



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Laurea Honoris Causa

PININ BRAMBILLA BARCILON

Lectio Magistralis

Aula Magna Cavallerizza Reale
27 SETTEMBRE 2019

Buongiorno a tutti

Vi ringrazio per la vostra presenza e per questa sentita partecipazione.

Non è mai stato facile per me tradurre in parole quello che penso e quello che provo. Una difficoltà ancora maggiore in questo momento, dove è forte l'emozione per un riconoscimento tanto importante.

Ringrazio in primo luogo il Rettore dell'Università degli Studi di Torino, Gianmaria Ajani, che ha voluto intraprendere questa iniziativa, e ringrazio gli illustri professori che mi hanno preceduta per le parole che hanno voluto dedicare a questo momento: il professor Gianluca Cuniberti, Direttore del Dipartimento di Studi Storici, e la Professoressa Maria Beatrice Failla.

Un ringraziamento particolarmente sentito è quello che desidero esprimere nei confronti dell'architetto Stefano Trucco, Presidente del Centro Conservazione Restauro "La Venaria Reale". Ho visto la nascita del Centro e ho avuto l'onore di accompagnare i primi anni di vita dei suoi Laboratori di restauro: sono felice che il Centro sia ora guidato con tanta energia e capacità dall'Architetto Trucco, a cui desidero esprimere la più profonda gratitudine per la fiducia e la tenacia che ci hanno condotti fin qui oggi.

Con amicizia particolare mi rivolgo infine alla dottoressa Sara Abram, con cui ho condiviso in questi anni molte riflessioni sul mio lavoro e che ora, insieme alla dottoressa Marianna Ferrero, si sta dedicando al mio archivio presso il Centro Conservazione Restauro.

Vedo di fronte a me molte persone a cui vorrei dire "grazie" e di molte altre persone porto vivissimo il ricordo. Ho avuto la fortuna di condurre una lunga e intensa vita professionale, come sempre le mete importanti si raggiungono anche grazie ai compagni di viaggio.

Come dicevo, non sono a mio agio nell'usare le parole. Il mio dialogo naturale è più spesso quello muto e silenzioso con l'opera d'arte. Si tratta di un rapporto intimo, che quando si compie racchiude in qualche modo l'essenza (e il grande privilegio) del mestiere di restauratore.

Il lungo tempo che mi è stato concesso per esercitare questa straordinaria professione ha visto profondi cambiamenti: la mia formazione è avvenuta in bottega, oggi ricevo un titolo di Laurea in Conservazione e Restauro. Questi due momenti sono in qualche modo il simbolo di una evoluzione che ha investito la figura del restauratore negli ultimi decenni.

La mia educazione al mestiere era avvenuta in maniera tradizionale: avevo da poco intrapreso gli studi presso la facoltà di architettura, a Milano, con il noto architetto Piero Portaluppi. Cogliendo il mio interesse per un contatto più diretto con l'opera d'arte, Portaluppi mi accompagnò nello studio di Mauro Pellicoli, uno dei più grandi restauratori del suo tempo. Fu una scuola dura, in parte perché ogni insegnamento non era disgiunto dall'acquisire una disciplina salda e rigorosa, e in parte perché non era consuetudine a quel tempo vedere donne salire sui ponteggi e alcuni diffusi pregiudizi erano parte della mentalità dell'epoca. Si era però nei primi anni dopo la seconda guerra mondiale e l'impegno per la ricostruzione ci rendeva tutti molto uniti, e tenaci.

Cominciai pian piano a ricevere alcuni incarichi: fu il principe Borromeo ad affidarmi il primo lavoro, sulla bellissima decorazione medievale dei dipinti murali della Rocca di Angera. Cominciai a sostare lunghe ore in solitudine arrampicata sui ponteggi, imparando a misurarmi con la materia pittorica, i suoi malanni e la gioia delle sue imprevedibili sorprese. A contatto con l'opera, nella sua osservazione ravvicinata, avevo raggiunto una dimensione che mi era congeniale, capivo che questo mestiere non avrebbe mai cessato di suscitare la mia curiosità e il mio desiderio di comprensione.

La mia dimestichezza con le testimonianze figurative del territorio procedeva in parallelo con i nuovi orientamenti degli studi sull'arte medievale, oggetto di indagini, restauri, mostre e pubblicazioni.

Ho sempre cercato di apportare con gli strumenti del mio mestiere un contributo che potesse arricchire le conoscenze e le ricerche in corso, eventualmente rispondere a qualche dubbio. Al contempo avevo abbracciato una professione che si stava assestando nella metodologia e nella scientificità, e si allontanava sempre più dall'anacronistica immagine del pittore-restauratore con doti quasi da alchimista. La teoria del restauro credo abbia rappresentato per me così come per molti colleghi della mia generazione un campo finalmente sicuro su cui metter radici.

Oggi la disciplina del restauro ha raggiunto traguardi importanti e possiamo garantire alle giovani generazioni percorsi di formazione universitaria che consegnano al nostro Paese professionisti competenti, attrezzati per la salvaguardia del nostro immenso e delicatissimo patrimonio: non nascondo l'orgoglio con cui, oggi, entro a far parte di questa schiera.

La preparazione è fondamentale per affrontare l'intervento su un'opera d'arte, ma al restauratore sono necessarie doti che competono anche alla sua singola e personale sensibilità, alla sua capacità di osservare e, soprattutto, di saper vedere. Il rapporto che si stabilisce con l'opera che si restaura è un rapporto di empatia, non solo e semplicemente una partecipazione emotiva, ma una capacità (che si esercita con la mente e con il cuore) di immedesimarsi nell'opera d'arte, di percepirla l'intima struttura, di catturarne la verità più autentica. Questo richiede umiltà prima di tutto, e un grande senso di responsabilità.

L'intervento sull'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci è stato, non soltanto per me, un momento cruciale per la storia del restauro, un momento che ha richiesto di esprimere tutte le nostre migliori capacità ma che al contempo ci ha messi alla prova di fronte alla natura e alla sopravvivenza di una delle opere d'arte più importanti al mondo.

Posso dire che, fin da principio, sono stata sconcertata di fronte all'enigma del pensiero e della tecnica di Leonardo. Ritengo che ciò che discrimina un'opera eccelsa rispetto ad altre sia di carattere intellettuale ed emotivo e si traduca in sgomenta ammirazione di fronte alla realizzazione di un capolavoro come il *Cenacolo*, che da sempre ha posto interrogativi profondi sul significato della sua realizzazione.

Avvicinarsi al genio universale di Leonardo costituisce nella carriera di un restauratore un'occasione unica, irripetibile. Non è che altre esperienze, che non giudico minori, siano meno importanti, ma è la dimensione a essere diversa. Dovevo prepararmi a dilatare i tempi dell'osservazione e della riflessione, dovevo vincolare la mia emotività (spesso sollecitata) a una disciplina risoluta, dovevo raccogliere tutta la mia concentrazione e tenere a portata di mano, perfettamente schierati, tutti gli strumenti del mestiere.

La materia pittorica originale, ossia il colore steso da Leonardo, presentava i segni dei diversi interventi di restauro effettuati in passato. La malattia più grave del dipinto risiedeva nei sollevamenti e nelle cadute di colore, episodi questi che le fonti storiche registrano già a distanza di pochi anni dall'esecuzione. Si deve purtroppo allo stesso Leonardo il grande difetto esecutivo, che rese impossibile che la sua opera si tramandasse integra nel tempo.

Fino alle soglie dell'Ottocento gli interventi sul *Cenacolo* consistettero in arbitrarie, parziali o totali ridipinture, con l'intenzione di preservare l'immagine del capolavoro; solo più avanti, facendosi faticosamente strada una diversa coscienza del restauro, gli interventi si limitarono alla pulitura, al consolidamento e al trattamento delle lacune. Nonostante le traversie, alla fine degli anni settanta del secolo scorso, quando fu avviato l'intervento, sotto gli strati sovrapposti era ancora possibile rilevare la cromia di Leonardo: insieme all'osservazione visiva, l'approfondimento delle analisi e lo studio delle testimonianze storiche rendevano possibile un approccio all'opera con un'angolatura mentale di chi vede la pittura come un malato. Così iniziai il mio lavoro sul grande riquadro.

La riscoperta dell'originale, sommerso e infragilito da interventi spesso più dannosi che riparatori, è stata una conquista lunga e lenta, sofferta centimetro per centimetro. Fu un'esperienza ogni giorno nuova, catturante, ma sempre sottomessa ai limiti imposti dalla cautela, dalla riflessione, dalla verifica, dalla consultazione; un'esperienza vincolata a una disciplina ferrea, severa, durissima, quasi un castigo.

Da lombarda conservavo il pudore dei sentimenti e delle emozioni. Era anche una personale forma di educazione, faceva parte della mia formazione e in qualche modo è diventata una preziosa risorsa in tutta questa vicenda, che mi aveva consegnato a un'esposizione (anche mediatica) certamente inaspettata. L'unica regola a cui sentivo di dovermi attenere, allora, era quella di innalzare ancora un poco la soglia del rigore, dello scrupolo, della verifica. La mia prima difesa era (e sarebbe stata) la parete del *Cenacolo* e ciò che sarei stata in grado di restituirne.

“È cambiato il *Cenacolo* rispetto a prima?": era questa la domanda che mi veniva rivolta più frequentemente alla fine del restauro. Sapevo bene quanto fosse cambiato, ricordavo (così come ricordo tuttora) ogni singolo frammento recuperato, ogni giorno trascorso a interrogare e ad accudire quella parete, i tanti passi avanti e gli altrettanti arresti, la conoscenza di quella pittura conquistata giorno dopo giorno.

Fu accanto all'allora soprintendente Franco Russoli che ebbi per la prima volta la possibilità di osservare da vicino la parete dell'*Ultima Cena*. Russoli è tra gli storici dell'arte di cui ho maggiormente rimpianto l'assenza: oltre al suo contributo su numerosi cantieri, a lui devo anche l'invito ad affacciarmi a un nuovo e interessantissimo tema, ossia quello del restauro di opere d'arte contemporanea, all'epoca un argomento ancora piuttosto inesplorato in Italia.

Tornando a quella "prima volta" di fronte al *Cenacolo*, devo confessare che l'impatto visivo fu per me completamente negativo: non riuscivo a capire la materia, era un ammasso di grumi, disseminata di piccole zone chiare là dove era caduta la superficie dipinta. Visto da lontano il complesso "stava in piedi", ma a pochi centimetri di distanza la materia pittorica risultava pasticciata, infelice, faticavo a cogliere quel senso di profonda bellezza che mi aveva colta invece quando la osservavo nel suo insieme.

Russoli ci lasciò troppo presto, nel ruolo di soprintendente subentrò Stella Matalon, studiosa raffinata e di grande esperienza. In diverse occasioni ebbi modo di apprezzarne la grande preparazione, anche nella conduzione di cantieri di intervento complessi, come quello che affrontammo insieme a Viboldone diversi anni prima fino all'avvio dei lavori sul ciborio della basilica di Sant'Ambrogio nel 1979: da lei ricevetti un forte sostegno e grande incoraggiamento, le fui sempre grata per i generosi consigli e l'umanità non comune.

A partire dal 1980 i lavori sul *Cenacolo* proseguirono sotto la direzione di Carlo Bertelli: la sua preparazione, il suo equilibrio e la sua determinazione furono vitali per poter compiere l'intervento. Insieme a lui, altre figure furono fondamentali per consentire e condurre il restauro, come Pietro Marani, Pietro Petrarola e l'amico Giovanni Romano, a cui devo una delle letture più attente di quanto andavo compiendo sul testo pittorico. Un ricordo commosso è quello che rivolgo infine a Renzo Zorzi, responsabile delle attività culturali dell'Olivetti, che mi ha sempre confortata in questa odissea, e di cui ho potuto apprezzare l'intelligenza, il senso di giustizia e l'integrità morale.

La portata di quanto andavamo recuperando con il restauro del *Cenacolo* avrebbe cambiato profondamente la comprensione di Leonardo e il significato che quest'opera ebbe nella storia dell'arte italiana.

Non si trattò solo del ritrovamento del colore originale, ci fu un vero e proprio mutamento dei dati fisionomici: i volti, prima alterati dai tanti interventi, esprimevano ora autentica partecipazione al dramma, comunicando nuovamente lo stato emotivo che Leonardo aveva loro infuso. Nel tempo, man mano emergevano i dettagli, i colori, l'incredibile lavoro di pennello, il talento dell'uomo che creava bellezze ancora così vivide anche se frammentarie.

La figura che sicuramente ha riservato l'emozione più grande è stata quella di Matteo, rappresentato di profilo nell'atto di volgersi verso Simone: grazie all'intervento siamo ora in grado di coglierne la giovane età e possiamo percepire il movimento che proietta la sua figura in avanti. Era tra i personaggi meno "sciupati" e anche Pelliccioli ne aveva tentato un parziale recupero, ma aveva dovuto fermarsi per la scelta di non procedere a una pulitura approfondita. L'eliminazione degli elementi arbitrari affrontata invece in questo restauro ha reso merito soprattutto al volto: scomparsa la finta barba dovuta all'interpretazione errata dell'ombra portata del mento; di nuovo leggibile la bocca, appena dischiusa, dalle labbra morbide e carnose, in un'espressione di stupore per l'annuncio del tradimento; ritrovato quasi integralmente il profilo classico del naso; esemplare nella definizione anatomica il disegno dell'orecchio, di proporzioni più ridotte; riacquistata anche la vivacità dello sguardo. L'incarnato delle guance e del collo gode ora di nuove modulazioni di ombra assai sottili e anche la capigliatura ha riacquistato i toni vibranti dal castano al biondo dorato dei riccioli.

La pulitura della parete restituiva un dipinto con diverse discontinuità dal punto di vista percettivo: cadute di colore, lacune, irregolarità della superficie pittorica, lo strato giallognolo della preparazione in evidenza e il bianco dell'intonaco a vista. Una situazione complessa da controllare e da trattare: si poneva infatti il delicatissimo problema del trattamento delle lacune. La strada che decisi di sostenere fu quella dell'integrazione pittorica tonale, nella convinzione che avrebbe offerto una maggiore leggibilità e l'unità sostanziale dell'immagine. Pur trattandosi di una soluzione reversibile e riconoscibile, non fu semplice uscire dal solco metodologico della lacuna a neutro: le tensioni furono molte, ma ero certa che si trattasse dell'unica strada che ci avrebbe consentito di apprezzare la pittura di Leonardo.

Si trattò di una scelta impegnativa, su cui si giocò ovviamente molto l'esito complessivo di tutto il restauro, ma al di là delle prese di posizione pro o contro, credo che la comprensione di quanto è stato fatto valga più dei giudizi. O forse, a valere sopra ogni cosa, è il Leonardo che il restauro dell'*Ultima Cena* ci ha restituito, un Leonardo che esce definitivamente dall'immagine oscura e tenebrosa che la parete del Refettorio ha tramandato per così tanto tempo e riacquista anche nella pittura murale le cromie nitide e cangianti riconoscibili nelle sue opere su tavola.

Cosa avrebbe pensato Leonardo di questo lavoro di recupero, che opinione avrebbe espresso di fronte a questo modo di restituire ciò che restava della sua opera? Me lo sono chiesta ogni volta che sono tornata a operare su quella parete.

Inevitabile per me tornare a sentire quella profonda concentrazione di fronte alle tante interruzioni del testo pittorico, quel tentativo di cogliere tutto ciò che avevamo perso del *Cenacolo*, quello sforzo di individuare la ricomposizione migliore possibile. Erano frammenti, ma frammenti di un'importanza straordinaria: il modo per tenerli uniti e per poterne percepire interamente l'autentica, intensa rivelazione ha occupato i miei pensieri più a lungo di qualsiasi altro problema.

Come ricorda il "Piccolo Principe": "on ne voit l'essentiel qu'avec le coeur", non sempre con gli occhi o con la testa, ma è soprattutto col cuore che si vedono le cose importanti.