu effaré : «*On se croirait revenu aux années 40 ! Les spécialistes italiens sont tout aussi d'accord avec l'allègement des vernis. C'est une restauration qui ne pose pas de difficulté, en fait, sauf que c'est un Léonard... et on a le sentiment d'assister à un débat antérieur aux récentes avancées scientifiques.*»

VINCENT NOCE

Anne, sainte de la discorde

2011-12-30 15:04:00

PATRIMOINE- La restauration du tableau de de Vinci a créé des dissensions entre experts.



Deux experts éminents, Jean-Pierre Cuzin et Ségolène Bergeon Langle, ont quitté le comité scientifique pour la restauration de la Sainte Anne de Léonard de Vinci entreprise par le musée du Louvre, en raison de leur désaccord avec la ligne de conduite de l'opération.

«Le Louvre ne fait aucun commentaire sur le départ de ces deux personnes», a indiqué hier un porte-parole du musée,

confirmant néanmoins des informations de presse sur leur retrait du comité scientifique formé à l'occasion de la restauration de ce chef-d'œuvre, une intervention qui suscite des inquiétudes chez certains experts. Ces craintes avaient été relayées en octobre par le Journal des arts qui affirmait que la restauration, «plus interventionniste qu'initialement prévu, faisait courir des risques majeurs à l'œuvre».

Rejetant ces accusations, Vincent Pomarède, directeur du département des peintures du musée du Louvre avait alors assuré «ne pas faire courir de risques» à ce chef-d'œuvre de la Renaissance. «Nous restons loin de la couche picturale. (...) Nous avons choisi une restauration extrêmement prudente», avait-il affirmé.

«Il n'y a aucun élément nouveau aujourd'hui», a dit hier le porte-parole. Les deux experts qui ont jeté l'éponge n'étaient pas joignables.

Personnalité de référence dans le domaine de la restauration, Ségolène Bergeon Langle est conservatrice en chef du patrimoine et ancienne directrice de l'Institut français de restauration des œuvres d'art. Jean-Pierre Cuzin est ancien conservateur en chef du département des peintures du Louvre.

Présentation au public en mars 2012

et l'enfant Jésus, est une œuvre de la maturité de Léonard de Vinci (1452-1519), qui ne l'a jamais achevée.

Sa restauration, décidée en 2009 après une longue réflexion et un important travail de recherches, a démarré en 2010. Elle a été confiée à la restauratrice Cinzia Pasquali, assistée du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), dont les laboratoires et les ateliers se trouvent dans l'enceinte du Palais du Louvre.

La peinture avait voyagé en France avec Léonard de Vinci à la fin de sa vie. À la mort du peintre, le tableau est entré dans les collections de François Ier.

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, le tableau a subi une restauration avec un matériau, le «tempura muzzi», qui a mal vieilli et maculé l'œuvre de taches. «La restauration pure est achevée et nous en sommes à l'étape du revernissage du tableau. Une grande exposition permettra de présenter l'œuvre au public à partir de début mars 2012», a précisé le porte-parole.

EXHIBITIONS

solaire and *Oiseau lunaire* of 1946 into the monumental versions of 1966, through to a fascinating selection and display of his source material and studies in the Project Space at the end. In a way this should be seen first. Such was Miró's complete transformation of found objects through scale, media and colour that I would never have otherwise noticed that *Personnage* (Fig.49) originated in the balancing of a pebble on an almond, that *Femme monument* of 1970 began life as a hole-worn bar of soap, and that the immense *Personnage gothique, oiseau éclair* of 1976 (Fig.52), appropriately placed to straddle the view from the summit of the Park's Bothy Garden, started from a donkey saddle.

Collage suited Miró. Endlessly inventive, playful and iconoclastic, in his hands the process generated an anarchic energy in the bringing together of divergent elements and diverse realities. Olfactory puns were part of his arsenal. His humour was earthy, frequently scatological. Cast in bronze and coloured, the collaged elements gained a unity, a new anatomy, their own quirky identity. The crusty green stick figure, *L'Oiseau au plumage rougeâtre annonce l'apparition de la femme éblouissante de beauté* of 1972 (Fig.50), cast a cabbage for the buttocks, a cobbler's lathe for the hand, a bizarre missing link between man and nature, and is tellingly sited in nearby undergrowth. The exhibition reveals how Miró, ever alive to the expressive possibilities of surface, employed different foundries: Susse for smooth finishes, the Bonavicini Foundry in Verona for more traditional dark and black patinas, the Parellada Foundry in Barcelona for a more 'untreated' look and rougher textures. What I had not quite appreciated before was the extent to which he responded to developments in contemporary art and popular culture. The brightly coloured *Jeune fille s'évadant* of 1967, wittily constructed out of four disjointed elements – dumb-blond yellow head, 'turned on' by a cast of a real tap (which is an exhibit in the Project Space), tiny rectangular blue torso with miniscule white breasts, and a pair of gyrating, bright red mannequin legs – parodies a Pop art icon.

The exhibition presents us with a tougher, nastier Miró for the recession years of the twenty-first century: an iconoclastic artist, ever mindful of human violence and instability. He has been given back his *cozones*.

The choice of Anthony Caro for the first solo exhibition of an artist to be held at **Chatsworth, Derbyshire** (to 1st July),² comes as a surprise. Earlier in his career Caro felt that his work would be lost if placed in the landscape. He was only able to break free of Henry Moore's influence by adopting a radically different, quasi-industrial way of working inspired by David Smith and, like a contemporary Post-Painterly Abstractionist, he intuitively balanced brightly coloured elements in a push-pull hermetic space. His decision to take on the palatial setting of Chatsworth was a concomitant of his realisation that he had the freedom to group his sculptures around the most obviously man-



51. *Goodwood steps*, by Anthony Caro. 1994. Steel, 300 by 3200 by 600 cm. (Collection of the artist; exh. Chatsworth House).

made area, the Pond Lake, where they could either interact with the landscape and with each other, or hold their own through silhouette and sheer scale. His sculptures are brilliantly sited to exploit the lie of the land. *Goodwood steps* of 1994 (Fig.51) is strung out at the end of the lake like giant architectural sluice gates controlling the view through to the magisterial pedimented façade of the house and its reflection in the water. The highly original *Scorched flats* (1974), with its overlapping rectangles, picks up on the emphatic shape of the lake. The rusted and varnished steel of both sculptures further separates them from the grass, but the bottle-green *Sculpture seven* of 1961 is sensibly tucked away out of immediate sight. What emerges from this exhibition is a recognition

of the theatricality of Caro's constructions, his courage in insisting that sculpture be taken on its own terms. However, when it comes to the staged framing of the landscape on a vast scale through massive architecturally balanced elements, even Caro's most ambitious sculptures can but make us more aware of the achievements of Capability Brown and his successors at Chatsworth.

¹ Catalogue: *Miró: Sculptor*. With contributions by Clare Lilley and Helen Phely. 47 pp. incl. several col. ills. (Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, 2012), £5. ISBN 978-1-871480-98-6.

² Catalogue: *Caro at Chatsworth*. With contributions by Stephen Feeke and Martina Droth. 40 pp. incl. 23 col. ills. (New Art Centre, Chatsworth, 2012), £10. ISBN 978-0-9558440-1-0.

Leonardo da Vinci's 'St Anne'

Paris

by SCOTT NETHERSOLE

WRITING FROM BLOIS on 12th January 1507, the Florentine ambassador to the French court informed his government that Louis XII was keen that the 'buon maestro' Leonardo da Vinci should provide him with 'alcune cose di mano sua'.¹ From the number of recent Leonardo exhibitions, it would seem that public appetite for 'some things by his hand' (or often 'anything by various hands') has remained unchanged across the centuries. The current exhibition *La 'Sainte Anne' l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci* at the **Musée du Louvre, Paris** (closed 25th June), was, however, a celebration of the recent cleaning and restoration of his *Virgin and Child with St Anne and a lamb* (cat. no.66; Fig.53), around which were assembled a felicitous group of works, and was a profound meditation on its iconography, making and influence.²

Despite the inevitable complaints of a vocal minority, the restoration is a triumph.



52. *Personnage gothique, oiseau éclair*, by Joan Miró. 1976. Bronze, 450 by 200 by 160 cm. (Fundació Pilar I Joan Miró a Mallorca; exh. Yorkshire Sculpture Park).

The painting has emerged from beneath layers of yellowed varnish and discoloured restorations in remarkably good health. Such previously troubling areas as the Virgin's ultramarine robe have been transformed. Flat and seemingly unmodelled, it was so pock-marked by previous interventions that it distracted attention from the remainder of the picture, so much so that Oskar Pfister was able to interpret it as an independent avian form. That it has suffered is beyond doubt, but not nearly as much as might have been feared. Through restoration her mantle has regained its forms, light, shade and movement, as well as a gentle tonal difference between that part which wraps around the Virgin's knees and the swathe of fabric which hangs from her shoulder. Importantly, too, it no longer fights with the rest of the composition.

Correction of the Virgin's mantle was, perhaps, to be anticipated. But other, unexpected passages – some of consummate subtlety – are now plain to see after centuries of illegibility. Most remarkable among these are the distant mountains. They give the semblance of having been painted with great freedom, although they are executed with the precision and confidence of the red-chalk landscape studies (such as nos.44 and 46), and were revisited with Leonardo's characteristic reluctance to finalise a design.³ For the highlights, or the frothing water that cascades into a pool to the left of the Virgin's head, the brush was loaded with lead white mixed with varying quantities of lapis lazuli, yet, despite the opaque medium and thick handling, the blue mountains achieve a misty transparency and atmospheric imprecision never realised in the workshop copies (compare them, for example, with those in the most accomplished of the copies from Los Angeles, no.50). Between St Anne's feet, two pebbles are rendered carefully, almost obsessively, to show each coloured vein. They have always been visible, even if under murky varnish. But now, since the restoration, they are balanced by limpid grey strokes that evoke, rather than define, water. Her left foot just touches it, as if to point to a tension between the conflicting demands of description and representation that bind Leonardo's works and which must have made them almost impossible to finish. This paradox of Leonardo's practice is everywhere evident in the restored picture, from the remote panorama to the foreground outcrop, from the Virgin's sleeve to the veils of the two women.

Kenneth Clark used the *St Anne* to epitomise Leonardo's abhorrence for the 'abrupt transition'. There was, in his eloquent words, 'no more complete and complex demonstration of the continuous flow' that characterised his *œuvre*.⁴ It is tempting to speculate that Clark would have found the harsh contrast that now marks the transition between the mid-ground and background alarming. This results from the fact that the picture is evidently, and visibly, unfinished and should



53. *The Virgin and Child with St Anne and a lamb, called St Anne*, by Leonardo da Vinci. c.1503–19. Panel, 168.4 by 112 cm. (Musée du Louvre, Paris).

not be cause for concern. But the difference between the painting as revealed through restoration and our conception of Leonardo developed through centuries of examining uncleaned paintings should give us pause. As with the conservation of the *Virgin of the rocks* in London, the restoration of Leonardo's *St Anne*, and the technical evidence which has



54. *Study for the Virgin's mantle in Fig. 53*, by Leonardo da Vinci. c.1507. Black chalk with grey wash and white highlights, 23 by 24.5 cm. (Musée du Louvre, Paris).

been made available as a consequence of it, demand that we reassess Leonardo, as well as his workshop, without preconceptions about his style, his 'genius' or a vested interest in his critical fortune.

The Louvre exhibition did just this. Divided into four broad and uneven sections, it examined the iconography of St Anne, the planning and execution of the picture, its location in Leonardo's career, and its reception from the early sixteenth century up to Odilon Redon (no.129) and Max Ernst (no.131). While the latter half of the show contained exceptional loans – Michelangelo's Pitti *tondo*, for instance (no.85) – some rarely seen treasures, such as the cartoon for a portrait of *Isabella d'Este* (no.76), and new revelations, including the newly restored Prado version of the *Mona Lisa* (no.77; Fig.55), as well as works of staggering beauty, such as Degas's drawing after the heads of the Virgin and St Anne (no.126), it was in the second section, which culminates in the *St Anne* itself, that the most coherent and original arguments were advanced. Here, systematically and methodically, the curators presented the case for a revised understanding of the genesis of the painting, presenting as many of the preparatory drawings, painted copies and documents as it was feasible to

EXHIBITIONS

borrow, in conjunction with the results of the scientific investigation. It is this section, accompanied by its hefty catalogue, that will constitute the exhibition's enduring legacy to scholarship.

The organisers of the show argue for the existence of three cartoons, all executed before 1503, the date of the annotation to Agostino Vespucci's *Cicero*, where St Anne's head is mentioned as if it were already underway (no.30). According to this line of reasoning, the composition developed from the Burlington House Cartoon, dated in the exhibition to around 1500 (National Gallery, London; no.11), to a second lost example that is described in the famous letter of 1501 from Fra Pietro da Novellara to Isabella d'Este. According to Fra Pietro's ambiguous wording, the lamb was '*verso la man sinistra*' (no.17). The version ultimately transferred onto the Louvre panel was different again, this time with the lamb on the right (assuming Fra Pietro meant 'on the left-hand side' not 'at the left hand' of St Anne or the Virgin). This third cartoon is again lost, but – the curators suggest – is known through various copies, among them one formerly in the collections of Padre Resta and the Esterházy family that has also been lost since the early twentieth century (illustrated as no.25 in the catalogue). Thereafter, it is argued that Leonardo worked on the panel intermittently until his death, with moments of increased activity during the second Milanese period and his last years in France, possibly prompted by the opportunity of a new patron for the panel. Preparatory drawings, such as the black-chalk study for the fabric of the Virgin's mantle bunched around her upper thigh (no.55; Fig.54), not only suggest which areas were subject to revision, but also a date for these campaigns based on the style of the drawings. In many cases, such alterations are confirmed by pentiments and reworkings hidden beneath the current surface (see, for example, the changes to St Anne's veil).⁵ But, in establishing a new chronology as much for the panel as for the cartoons, the greatest emphasis in terms of evidence has been placed on copies. What is most striking about this extended period of evolution, which also characterises the other picture mentioned by Vespucci, the *Mona Lisa*, tellingly represented in the exhibition by the Prado copy, is that it was being completed in copies produced by the workshop, whether from the unfinished painting itself or from preparatory drawings, both of which were reproduced by his pupils and followers. These copies are used to good effect in the exhibition as evidence of the development of the *St Anne*, although whether the drawings functioned in the same way as the paintings is unclear. The presence of these copies also makes some fundamental points about the *bottega*. It would seem that Leonardo used his pupils and assistants to try out potential solutions in advance of committing them to the panel himself. If so, then these apparently derivative compositions completely reverse



55. *Mona Lisa*, from the studio of Leonardo da Vinci. Panel, 76.3 by 57.6 cm. (Museo Nacional del Prado, Madrid; exh. Musée du Louvre, Paris).

our traditional understanding of the relationship between 'primary version' and 'copy', as well as our idea of the '*non finito*'. Far from never achieving a final form, the *St Anne* appears to have been completed on multiple occasions. Naturally, the problem remains of Leonardo's exact involvement in these pictures – do these panels reflect Leonardo's own ambitions for the *St Anne*, or the fantasy of a pupil? – but perhaps to ask such questions of authorship is to miss the point of the Louvre show.

Of course, the exhibition presented a clear chronology and ordering of the material. Those suggestions which do not conform to the narrative, such as Vasari's (possibly confused) suggestion that Leonardo's SS. Annunziata cartoon was preparatory to a commission for the high altarpiece there, find little place in the narrative presented to the gallery-going public (although, in fairness, it is discussed in the catalogue, p.331). This is in the nature of a public exhibition. But the very fact that as much evidence – visual, textual and scientific – as it is possible to assemble in a single location was collated at the Louvre is an open invitation to scholars to arrange, and re-arrange, the scattered fragments in whatever configuration makes most sense to them. It was a gift of rare generosity.

¹ Document exhibited at no.31.

² Catalogue: *La 'Sainte Anne' l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*. Edited by Vincent Delieuvin. 446 pp. incl. 320 col. + 80 b. & w. ills. (Musée du Louvre, Paris, 2012), €45. ISBN 978-2-35031-370-2.

³ See a detail from the infra-red reflectogram, illustrated *ibid.*, p.146, fig.102. The painting was exhibited with its lateral additions, made in the eighteenth century, which enlarge its breadth to 129.9 cm.

⁴ K. Clark: *Leonardo da Vinci*, rev. ed., London 1993, p.38.

⁵ Delieuvin, *op. cit.* (note 1), p.118, fig.95.

The ideal Renaissance city

Urbino

by FRANK DABELL

THE DUCAL PALACE in Urbino endures as one of the architectural glories of Europe, and there could be no better venue (in rooms adjacent to its sublime courtyard) for an intellectually stimulating exhibition on the 'Ideal City'. Indeed *La Città Ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello* at the **Galleria Nazionale delle Marche, Urbino** (to 8th July), is partly about the palace, itself an extension of Federico da Montefeltro (reg. 1444–82), who channelled a vast military income into his small city-state, creating a metaphor for good government. Beyond the local luminaries – Piero della Francesca, Fra Carnevale, Bramante and Raphael, all present – it is the spirit of Federico himself that guides one through the works assembled here, principally furniture, architectural decoration and painting. The heart of the exhibition is the well-known *Ideal city* in Urbino (cat. no.1.1; Fig.57), still anonymous but unquestionably involving an architect, displayed opposite its putative mate (no.1.2; Fig.58); regrettably their companion in Berlin (no.1.3) is not exhibited.

Castiglione's much-quoted remark that what the late Duke had created resembled 'not a palace but a city in the form of a palace' should properly be preceded by earlier views (a guest of Federico's, Mabilio da Novate, had called it '*non domus ista sed urbs*' – 'not a house, this, but a city'). The handsome catalogue¹ discusses both domestic decoration and urban planning during the quattrocento, addressing the theories of Filarete and Alberti; the latter's *concinnitas* (harmony) is emphasised throughout, and his *De re aedificatoria* is displayed (no.7.1) in the copy made for Federico. When Alberti re-clothed the church of S. Francesco in Rimini in *all'antica* dress (reflected here in a drawing of the Tempio Malatestiano under construction; no.7.4), he used the local Arch of Augustus not only as a source of classical



56. *Miracle of St Zenobius*, by Domenico Veneziano. 1442–48. Panel, 28.6 by 32.5 cm. (Fitzwilliam Museum, Cambridge; exh. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino).

Comment restaurer la « Sainte Anne » ?

Lors d'une présentation restreinte, le Musée du Louvre a expliqué les méthodes et moyens retenus pour la restauration de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci, une opération que le *JdA* avait critiquée dans son édition précédente. Si le principe d'un allègement progressif des vernis a permis de préserver la subtilité du chef-d'œuvre, des interrogations demeurent.

Page 5

J. d. A
20.10.11

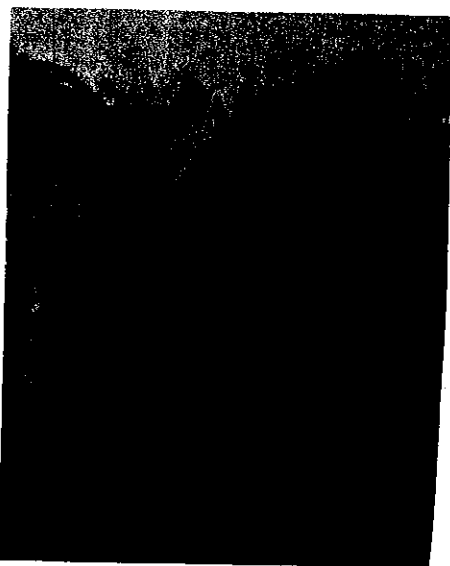
Restauration La « Sainte Anne » mise à nue

Le Musée du Louvre a ouvert les portes de ses ateliers de restauration où le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci fait l'objet de soins intensifs

PARIS ■ Les subtilités du visage de sainte Anne sont indemnes ; le paysage qui se déploie en arrière-plan témoigne des interventions de restauration en cours et de l'amin- cissement très net des vernis. Le 14 octobre, le département des Peintures du Musée du Louvre, accompagné des équipes du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RME), avait convié quelques journalistes à découvrir le chef-d'œuvre de Vinci en cours de restauration – une intervention dont nous

avons signalé la tendance trop interventionniste dans notre précédent numéro (lire le *JdA* n° 354, 7 octobre 2011, p. 4). Le directeur du département des Peintures, Vincent Pomarède, a reconnu que le comité scientifique formé pour l'occasion était divisé quant au degré d'intervention : la majorité d'entre eux souhaitaient un allègement des vernis fort, tandis que d'autres prônaient un amin- cissement très modéré. « Je n'ai

pas cédé aux pressions. Depuis le début, j'ai été le pied sur le frein », a expliqué Vincent Pomarède. Pour l'heure, le visage de la sainte Anne ne devrait pas subir d'autres



Léonard de Vinci, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, huile sur bois, 168 x 130 cm, détail de l'œuvre en cours de restauration, Musée du Louvre, Paris.

© Photo : C2RME/Jean Louis Belloc.

interventions que la suppression de petites stries relativement peu visibles. La restauratrice Cinzia Pasquali va ensuite s'attaquer à un élément dont le traitement ne fait pas l'unanimité au sein du comité scientifique : le supposé « chanci » (altération du vernis entraînant une opacité),

présent sur le corps de l'enfant, à retirer ou à traiter en régénérant le vernis par un solvant. Il faudra aussi décider de la conservation, ou non, des arbres, dont la présence remonterait au moins au début du XIX^e siècle. Prudent, Vincent Pomarède penche pour leur conservation, car de nos jours les repeints très anciens font partie de l'histoire de l'œuvre.

Allègement progressif

Le principe retenu pour cette restauration a été celui d'un allègement progressif des vernis. Cinzia Pasquali a souligné qu'en moyenne, l'épaisseur des vernis se situe entre 8 à 12 microns

– à titre indicatif, une couche de vernis s'élève en général à 4 microns. Sur certaines zones du ciel, le vernis a été allégé jusqu'à 6 microns, tandis qu'il reste, pour les visages notamment, une épaisseur de 25 microns. Ce qui a inquiété certains experts, c'est le plan de travail choisi qui consiste à amincir jusqu'à 8 microns en différents endroits, en laissant, en réserve, 25 microns sur le visage de la sainte Anne, au lieu d'établir la même base partout puis d'avancer progressivement. Un procédé nouveau, qui utilise des gels qui freinent la diffusion d'un solvant, ne sert que pour les anciennes « retouches » à supprimer. Quant aux solvants utilisés au-dessus du *sfumato*, il s'agit de mélanges « classiques » de ligroïne (non polaire) renforcé par des pourcentages d'éthanol (solvant actif) suivant le même principe qu'en 1992 lorsque la restauration de la *Sainte Anne* avait été interrompue car trop risquée. « Ce qui a changé ce ne sont pas les solvants, mais le protocole de mise en œuvre », a expliqué Pierre Curie, responsable de la filière peinture au C2RME. Depuis, l'extrême finesse du *sfumato* a été démontrée par le CNRS, et, en 2002, des études

scientifiques ont montré que l'éthanol en mélange était plus pénétrant que supposé, provoquant le gonflement d'une couche à l'huile, en particulier avec des pigments comme ceux qui composent le *sfumato* (1). « Dans ce domaine de la restauration où les recherches scientifiques, les moyens et les connaissances sont encore en évolution, je pense qu'un débat à ses raisons d'être. Sur la Sainte Anne, à tous égards, la conservation d'un vernis assez important est une sage décision », explique ainsi Michel Favre-Félix, président de l'Association pour le respect de l'intégrité du patrimoine artistique. Il convient donc de rester prudent et de ne pas succomber à la tentation d'aller trop loin. Finalement, le plus dangereux demeure la certitude que l'on peut tout maîtriser.

Daphné Bétard

(1) Michel Alan Phenix, « Building models : Comparative swelling powers of organic solvents on oil paint and the cleaning of paintings », *V & A Conservation Journal*, 40, et « The swelling of artist's paints in organic solvents », Part 1 ; *Journal of the American Institute for Conservation*, 41, 2002 pour les deux textes.

conservateur en chef du département des Peintures au Musée du Louvre

Je tenais à réagir avec indignation à la teneur de l'article « Léonard en danger », paru dans le *Journal des Arts* [n° 354] daté du 7 octobre 2011, sous le titre particulièrement racoleur de « Léonard en danger ».

Sur la forme de cet article, je ne peux que m'étonner d'une méthode qui tient plus du procès d'intention que d'une enquête intellectuellement honnête et impartiale. Tout journaliste peut et doit évidemment enquêter et prendre parti, à condition cependant de présenter à ses lecteurs l'ensemble des arguments, favorables comme défavorables. Mais, dans l'article concerné, on a privilégié amalgames, allusions et catastrophisme : autant de procédés utilisés évidemment pour instruire uniquement à charge.

Et tout cela pour critiquer a priori la restauration d'un tableau que le journaliste n'a pas jugé utile de voir, alors même que cela lui a été proposé par le Musée du Louvre. L'attirance pour le « scoop », qui imposait une parution anticipée le 6 octobre, avant que nous ayons pu présenter et expliquer dans le détail la restauration de l'œuvre, l'a visiblement emporté sur l'exigence d'une information juste.

Plus grave encore, sur le fond, les approximations et les erreurs s'avèrent multiples, encouragées sans aucun doute par des témoignages partiels ou insuffisamment informés. Sans chercher à les reprendre ici une à une – la communication que nous allons organiser lèvera toutes ambiguïtés –, j'aurais simplement à cœur de rétablir quelques vérités afin de ne pas laisser le doute s'installer dans l'esprit des connaisseurs comme du grand public.

Si le Louvre a pris la décision de reprendre la restauration de ce tableau, envisagée en 1993, c'est pour une raison simple de conservation, cœur du métier et de la responsabilité même de tout musée. Restaurer devenait indispensable si l'on voulait préserver ce chef-d'œuvre, aujourd'hui mis en péril par des micro-soulevements de la matière picturale dus à la présence d'importantes épaisseurs de vernis oxydé. Par ailleurs, l'œuvre était réellement défigurée par des repeints devenus trop visibles, ainsi que par des irrégularités et des épaisseurs de vernis qui ne permettaient plus de voir les finesses extrêmes de la composition de Léonard de Vinci.

Ainsi, s'est imposée la nécessité de notre démarche de restaura-

tion, qui a consisté à amincir les couches de vernis de restauration apposées au cours des XIX^e et XX^e siècles. Inutile de préciser qu'en aucune façon cette restauration ne touche à la couche picturale, puisque nous conservons bien sûr une épaisseur significative de vernis ancien.

Poser la question qui prélude à l'article de votre journal et donne le ton de l'ensemble – « *qui pourrait se mesurer au génie de Léonard de Vinci et à l'infinie subtilité de sa technique picturale ?* » – relève d'une méconnaissance totale du principe même de toute restauration. En aucun cas, un restaurateur ne doit interférer avec la création même de l'artiste, son travail consistant justement à relativiser les passages du temps et les interventions des restaurateurs précédents par rapport à l'œuvre originale.

Rappelons que c'est au terme de plusieurs années d'examen et d'analyses, puis de deux journées d'étude, qui avaient réuni les plus grands spécialistes internationaux de Léonard de Vinci, que l'annonce de cette restauration fut faite publiquement, à l'auditorium du Louvre. Nous avons alors expliqué, en toute transparence, les nécessités de cette

Rarement une restauration aura été aussi préparée, discutée et encadrée. Jamais une restauration n'aura bénéficié de techniques aussi performantes. Et, à quelques mois de l'issue de cette restauration, les premiers travaux d'allègement révéleront l'excellent état de conservation de la matière picturale et le génie artistique de Léonard de Vinci, nous confortant dans les choix qui ont été faits.

un comité scientifique, représentatif des diverses sensibilités et opinions, afin que chacun des spécialistes puisse suivre l'ensemble des opérations et faire connaître son point de vue, à chaque étape de la restauration. C'est ainsi une démarche progressive, partagée, scientifique et documentée qui fut instaurée, une démarche dialectique permettant de trouver collectivement le meilleur équilibre.

Il nous a été reproché de ne pas avoir vu le tableau. Il ne s'agit pas d'un choix : nous n'y avons pas été autorisés avant la rédaction de l'article (dont le musée connaissait la date de parution). Faire le constat d'une restauration a posteriori – une fois qu'il est trop tard pour revenir en arrière – nous semble une démarche beaucoup moins pertinente qu'une enquête en amont et la restitution au lecteur des fruits d'un travail qui ne fait pas

d'amalgames et évoque précisément les risques qu'impliquent certains procédés.

Sur le fond, la communication organisée le 14 octobre (lire p. 5) ne nous semble pas lever les doutes émis dans notre édition du 7 octobre, qui devraient être, en permanence, présents à l'esprit des acteurs de la restauration. En effet, tous les problèmes ne sont pas résolus à ce jour. D'ailleurs, si l'article commence par une interrogation – « *qui pourra se mesurer au génie de Léonard ?*... » –, c'est avant tout pour rappeler de manière générale le principe de précaution inhérent à toute restauration.

Daphné Bétard

Restauration La « Sainte Anne » dévoilée

Le Musée du Louvre retrace la genèse et la destinée du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci dont la restauration ne fait toujours pas l'unanimité



Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau* dit *La Sainte Anne*, dans la phase finale de sa restauration, huile sur bois, musée du Louvre, Paris. © Photo : RMN, musée du Louvre / René-Gabriel Ojéda.

LA SAINTE ANNE, jusqu'au 25 juin, Musée du Louvre, 75001 Paris, tél. 01 40 20 52 63, www.louvre.fr, tlfj sauf mardi, 9h-17h45, 19h45 le week-end et 21h45 mercredi et vendredi. Catalogue Musée du Louvre/Officina Libraria, 444 p., 45 €, ISBN 978-88-89854-87-7

dans l'atelier de Léonard, pour essayer de voir tout ce qui s'y est passé», explique-t-il. Pas à pas, le parcours suit l'élaboration du tableau pour en révéler les grandes étapes avant d'évoquer son influence au XVI^e et jusqu'au XX^e siècle – une deuxième partie d'exposition un peu longue dans laquelle le conservateur s'est fait plaisir en associant à son propos rien de moins que des œuvres de Michel Ange ou Raphaël. Discrète et efficace, jouant sur les différents points de vue, la scénographie sert au mieux le

discours scientifique. Bénéficiant de prêts exceptionnels, comme les 22 dessins de la collection de la Reine Elizabeth II, la démonstration débute avec trois études de proposition témoignant de la technique expérimentale de Léonard pour disséquer le mouvement. Aux côtés des divers dessins préparatoires de la main du maître, des versions d'atelier, copies d'époque et variantes, de qualités très inégales, montrent comment la composition a évolué au fil du temps. Au cœur de l'espace, point d'orgue de l'exposition, la *Sainte Anne* s'offre au visiteur aux côtés du très fragile carton de Burlington House exceptionnellement prêté par la National Gallery, à Londres. L'éclairage, très délicat qui enveloppe les deux œuvres ne permet pas de mesurer pleinement l'intervention réalisée sur le tableau du Louvre (lire les *JdA* n° 355, 21 octobre 2011, p. 5, et n° 360, 6 janvier 2012, p. 3),

mais, pour Ségolène Bergeon Langle, ancienne directrice du service de restauration des peintures des musées nationaux et de l'Iroa (actuel Institut national du Patrimoine), qui avait donné sa démission du Comité scientifique constitué pour l'occasion, la restauration a été trop interventionniste (lire l'entretien ci-contre). Les panneaux explicatifs indiquent, *a contrario*, une opération exemplaire. Dans le catalogue, Pierre Curie, responsable de la filière Peinture du département de restauration du C2RMF, et la restauratrice du tableau, Cinzia Pasquali, affirment que la fragilité des tableaux de Léonard n'est pas avérée – la couche picturale serait une « matière extrêmement résistante » – et que le *sfumato* est une vue de l'esprit – ce ne serait « ni une technique, ni une façon de peindre, ni une matière ». Interrogé sur ce point, l'historien et chercheur Jacques Franck, s'en

étonne : « L'emploi du mot *sfumato* pour désigner un modelé très fondu fut adopté en Italie dès le XVI^e siècle. Léonard lui-même utilise le verbe *sfumare* (faire vapoureux, fonder) et son participe passé substantivé *sfumato* pour en parler ». Relativiser la fragilité des œuvres de Léonard, de même que nier l'incroyable finesse du *sfumato*, n'a rien de fortuit : cela balaye d'un trait les craintes à vouloir les restaurer... D'ailleurs, la présentation du *Saint Jean Baptiste* ou de *La Vierge aux rochers*, peu mis en valeur relativement à la *Sainte Anne*, ne constitue-t-elle pas un appel, à peine dissimulé, pour restaurer les autres Léonard du Louvre ? Encore faudrait-il être disposé à porter un regard critique sur l'acte accompli, et, enfin, lancer le débat qui s'impose sur les méthodes et moyens actuels de la restauration.

Daphné Bétard

Entretien avec Ségolène Bergeon Langle

Pourquoi avoir démissionné du comité scientifique constitué pour la restauration de la Sainte Anne ?

En janvier 2011, le comité était d'accord pour un allègement modéré des vernis et la suppression des taches du manteau de la Vierge. Mais entre juillet et octobre 2011 un degré plus prononcé a été réalisé et présenté comme « nécessaire », ce que j'ai contesté. Je me suis retrouvée face à des personnes qui récusaient mon avis plus technique qu'esthétique. Mes douze lettres demandant des précisions sur certains aspects de l'opération et sur les matières de retouche à utiliser sont restées sans réponse. J'ai dû donner ma démission (le 20 décembre) pour, enfin, être écoutée, du moins sur un point : on a renoncé aux couleurs Gamblin dont l'innocuité n'est pas prouvée. Dès le départ, des idées fausses ont été avancées, comme d'appeler repeints des reprises par l'artiste dans l'ébauche ou d'attribuer les soulèvements de la couche picturale au « vernis qui tire » alors qu'ils étaient dus au débitage du bois...

Que pensez-vous du travail accompli ?

Pour moi, le principe de précaution n'a pas été respecté. Il faut se rendre à l'évidence, il y a moins de modelé dans le visage de la Vierge. Le nettoyage aurait dû aller moins loin. J'ai été, heureuse que l'on conserve le bosquet et la matière du terrain que certains « sentaient » non originale (d'ailleurs entre janvier et avril 2011, une zone brun-vert de terrain, sous le coude de Sainte Anne, avait déjà été enlevée). Cause de profondes divergences, le blanchiment sur le corps de l'Enfant a été pris pour un chaudi (de vernis tardif). Je penchais plutôt pour l'altération irréversible du matériau original d'un glacis et me prononçais pour la conservation de cette couche ; je n'ai pas été entendue.

À mots couverts, l'exposition suggère de restaurer les autres peintures que le Louvre possède de Léonard de Vinci, qu'en pensez-vous ? Surtout pas ! Dans *Saint Jean Baptiste*, la matière picturale originale, riche en huile, présente des craquelures prématurées et peut s'avérer fragile au nettoyage. Les méthodes scientifiques sont indispensables, encore faut-il savoir les interpréter et faire preuve de sagesse... Il y a actuellement trop de hardiesse source d'erreurs et une fascination inquiétante pour l'infrarouge qui révèle une sous-couche qui, jamais, n'a été faite pour être vue. Propos recueillis par D.B.

PARIS ■ Bénéficiant d'une impressionnante campagne de communication, la *Sainte Anne* de Léonard s'affiche partout dans Paris, en unes des magazines, devantures de kiosques, dans le métro, à l'arrière des bus. L'événement était pour le moins attendu. D'une opération de restauration devant aboutir à une exposition dossier, le projet a pris une ampleur telle qu'il occupe aujourd'hui tout l'espace d'exposition du hall Napoléon du

Louvre. Le commissaire de la manifestation, Vincent Delieuvin, jeune recrue du département des Peintures, s'est lancé dans une vaste enquête retraçant la genèse de ce chef-d'œuvre auquel Léonard de Vinci consacra la fin de sa vie. « C'est en quelque sorte la suite de l'exposition organisée à Londres [sur les années milanaises, lire le *JdA* n° 357, 18 novembre 2011, p. 9]. Le parcours vise à faire comprendre l'évolution de l'œuvre, et faire entrer le visiteur

Reliques Hommage à « Monsieur Dalí »

Enrique Sabater, l'homme de confiance et secrétaire de Dalí exhibe les témoignages de sa relation avec l'artiste

SIGNE DALÍ, LA COLLECTION SABATER, jusqu'au 10 mai, Espace Dalí, 11 rue Poulbot, 75018 Paris, tél. 01 42 64 40 10, www.daliparis.com, tlfj 10h-18h. Catalogue éd. Espace Dalí, 284p., 39,50 €

PARIS ■ Encore aujourd'hui, il ne l'appelle que « Monsieur Dalí ». Enrique Sabater fut le secrétaire du peintre et son homme de confiance pendant plus de douze ans, de 1968 à 1981. Dans l'intimité du peintre, Sabater gère la vie quotidienne et l'agenda du maître, et devint l'ami du couple

Dalí-Gala au fil des voyages entre Paris, New York et Port Lligat, la retraite catalane. À l'Espace Dalí, les traces de cette amitié s'exposent, entre objets intimes, photographies et dédicaces. Sabater raconte sa rencontre

porte de Dalí. Il m'a dit : « oui, bien sûr », mais que ça allait me coûter 15 000 \$. C'était son tarif pour une interview. Je n'avais pas cette somme, mais j'ai commencé à lui parler d'un de mes amis, l'écrivain Josep Pla, qu'il adorait. On a dis-

argent. Il a souri : « Ça ne fait rien, venez tous les jours ». Devenu « l'homme à tout faire » de Dalí, « Sabater va se consacrer entièrement à Dalí et à son univers. Il a connu, plus que n'importe qui, la personnalité de l'artiste dans son intimité, au travail ou au repos », insiste Beniamino Levi, commissaire de l'exposition. Autour de la collection permanente de l'Espace, nombre d'œuvres dédiées, des pages de livre, des morceaux de papiers, des aquarelles, des lettres dictées à son secrétaire : sur tous, les mêmes mots « A Monsieur ». La calligraphie elle-même devient une sorte de jeu, elle se fait érotique, fantaisiste. Ici, un Don

Quichotte, là, une silhouette de femme nue... Sur la Bible de Jérusalem qu'il lui offre, Dalí dessine « Saint Narcisse, patron des mouches » : la facétie n'est jamais loin. En plus de s'occuper de ses affaires courantes et professionnelles, Enrique Sabater photographie Dalí : près de 24 000 clichés, durant les années qu'il passe aux côtés du maître. Fasciné, Sabater mitraille l'intimité de Dalí et de Gala : un cliché montre Dalí, assis dans un hall d'hôtel, sa valise attachée à son poignet par un bout de ficelle. L'atelier du peintre, son salon, ses sorties, les photos de Sabater nous donnent à

voir le quotidien, somme toute banal, d'un artiste connu pour son excentricité. « Dès qu'il était en présence d'un inconnu, mon ton changeait aussitôt. Il se métamorphosait pour interpréter son rôle » explique encore Sabater. À Montmartre, Monsieur Dalí se dévêt de son « costume d'interview ».

Francine Guillou

Fasciné, Sabater mitraille l'intimité de Dalí et de Gala

avec Salvador Dalí comme un coup de foudre, alors qu'il devait l'interviewer en 1968 pour une agence de presse : « J'ai sonné à la

cuté de lui pendant trois heures. À la fin, il m'a dit : « Revenez après-demain ». Je lui ai répondu que je n'aurai pas davantage cet

SIGNE DALÍ
→ Commissariat de l'exposition : Beniamino Levi
→ Nombre d'œuvres : env. 120

La pulitura di un dipinto

- Le tappe**
- 1 Si sottopone la tela agli ultravioletti per vedere i ritocchi dell'opera e lo spessore della vernice
 - 2 Si passa agli infrarossi: mostrano le variazioni del disegno o le cuciture della tela
 - 3 La radiografia mostra i "pentimenti"
 - 4 "Xrt", raggio di luce che colpisce il colore e ci dice tutto sul pigmento
 - 5 Prelievo di un frammento di colore: grazie alla stratigrafia al microscopio si vedono la preparazione, la pellicola pittorica, le vernici
 - 6 Con alcool o acetone si rimuovono le vernici postiche ingiallite: solventi volatili che non intaccano un olio del Cinquecento
 - 7 Arrivati alla superficie pittorica originale, si stende uno strato di vernice sintetica protettiva
 - 8 Stuccatura delle parti di pellicola pittorica cadute
 - 9 Attraverso il tratteggio con colori ad acqua reversibili e identificabili, ricomposizione delle parti mancanti
 - 10 Stesura di una vernice sintetica per la protezione definitiva del dipinto

Battaglia sul restauro shock "Addio patina del tempo così si tradisce Leonardo"

E al Louvre per protesta si dimettono due esperti d'arte

(segue dalla prima pagina)

CARLO ALBERTO BUCCI

S E il tamponamento del solvente va troppo a fondo nella pittura, il rischio è che insieme all'acqua sporca venga buttata via anche il bambino. È una delle paure sollevate da sempre per gli interventisti su tavole, marmi, affreschi: rimuovere le vernici postiche, ingiallite e annesse dal bitume, mette a rischio la "pelle" originaria dell'opera. Che può venire scalfita. O distrutta per sempre. È su questo fronte che si sono combattute le battaglie tra studiosi per il Cenacolo e per la Sistina.

Ora la querelle è arrivata al punto di rottura. Con la scuola francese che punta il dito contro quella anglosassone. Jean-Pierre Cuzin e

sei. È la sindrome della diapositiva. Nel circo delle mostre e dei musei acchiappa visitatori, nessuno vuole più toni smorti. E via con pulitrici radicali alla ricerca dell'originale "full color". Il San Sebastiano di Dresda di Antonello da Messina nel 2006 alle Scuderie del Quirinale era un quadro irriconoscibile: denuncia Colalucci. «L'illuminazione non mi permise di capire se era troppo pulito o troppo nitocato. Ma appariva di una crudezza paurosa».

Gisella Capponi dirige l'Icr da due anni ed è meno preoccupata: «Anche a me i quadri appaiono a volte molto puliti, ma questo è perché gli strumenti sono migliori. Adesso i solventi gel riescono a seguire l'irregolarità della superficie e a rendere più omogeneo l'effetto totale. Inoltre, oggi è possibile un

controllo preciso su cosa rimuovono e cos'è l'originale non corrotto». E ricorda le polemiche sollevate per il restauro della Pala Pesaro di Giovanni Bellini. «Brandi sosteneva che le vernici ambrate erano del maestro veneziano. Poi Michele Cordaro dimostrò che erano state stese anni dopo per ravvivare i toni della tavola dipinta». La restauratrice Anna Marcone, ora alle prese al San Michele di Roma con il Lazzaro di Caravaggio, cita il caso delle sculture lignee policrome. «Sono oggetti di culto e i comitanti non vogliono saperne quando gli riporti alla luce, togliendo strati di ridipinture, i colori e le forme del Duecento». Fedeli e parroci preferiscono quelle bambole rosa e celeste che sono le Madonne dipinte e ridipinte per secoli.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



LA POLEMICA
"Saint Anna, la Vergine e il Bambino" di Leonardo è il dipinto del Louvre al centro della polemica

"Quei quadri irriconoscibili che saltano agli occhi ogni volta che si va nei musei"

Ségolène Bergeon Langle hanno abbandonato la commissione scientifica nominata per il restauro della Sant'Anna, la Vergine e il Bambino di Leonardo al Louvre, il quadro sul quale Freud si lanciò nella sua discutibile interpretazione psicanalitica dell'omosessualità del genio di Vinci: la pulitura rischierebbe di far svanire dal viso della Madre del Figlio il celebre, irripetibile sfumato leonardesco. E secondo il Guardian, le dimissioni sono state presentate in polemica con altri due esperti del comitato. Larry Kishin e Luke Syson. «Già Cesare Brandi, padre della scuola italiana, criticava negli anni '50 i restauratori inglesi per la radicalità dei loro interventi», racconta Gianluigi Colalucci, che con la sua équipe ha condotto con successo uno dei restauri più complessi e contestati di sempre, la Volta e il Giudizio universale. «Brandi aveva un rispetto maniacale per la patina del tempo — prosegue il maestro —. E noi, suoi allievi dell'Istituto centrale di Roma, negli anni '60 facevamo dei passi in avanti rispetto al suo dogma. Ma da qualche tempo mi accorgo che si è andati troppo avanti su questa strada: adesso le pulitrici le forzano alla morte».

Colalucci, che di Leonardo ha restaurato il San Gerolamo della Pinacoteca Vaticana rimuovendo vernici alterate ma senza sollevare polveroni, racconta di quadri irriconoscibili che ormai saltano agli occhi ogni volta che si va nei mu-

Gli altri casi



IL CENACOLO DEL DA VINCI
Polemiche a non finire sul restauro, terminato nel 1998, durato 20 anni



LA SISTINA DI MICHELANGELO
Inizialmente contestato, ora il restauro della Sistina è un modello nel mondo



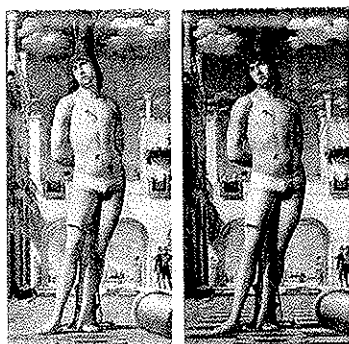
LA PALA PESARO DI BELLINI
Cesare Brandi si oppose alla rimozione delle vernici: invece erano postiche

LO SHOW BUSINESS DEI RITOCCHI SUI GRANDI CAPOLAVORI

ANTONIO PINELLI

COME giustamente affermava Giovanni Urbani, dimenticato quanto inascoltato direttore dell'Istituto Centrale del Restauro dal 1973 al 1983 — anno in cui si dimise in aperta polemica con la burocrazia ministeriale, cui aveva predicato invano la necessità di realizzare un sistema di conservazione programmata basata sulla prevenzione e sulla manutenzione — il restauro è un invasivo e irreversibile intervento chirurgico, che andrebbe effettuato solo quando non c'è proprio altra via per salvare la vita del "paziente".

Questo insegnamento ancora attualissimo cozza e cozza, però, contro la pressione dei quanti vedono nel miracolismo aureolato di scientificità dell'intervento "che fa tornare l'opera al suo primitivo splendore", come recita inimmancabilmente a



ogni fine restauro il coro estasiato dei comunicati stampa, un ghiotto affare, in cui circola un monte di quattrini e si ricava un profittevole "ritorno d'immagine".

SAN SEBASTIANO
Il quadro di Antonello da Messina prima e dopo la ripulitura. Per Colalucci un restauro eccessivo

"Interventi chirurgici" da effettuare, come diceva Giovanni Urbani, solo quando non c'è proprio altra via per salvare la vita del "paziente"

Di qui il trionfo del restauro spettacolarizzato, che naturalmente — poiché occorrono grandi nomi per far girare l'ingranaggio, come nelle mostre-evento — si accanisce, in barba a

ogni priorità, sempre e soltanto sui "soliti noti". E tra questi, Leonardo è il "paziente" più ambito, seguito a una corsa incollatura, come si dice al Palio, da Michelangelo, Caravaggio e Raffaello. A nulla è valsa la nebulosa e complicata vicenda del restauro del Cenacolo milanese, pur condotto con tempi biblici, precipi-

tose interruzioni e raddoppiata cautela dall'esperta Pinin Brambilla, con risultati peraltro piuttosto controversi. Leonardo è e resta al centro di tutte le brame, comprese quelle di un vo-

lenteroso ingegnere biomedico, pronto a sfioraciare un afresco vasariano che fa parte di un contesto decorativo straordinario, anche perché conservatosi intatto in Palazzo Vecchio, pur di provare a scovare (ahinoi, quasi certamente sulla parete sbagliata) il fantasma della leonardesca Battaglia d'Anghiari.

Preoccupa, pertanto, il restauro che si va compiendo su uno dei capolavori più tardi e delicati di Leonardo, un'opera da sempre un po' evanescente anche perché lasciata incompiuta dal maestro. Né rassicurano le solenni dichiarazioni di prudenza rilasciate da Vincent Pomarède se, come sembra, sono contestate dall'ex direttore del Département des peintures del Louvre Jean-Pierre Cuzin, di cui ben conosco e apprezzo la grande competenza.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

va il mondo... PARTY così va il mondo... PARTY così va il mo

MODA & ARTE

Il Louvre apre le porte a Ferragamo



Da sinistra: l'attrice Carole Bouquet, Leonardo e Fulvia Ferragamo.



Il quadro restaurato: la Sant'Anna con la Vergine e il bambino di Leonardo.



L'attrice Hilary Swank.



Ferruccio Ferragamo, presidente Salvatore Ferragamo Group, tra Hilary Swank e la moglie Ilaria.



Il café Mollin del Louvre, che ha ospitato il gala.



La famiglia Ferragamo. La maison è sponsor unico della mostra Sant'Anna - L'ultimo capolavoro di Leonardo da Vinci, al Louvre fino al 25 giugno.

ALLA CORTE DI LEONARDO

A Parigi, al Louvre, la maison Salvatore Ferragamo ha festeggiato la mostra dedicata alla *Sant'Anna di Leonardo da Vinci*, dopo il restauro curato da Cinzia Pasquali. Tanti gli amici invitati all'evento, dal sindaco di Firenze Matteo Renzi a celebrity come Hilary Swank, Carole Bouquet ed Elisa Sednaoui. Per loro, visita riservata alla mostra e al museo, con una guida molto speciale: Henri Loyrette, presidente del Louvre.

SGP - D.R. (5)

ROIS RAISONS D'ALLER SALUER...

LA SAINTE ANNE » DE LÉONARD DE VINCI

LE MAÎTRE A PASSÉ LES VINGT DERNIÈRES ANNÉES DE SA VIE À RETOUCHER CE TABLEAU MYSTÉRIEUX. UNE EXPO PASSIONNANTE, SPONSORISÉE PAR SALVATORE FERRAGAMO, EST CONSACRÉE AU LOUVRE. Par Nathalie Dray

UN CHEF-D'ŒUVRE ÉTRANGE

Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, on appelle aussi *La sainte Anne trinitaire* une œuvre de sa composition en triangle, est sans doute l'œuvre la plus ambitieuse de Léonard de Vinci. Représentant Marie assise sur les genoux de sa mère Anne, et retenant d'un bras l'enfant Jésus qui joue au sol avec un agneau, le tableau, commencé en 1501, va littéralement obséder le peintre, qui va retravailler chaque détail pendant plus de 20 ans, mais le laissera inachevé à sa mort en 1519. Manque de temps ou désir d'innovation moderne – de l'illustration à l'expérimentation le « non finito » ?

UNE RESTAURATION ÉCLATANTE

Plusieurs années passant, l'œuvre avait perdu son éclat et on finissait par ne plus remarquer au Louvre, assombrie par les couches de vernis jaunies et les couleurs sombres. Fraîchement restaurée, *sainte Anne trinitaire* apparaît aujourd'hui dans toute sa splendeur, avec ses couleurs vives et délicates, ses détails parfois invisibles. Une mise en beauté qui révèle surtout la douceur des visages et le jeu de la célèbre « sfumato », cette manière de estomper les contours entre l'ombre et la lumière, dont Léonard était passé maître.



UNE ENQUÊTE POLICIÈRE

C'est une véritable investigation que cette expo offre au public. Car les mystères qui entourent la genèse de ce joyau de la Renaissance italienne ne manquent pas. Qui en fut le commanditaire ? D'où vient l'idée de cette composition en triangle, à l'époque inédite ? Pourquoi Vinci a-t-il laissé le fond dans ce halo brumeux inachevé ? Une foule d'indices et de documents précieux, prêtés par les plus grands musées au monde – lettres, esquisses, cartons préparatoires, tableaux annexes et toiles que l'œuvre a inspirées à Raphaël, Redon ou Max Ernst – nous font entrer dans le cerveau du maître pour révéler le processus créatif de cette œuvre sublime et énigmatique.

« LA SAINTE ANNE, L'ULTIME CHEF-D'ŒUVRE DE LÉONARD DE VINCI » au Louvre jusqu'au 25 juin. Expo conçue grâce au mécénat exclusif de Salvatore Ferragamo.



POST-IT



UN DISQUE

Originaire de Boston, le duo Soul Clap excite depuis quelques années les clubs branchés de la planète avec leur dance raffinée très éloignée du bling beat à la David Guetta. Leur premier album ne déroge pas à leur philosophie avec ses influences soul, funk et disco. **FUNK THE ALBUM** de Soul Clap (Wolf & Lamb).



UNE JOURNÉE

Le 21 avril, à l'image d'une initiative anglaise et américaine qui date de 2007, la France se met enfin au « disquaire day », un jour où le disque sera roi, et où les disquaires indépendants mettront en vente des vinyles (Arcade Fire, 2 Many DJ's, Camille...) en édition limitée, spécialement conçus pour l'occasion. <http://disquaireday.fr>



UN LIVRE

Le porno ne fait pas dans la dentelle, on y est habitué, mais le plus drôle est quand il se pique de références littéraires ou cinématographiques.

La Quéquette du Graal collecte ainsi plus de 500 titres détournés : *Les Aristo Chattes*, *Le Fabuleux Vagin d'Amélie Catin*, *Pour qui sonne le gland ?* On se calme !

LA QUÉQUETTE DU GRAAL (Chiflet & Cie).

Droit de réponse à l'article « Léonard en danger », paru dans le *Journal des Arts* daté du 7 octobre 2011

Je tenais à réagir avec indignation à la teneur de l'article paru dans vos colonnes le 7 octobre, sous le titre particulièrement racoleur de « Léonard en danger ».

Sur la forme de cet article, je ne peux que m'étonner d'une méthode qui tient plus du procès d'intention que d'une enquête intellectuellement honnête et impartiale. Tout journaliste peut et doit évidemment enquêter et prendre parti, à condition cependant de présenter à ses lecteurs l'ensemble des arguments, favorables comme défavorables. Mais, dans l'article concerné, on a privilégié amalgames, allusions et catastrophisme : autant de procédés utilisés évidemment pour instruire uniquement à charge.

Et tout cela pour critiquer *a priori* la restauration d'un tableau que la journaliste n'a pas jugé utile de voir, alors même que cela lui a été proposé par le musée du Louvre. L'attirance pour le « scoop », qui imposait une parution anticipée le 6 octobre, avant que nous ayons pu présenter et expliquer dans le détail la restauration de l'œuvre, l'a visiblement emporté sur l'exigence d'une information juste.

Plus grave encore, sur le fond, les approximations et les erreurs s'avèrent multiples, encouragées sans aucun doute par des témoignages partiels ou insuffisamment informés. Sans chercher à les reprendre ici une à une – la communication que nous allons organiser lèvera toutes ambiguïtés –, j'aurais simplement à cœur de rétablir quelques vérités afin de ne pas laisser le doute s'installer dans l'esprit des connaisseurs comme du grand public.

Si le Louvre a pris la décision de reprendre la restauration de ce tableau, envisagée en 1993, c'est pour une raison simple de conservation, cœur du métier et de la responsabilité même de tout musée. Restaurer devenait indispensable si l'on voulait préserver ce chef-d'œuvre, aujourd'hui mis en péril par des micro-soulevements de la matière picturale dus à la présence d'importantes épaisseurs de vernis oxydé. Par ailleurs, l'œuvre était réellement défigurée par des repeints devenus trop visibles, ainsi que par des inégalités et des épaisseurs de vernis qui ne permettaient plus de voir les finesses extrêmes de la composition de Léonard de Vinci.

Ainsi, s'est imposée la nécessité de notre démarche de restauration, qui a consisté à amincir les couches de vernis de restauration apposées au cours des XIX^e et XX^e siècles. Inutile de préciser qu'en aucune façon cette restauration ne touche à la couche picturale, puisque nous conservons bien sûr une épaisseur significative de vernis ancien.

Poser la question qui prélude à l'article de votre journal et donne le ton de l'ensemble – « qui pourrait se mesurer au génie de Léonard de Vinci et à l'infinie subtilité de sa technique picturale ? » – relève d'une méconnaissance totale du principe même de toute restauration. En aucun cas, un restaurateur ne doit interférer avec la création même de l'artiste, son travail consistant justement à relativiser les passages du temps et les interventions des restaurateurs précédents par rapport à l'œuvre originale.

Rappelons que c'est au terme de plusieurs années d'examens et d'analyses, puis de deux journées d'étude, qui avaient réuni les plus grands spécialistes internationaux de Léonard de Vinci, que l'annonce de cette restauration fut faite publiquement, à l'auditorium du Louvre. Nous avons alors expliqué, en toute transparence, les nécessités de cette restauration, ses finalités et ses limites, ainsi que la méthode retenue. Nous avons depuis suivi le protocole exposé ce jour-là.

Il est parfaitement normal qu'une restauration concernant une œuvre aussi célèbre suscite des interrogations et des discussions ; elles sont légitimes et même nécessaires. Et c'est bien pour

cela que nous avons décidé, dès la phase d'études de mettre en place un comité scientifique, représentatif des diverses sensibilités et opinions, afin que chacun des spécialistes puisse suivre l'ensemble des opérations et faire connaître son point de vue, à chaque étape de la restauration. C'est ainsi une démarche progressive, partagée, scientifique et documentée qui fut instaurée, une démarche dialectique permettant de trouver collectivement le meilleur équilibre.

Rarement une restauration aura été aussi préparée, discutée et encadrée. Jamais une restauration n'aura bénéficié de techniques aussi performantes. Et, à quelques mois de l'issue de cette restauration, les premiers travaux d'allègement révèlent l'excellent état de conservation de la matière picturale et le génie artistique de Léonard de Vinci, nous confortant dans les choix qui ont été faits.

Vincent Pomarède

Società **Anticipazioni**

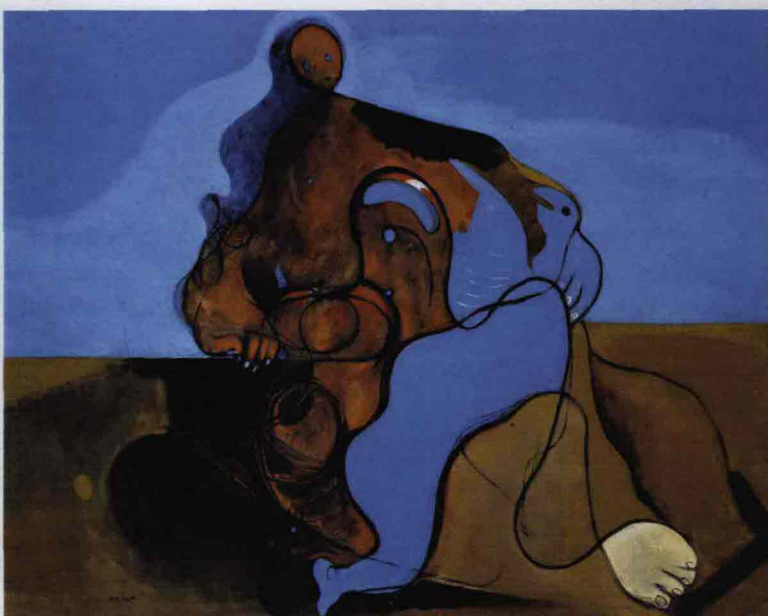
SANT'ANNA SUPERSTAR

Ossessionò Leonardo quasi fosse un teorema. Abbagliò i fiorentini. Turbò Sigmund Freud. Oggi divide gli esperti. E sta per prendersi la scena al Louvre. Grazie a uno sponsor italiano

DI ALESSANDRA MAMMI

Cosa spinse un congruo numero di fiorentini, nell'anno di grazia 1501, a mettersi in fila per far visita a un cartone (neanche un dipinto) di Leonardo? Cosa c'era di tanto straordinario nella «Nostra Donna et una Sant'Anna con un Cristo», parole di Vasari, «la quale non pure fece maravigliare tutti gli artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni»? Fu un effetto speciale come quello che mise in fila noi cittadini del Terzo Millennio di fronte ad «Avatar»? Cosa hanno visto in quel quadro i fiorentini del Rinascimento e, nei secoli dei secoli, pittori del manierismo e dell'illuminismo, simbolisti e avanguardie, Odilon Redon e Max Ernst fino a Freud, che sull'opera (quella finita e conservata al Louvre) scrisse un saggio - per quanto discusso e discutibile - a dimostrazione dell'omosessualità di Leonardo?

Ma soprattutto: cosa di quell'opera



ha ossessionato lui, il pittore, lo scienziato, l'ingegnere, il ricercatore, il talento universale per antonomasia che per vent'anni ha lavorato su quell'immagine, neanche fosse una formula fisica quasi irrisolvibile?

Ma in fondo è così: l'iconografia della «Sant'Anna Trinitaria», come veniva definita, era per i pittori dell'epoca una formula fisica da risolvere. Tre persone: la Vergine Maria, sua madre Anna e suo figlio Gesù, difficili da gerarchizzare e difficili da riunire in uno schema che non fosse rigidamente geometrico. Tipo: un corpo accanto all'altro in formula orizzontale; un corpo dietro l'altro in formula verticale; un corpo sotto l'altro in formula piramidale. Leonardo invece cercava la

morbidezza di una sfera, la fusione con la natura, l'allegoria del ciclo della vita attraverso il passaggio generazionale, la monumentalità dinamica che si avvolge e cresce intorno a un centro. Ecco cosa videro i fiorentini in fila. Qualcosa che non avevano mai visto prima, tre corpi fusi in un unico organismo, che ruota e si muove al centro di un disegno. E ancora non avevano visto niente. Perché l'opera conservata al Louvre, rispetto al cartone di Londra, è un salto evolutivo nel linguaggio, una mistica e surreale fusione che suggerisce a Max Ernst il «d'après» (vedi pagina accanto) dove è tutto detto.

Ci sarà anche lui, «Le Baiser» del 1927, omaggio del Surrealista Ernst alla Mariarcale e Santa Famiglia, nella grande

Foto: Courtesy of ADAGP - Paris, J. Paul Getty Museum - Los Angeles



"SANT'ANNA", IL CAPOLAVORO RESTAURATO DI LEONARDO. A LATO: "LE BAISER", DI MAX ERNST

mostra che il Louvre sta per dedicare a tanto immortale dipinto: "Sant'Anna, l'ultimo capolavoro di Leonardo da Vinci", dal 29 marzo al 25 giugno. Lì vedremo tutto: la fatica e la ricerca dell'artista, le opere che precedono l'intuizione (dalla "Madonna del gatto" del British Museum alla "Vergine delle Rocce"), l'attenzione dei suoi contemporanei come Raffaello e Michelangelo e quella dei posteri che non lo abbandonerà mai.

Ma soprattutto si potrà finalmente giudicare il risultato di un restauro che

ha creato non poche polemiche, fino alle dimissioni dei due commissari Jean Pierre Cuzin e Ségolène Bergeon Langle. Scontro pratico-teorico tra la prudente scuola francese e la efficiente scuola inglese capitanata da altri due espertissimi, Larry Keith e Luke Syont. Omeopatici e allopatrici. Iperconservativi e iperinterpretativi. Non se n' esce, da uno scontro che prima ancora di entrare nel merito della tecnica si pone una questione filosofica e ontologica: fino a che punto è giusto togliere a un'opera tanto iconica

la patina del tempo? Che valore ha lo sguardo che nei secoli altri artisti hanno posato sul sorriso della mamma della Madonna forse un filo appesantito dall'ingiallimento delle lacche?

Nel furore della polemica, a rispondere fu un signore che si trovò per analoghe ragioni al centro di una vera tempesta mediatica. Giovanni Colalucci, il restauratore della Sistina, accusato sulla pubblica piazza di aver rovinato Michelangelo dall'inferocito storico americano James Beck che come un Savonarola lo trascinò in una pirotecnica polemica che impegnò pagine di giornali e dotti convegni. Ma il tempo, come sempre galantuomo, gli ha dato ragione: Colalucci non ha rovinato Michelangelo, lo ha solo pulito, e ora commenta: «Se a volte le puliture diventano troppo invasive e rischiano di dare alle opere un effetto diapositiva, oggi abbiamo a disposizione strumenti tecnici e chimici molto sofisticati, che permettono interventi di massima precisione».

Se Colalucci usa un linguaggio diplomatico, la commissaria italiana del restauro di "Sant'Anna", Cecilia Frosinini dell'Opificio delle Pietre Dure, è più diretta: «Si ha paura di vedere il vero Leonardo, i colori reali della sua pittura. Lange e Cuzin sono in pensione e non aggiornati sulle nuove tecniche. Qui nessuno ha toccato il colore originale, sono solo state tolte dalle superfici pittoriche le molte vernici trasparenti che venivano in passato date per rinfrescare l'opera. Ma che col tempo si sono ingiallite». Punto a capo. Il rischio paventato dai due restauratori dimissionari - che il lifting deformasse il sorriso delle due donne - non esiste. Per fortuna, perché non era un rischio da poco. Se la penetrazione dei corpi nella "Sant'Anna" è una conquista di nuova monumentalità pittorica, quel sorriso statico che nasce da labbra lunghe e arcuate è il mistero stesso della pittura leonardesca. Gioconda insegna. Mentre il Vasari ricorda, nelle sue celeberrime "Vite", che proprio i primi passi dell'artista da giovane furono caratterizzati da «teste di femmine che ridono» ripetute in disegni e persino gessi.

Fu proprio il doppio identico sorriso di mamma e figlia che appare in questo quadro - nonché il loro quasi fondersi in un ▶

Società

unico corpo - a suggerire a Sigmund Freud il noto trattato di vera e propria terapia analitica su Leonardo.

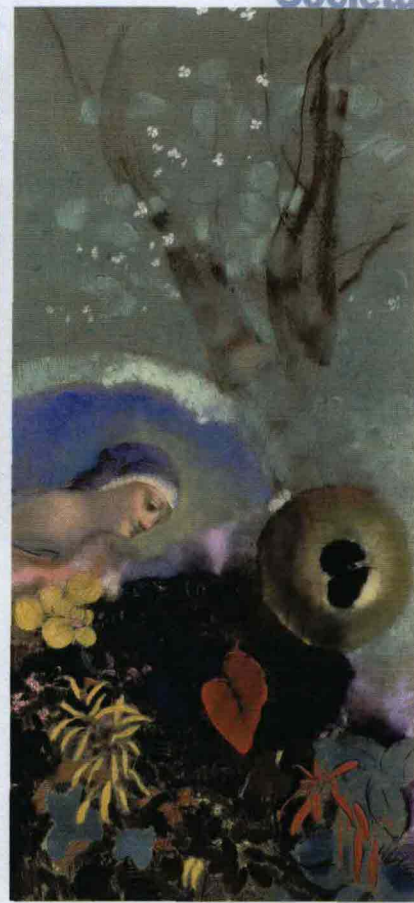
Freud si basa su due elementi. Il primo è un sogno che il pittore annota nel Codice Atlantico. Leonardo piccolo, in culla aggredito da un nibbio che cerca di aprirgli la bocca percuotendolo con la coda. Il traduttore tedesco traduce nibbio con avvoltoio (che è sempre un rapace ma tutto diverso) e Freud cadendo nel tranfello nella foga interpretativa crede di vedere il profilo dell'avvoltoio nel mantello della madre. Da lì, tutta una disquisizione su un'ipotetica fellatio che dimostrerebbe l'omosessualità del Nostro.

Fu confutato, pesantemente. E ci rimase male. Eppure i suoi pensieri sul doppio sorriso leonardesco, su quell'alone sinistro che è quasi un contraltare della beatitudine, e sul completamento di ogni essere dovuto alla beata fusione di una natura maschile e femminile, spiegano almeno in parte la chimica di un'opera che resta una delle più ipnotiche della storia dell'arte occidentale. Una tavola dipinta ad olio di dimensioni 168 centimetri per



"VERGINE COL BAMBINO", ATELIER QUENTIN METSYS. A LATO: "OMAGGIO A LEONARDO" DI ODILON REDON

130, capace di ossessionare per tutta la vita il genio del Rinascimento. Un quadro magnetico che nel Cinquecento ha messo in fila vecchi e giovani fiorentini, e ora si prepara a metter in fila anche noi, di fronte al Louvre, a Parigi, nella seconda decade del Duemila. Ancora misteriosamente stregati da un doppio enigmatico sorriso che sembra scaturire da un unico corpo. Max Ernst insegna. ■



Una sfilata sarà il nostro capolavoro COLLOQUIO CON FERRUCCIO FERRAGAMO DI VALERIA PALERMI

È un brand italiano, Salvatore **Ferragamo**, lo sponsor unico della mostra "Sant'Anna - L'ultimo capolavoro di Leonardo da Vinci", al Museo del Louvre a Parigi dal 29 marzo al 25 giugno. Abbiamo chiesto un commento a Ferruccio **Ferragamo**, presidente del Gruppo **Ferragamo**: sono anche i giorni in cui ne viene annunciata la crescita record (ricavi dell'anno a 986 milioni di euro, +26,2%, risultato operativo a 157 milioni di euro, +81,2%, utile netto a 103 milioni di euro, +69,8% rispetto al 2010), e lo troviamo di comprensibile buonumore. «Questa sponsorship ci riempie di gioia. Tra Leonardo e il Louvre, non so davvero cosa ci renda più orgogliosi. La più felice è forse mia madre, da sempre appassionata delle



opere di Leonardo. Quando questa occasione si è manifestata l'abbiamo presa al volo: c'erano altri pretendenti, e di alto profilo ovviamente, ma noi siamo stati i più bravi a portarla a casa. Quanto ci è costata? Preferisco non dirlo, mentre tengo a dire che ci è apparsa subito un'opportunità preziosa e assolutamente coerente col Dna della famiglia e del Gruppo. Siamo sempre stati sensibili all'arte. La creatività, l'estetica innovativa e la sperimentazione sono tratti distintivi del genio italiano espresso da Leonardo, che noi abbiamo sempre apprezzato. Valori che hanno ispirato fin dai tempi di mio padre le nostre realizzazioni e l'azienda. Lui a 15 anni era partito per

l'America inseguendo il sogno, realizzato, di creare le scarpe per le divine di Hollywood, ma quando decise di rientrare in Italia scelse Firenze. Mio padre era irpino, ma diceva che nessuna altra città come Firenze poteva ispirare la sua creatività: per la bellezza della città, per la sua ricchezza culturale, per lo splendore dei suoi musei, per l'arte che si respira nelle sue strade. Quindi penso che per noi sostenere progetti artistici sia questione di passione e dovere». **Ferragamo** sta ora lavorando ad una eccezionale sfilata: in occasione della mostra infatti presenterà, con un evento esclusivo, la collezione Resort 2012, disegnata da Massimiliano Girometti. Il 12 giugno i capi della Maison sfileranno nella straordinaria passerella di 120 metri allestita sotto le sontuose

arcate del peristilio Denon, all'interno del Louvre. Ed è la prima volta che il Museo concede i suoi storici interni per un défilé: analoghe iniziative del passato, infatti, sono state ospitate nella corte adiacente alla piramide di vetro. «Dovremo fare massima attenzione, non si può certo sbagliare in una location così. Potremo far vivere questo museo come una spettacolare cornice, e del resto anche la moda è cultura. Sarei felice di poter avere prima o poi questa opportunità anche in Italia. La moda italiana è nata nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, poi vietata alle sfilate per motivi di sicurezza, che certo capisco. Però sarebbe bello poter tornare a unire queste due eccellenze italiane, l'arte e la moda, in uno dei tanti straordinari spazi di cui è ricco il nostro Paese».

29 marzo 2012 | **L'Espresso** | 167

LE LOUVRE RETROUVE SON CHEF-D'ŒUVRE

Elle a ressuscité Vinci

Restauratrice d'origine italienne, Cinzia Pasquali a vécu pendant dix-huit mois avec la "Sainte Anne" de Léonard de Vinci, qu'elle a eu la lourde tâche de rendre à sa lumière originelle. Bernard Génies l'a rencontrée

La "Sainte Anne", l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, jusqu'au 25 juin, Musée du Louvre, Paris-1^{er}; www.louvre.fr. Catalogue : Louvre Editions/Officina Libraria, 49 euros. À voir, le 8 avril à 15 h 45 sur Arte : **Vinci, la restauration du siècle**, de Stan Neumann (coffret DVD, Arte Editions/Musée du Louvre).

Fallait-il restaurer la « Sainte Anne » de Léonard de Vinci ? Il y a une vingtaine d'années, **Pierre Rosenberg**, directeur du département des Peintures du Louvre, en avait émis l'idée. Mais la crainte des polémiques avait eu raison de cette audace. La bienveillante « Sainte Anne » était demeurée derrière son voile jauni. Les raisons de ce renoncement sont compréhensibles. Restaurer une œuvre, c'est la changer. On se souvient des violentes polémiques qui avaient accompagné la restauration du plafond de la chapelle Sixtine au cours des années 1980. « *Meurtre au Vatican* », avait alors titré un journal italien, cependant que des bataillons d'historiens de l'art dénonçaient les outrages subis par une fresque qui, à leurs yeux, était passée de l'ombre (ne disait-on pas de Michel-Ange qu'il était « *le souverain de l'ombre* » ?) à une trop vive

lumière (incarnée par les teintes pastel et acides). Plus récemment, l'intervention menée sur le retable de Grünewald au Musée d'Unterlinden à Colmar a suscité d'âpres débats, conduisant au gel de la mission. Le ministre de la Culture s'en est mêlé, affirmant qu'il « *trancherait rapidement, avant le 22 avril* », afin de confirmer ou non la reprise de la restauration.

L'annonce que la « Sainte Anne » de Vinci allait à son tour subir une cure de jeunesse a, en toute logique, suscité des inquiétudes. **Vincent Pomarède**, directeur du département des Peintures du Louvre, le reconnaît : « *Dès que l'on aborde la question de la restauration d'une œuvre, on entre dans le domaine du passionnel.* » Pour éviter cet écueil, une commission scientifique, rassemblant les plus grands spécialistes de l'œuvre de Vinci, a été mise sur pied, afin de déterminer la nature de l'intervention à réaliser sur le tableau. Celui-ci a été soumis aux analyses approfondies du laboratoire du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) : grâce aux techniques de mesure et d'imagerie numériques les plus pointues, les « maladies » du tableau (dont certaines sont visibles à l'œil nu) sont diagnostiquées avec pré-

cision, les plus évidentes étant ces taches qui constellent le tableau, lui donnant à certains endroits l'allure d'une peau de léopard. L'épaisseur de la couche de vernis pose également problème. D'abord, du fait de son apparence : avec le temps, il a jauni et il s'est parfois microfissuré, créant ce que l'on appelle des « chancis », des plaques blanchâtres. Ensuite, du fait de sa consistance : à certains endroits, plusieurs couches se superposent (conséquence de l'intervention d'autres restaurateurs, au XIX^e siècle notamment) créant de véritables mille-feuilles. Comment agir pour supprimer ces traces envahissantes ?

C'est ici qu'intervient un personnage, magicien selon les uns, apprenti sorcier selon les autres. Choisie après un appel d'offres (il y avait six candidats), **Cinzia Pasquali** a reçu la délicate mission de donner une autre vie au chef-d'œuvre de Léonard de Vinci. Restauratrice expérimentée (on lui doit la restauration de la galerie des Glaces à Versailles et celle de la galerie d'Apollon au Louvre), cette Parisienne d'adoption, originaire de Rome, s'est donc installée durant près d'un an et demi dans les locaux du C2RMF. Décroché des cimaises du musée, le tableau de Vinci a été placé sur un chevalet, à proximité d'une fenêtre



L'exposition : plus de 135 œuvres

C'est une exposition qui va faire date. Autour de la « Sainte Anne » rénover, **Vincent Delieuvin** (conservateur des Peintures au Louvre) a mis en forme le roman du plus énigmatique des tableaux du peintre italien. Sa longue histoire (le peintre y travaillera durant près de vingt ans, laissant l'œuvre inachevée à sa mort, en 1519) est ici le prétexte à une formidable plongée dans l'univers du génie de la Renaissance. Cartons, esquisses, études, documents, copies (dont une de la « Joconde », venue du Prado, qui permet d'appréhender les méthodes de travail du peintre et des assistants) montrent ses hésitations, ses repentirs mais aussi illustrent ses fulgurances, ses intuitions. Plus de 135 œuvres sont présentées, parmi lesquelles des prêts exceptionnels (le carton de Burlington House de la National Gallery de Londres ainsi que vingt-deux dessins venus de la collection de la reine Elisabeth II). B. G.

Cinzia Pasquali à l'œuvre sur la « Sainte Anne » de Léonard de Vinci en mai 2011

donnant au nord sur le jardin des Tuileries. Sur une petite table, les instruments de travail de Cinzia Pasquali : quelques flacons de solvant, de longs bâtonnets semblables à des Coton-Tige. Il y a aussi, à l'abri des regards, plusieurs bistouris dont la pointe fine et acérée permettra de dégager certains amas de vernis. Enfin, au moment de la phase finale, pour exécuter les ultimes et infimes retouches, les peintures dites « *Mai-meri* » – que l'on peut poser sur un vernis de résine naturelle – font leur apparition.

Seule face à un chef-d'œuvre. Durant des jours infinis. Plus que ●●●

●●● les conservateurs, plus que les experts qui viennent observer la progression de sa tâche, Cinzia Pasquali affronte l'intimité profonde de ce tableau (hauteur 1,68 mètre, largeur 1,30 mètre) peint sur quatre planches de peuplier. Si les appareils sophistiqués du C2RMF ont établi la fiche détaillée de l'œuvre, depuis la nature des pigments utilisés par le peintre jusqu'aux repentirs parfois dissimulés sous la couche picturale, l'œil et la main de la restauratrice sont ici les seuls maîtres. Le geste doit être sûr, la décision infaillible. Au commencement, Cinzia Pasquali a ouvert ce que l'on appelle des « fenêtres », c'est-à-dire des surfaces définies sur lesquelles elle va procéder à l'enlèvement d'une quantité limitée des anciens vernis. L'exercice doit être d'une précision extrême. Il se complique quand on sait que l'épaisseur de ces vernis, posés à des époques différentes, peut varier, selon les zones, de 12 à 50 microns (on dit aussi « micromètre », pour désigner cette unité de mesure égale à 1 millième de millimètre). Le bleu du ciel et celui du manteau étaient ainsi recouverts d'une pellicule de vernis d'environ 13 à 14 microns. L'intervention de la restauratrice l'a ramenée à un chiffre compris entre 9 et 10 microns, soit la valeur retenue par le comité des experts chargé de suivre l'opération de bout en bout. Question : comment juge-t-on une différence d'épaisseur de vernis de quatre microns ? D'abord, c'est l'œil qui prime – avant les appareils de mesure. Cinzia Pasquali confirme : « Bien sûr, chaque étape de



mon travail est photographiée. Mais regardez ces tirages et regardez le tableau qui se trouve derrière vous. La meilleure des optiques ne parviendra jamais à en restituer la réalité ! »

Le résultat de cette approche ? L'alègement des vernis permet de redonner aux couleurs une vivacité et une luminosité nouvelles, cependant que les formes et les contours apparaissent de façon plus précise. Dégagé de ses brumes, le paysage se creuse véri-

La « Sainte Anne »
de Léonard de Vinci
après restauration

tablement. Le ciel devient d'un bleu transparent. Des cascades font leur apparition à la droite de l'épaule de la Vierge et, au-dessus du bras gauche de sainte Anne, on voit surgir un pont, une église et les maisons d'un village. Mieux encore : on s'aperçoit que les pieds de sainte Anne baignent dans l'eau d'une rivière – eau qui, ici, symbolise le baptême. Débarrassée des taches de ses repeints, le manteau de la Vierge paraît d'un bleu qui laisse miraculeusement transparaître le voile de laque rouge de sa robe. Autre apport : le chanci affectant le corps de l'Enfant a été ôté, le libérant ainsi de son aspect blanchâtre.

Il est cependant des cas où le talent de la restauratrice demeure impuissant. Les feuilles de l'arbre figurant derrière la scène trinitaire sont d'une lourde couleur brune : le pigment vert, à base de cuivre, utilisé par Léonard de Vinci s'est oxydé au fil des siècles et aucune technique ne lui permettra de retrouver son aspect originel. Plus énigmatiques sont les troncs figurant à côté de cet arbre. Pour Vincent Pomarède, ils ont probablement été rajoutés au XIX^e siècle. Mais comme rien ne permet de documenter cet apport, dans le doute, décision a été prise de conserver ces étranges fûts dressés vers le ciel. Cinzia Pasquali les observe. Dans quelques jours, le tableau va retrouver les salles d'exposition du Louvre. Vaut-il lui manquer, ce beau compagnon ? Elle sourit et elle dit : « Oui, un peu... » Mais son regard laisse deviner qu'elle pense : « Oui, beaucoup... »

BERNARD GÉNIES

Où aller...

NOUVELLES FRONTIÈRES

Des vacances
qui font *Vraiment* voyager !

Nos circuits USA & Canada

Conçus par nos spécialistes
exclusivement pour vous.

Les grands espaces enfin abordables !

21 circuits à découvrir à partir de **1299€ TTC**

300 AGENCES À VOTRE SERVICE, Vraiment À CÔTÉ DE CHEZ VOUS ! www.nouvelles-frontieres.fr - 0825 000 825 (0,15€ la minute)

* prix par personne valable selon date de départ, circuit Canada 9 jours/7 nuits, base chambre double, en pension complète (sauf 4 repas), hébergement selon programme, transport en bus ou minibus, accompagné par un guide francophone, dans la limite des places disponibles. Taxes et surcharges incluses (susceptibles de modifications), hors frais de dossier. Offre soumise à conditions. TUI France - IM093120002 - RCS Bobigny 331 089 474. Crédits photos : Istockphoto - Getty images - Masterfile - Corbis.

NEWS Fashion & People

PARIGI

Leonardo in passerella

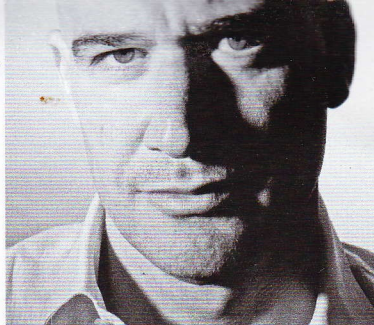
Serata di gala al Louvre per un capolavoro restaurato (con l'aiuto di una griffe italiana)

Cena italiana ed esclusiva al Café Mollien del Louvre per festeggiare, con lo sponsor unico Salvatore Ferragamo, l'inaugurazione della mostra «Sant'Anna - L'ultimo capolavoro di Leonardo da Vinci», che il museo parigino ospita fino al 25 giugno: i 60 ospiti hanno ammirato l'opera (e i capolavori dell'ala Denon) guidati dal curatore della mostra Vincent Delieuvin e da Cinzia Pasquali, che ne ha curato il restauro. Sempre al Louvre, il 12 giugno, Ferragamo presenterà la sfilata Resort su una passerella di 120 metri, la «prima volta» di un défilé nelle sale del grande museo.

1. La cena al Louvre. 2. Hilary Swank davanti a «Sant'Anna» di Leonardo. 3. Elisa Sednaoui. 4. Massimiliano Giornetti, direttore creativo di Ferragamo, con l'attrice francese Virginie Ledoyen. 5. Leonardo Ferragamo con le sorelle Fulvia e Giovanna. 6. Michele Norsa, a.d. di Ferragamo, con la moglie Maria Franca. 7. La terza generazione Ferragamo: Angelica Visconti, Benedetta Cerchiai, Edoardo Ferragamo, Lorenza Gentile, Emanuele Visconti. 8. Carole Bouquet e Ferruccio Ferragamo. 9. Virginie Ledoyen e Dolores Chaplin, nel cast del prossimo Asterix.

STEPHANE CARDINALE

045890



NEVROTICO DA VINCI

*Cinzia Pasquali,
che ha restaurato Leonardo
«Il suo segreto era
l'eterna insoddisfazione»*

A

A molti capita di sognare il proprio lavoro: i ragionieri sognano numeri, gli astronomi stelle, i fantini cavalli. Cinzia Pasquali sognava *Sant'Anna, la Vergine e il bambino con l'Agnello* di Leonardo da Vinci, l'opera custodita al Louvre che stava restaurando. «Ma al risveglio non riuscivo ad afferrare il sogno», spiega, «sa, quel periodo è stato come una bolla dove sono stata rinchiusa per 15 mesi, una parentesi dalla vera vita. La *Sant'Anna* e Leonardo sono stati talmente presenti da ossessionarmi. Succede con le grandi passioni».

«Ho deciso di fare la restauratrice a 16 anni», ricorda, «perché ero molto brava a disegnare, ma non sentivo nessuna spinta creativa, mi piaceva solo copiare. Ho vinto il concorso all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, la mia città, che è uno dei migliori d'Europa. Poi, 25 anni fa sono venuta a Parigi per sposare un inglese. Ho due figli». Il suo

curriculum è la storia dell'arte: ci sono Bronzino, Tiepolo, Annibale Carracci, la Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli e la Galleria degli specchi di Versailles. «Adesso sto ultimando un palazzo storico dell'emiro del Qatar, l'Hôtel Lambert sull'Île Saint-Louis a Parigi». Ci andavano Voltaire e Chopin. Ma mettere le mani su Leonardo è un'altra cosa.

«Abbiamo trovato le impronte digitali. Erano sui bordi, ma anche sul ginocchio e sui capelli di Maria e in cielo, tra i rami. Non è certo che siano di Leonardo, ma io penso che sfumasse davvero con le dita. Sapendo come funzionava il suo atelier, nessun allievo si sarebbe permesso. Sarebbe fantastico uno studio comparato delle impronte». Le chiedo se ha sentito un contatto, se il suo lavoro è un dialogo tra restauratore e artista che scavalca il tempo e parla attraverso l'opera. «L'emozione romantica nel mio lavoro c'è, ma viene dopo. Il primo aspetto è conservativo. Poi, certo, si può approfittare dell'esame materico per entrare nel modo di lavorare dell'artista. Oggi mi sono fatta l'idea che Leonardo fosse nevrotico, sempre insoddisfatto della resa estetica della materia. Non riusciva a raggiungere l'ideale immaginato. Per questo la *Vergine delle Rocce* non è finita; *Sant'Anna* non è finita e così *l'Adorazione dei magi*, il *San Girolamo* e il *Musico*. La *Gioconda* e il *San Giovanni Battista*, invece, sono talmente sporchi che non si può dire».

Sta dicendo che andrebbero restaurati? «Il Battista indossa una pelliccia e la

Gioconda ha un velo che non si possono più cogliere. Non si stanno deteriorando, però non si vedono più. Sa che nella *Sant'Anna* l'ultima fila di montagne e l'acqua ai piedi della Vergine non si vedevano proprio?». E quell'azzurro se lo aspettava? «Lo sospettavo. Certo, farlo emergere è stato un'altra cosa. L'emozione che ti dà la pulitura è strana. Quando lavoro sul dettaglio sono come un chirurgo che opera. L'emozione arriva a fine giornata quando ci ripenso o vedo lo sguardo degli altri. Ma quel blu era il lapislazzuli, l'unico che non varia nei secoli, e Leonardo lo sapeva».

L'emozione che dà l'originale è una proiezione di chi guarda o una caratteristica dell'opera? «È una domanda che per me non va posta. Un cd e un concerto sono incomparabili. La magia appartiene all'originale. Un'opera è fatta di tela, legno e olio e quella materia integra il nostro sguardo. La riflessione è sull'immagine, ma la sensazione è sull'insieme. L'originale è più della copia, sempre. Leonardo, poi, è inimitabile». Alle polemiche seguite al restauro come risponde? «Sono normali, soprattutto quando si tocca Leonardo, e poi lo sa come son fatti i giornalisti». Ha qualche rimpianto? «Provo una specie di gelosia retrospettiva per tutti i restauri che non ho fatto». Quali vorrebbe fare? «La *Gioconda*, ovviamente. E poi la *Battaglia* di Paolo Uccello al Louvre. Ma il prossimo è un progetto italiano, bellissimo, di cui purtroppo non posso parlare».

Per le vostre segnalazioni: nondimoda@repubblica.it