

Università degli Studi Roma Tre

Dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura.

XX Ciclo Dottorale (A.A. 2006/2007)

**LA RIMOZIONE DELLA PITTURA MURALE.
PARABOLA DEGLI STACCHI NEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA
DEL XX SECOLO**

Dottoranda

CECILIA METELLI

Matricola 2614-209

Coordinatore del Dottorato

Prof. Daniele Manacorda

Tutor

Prof. Mario Micheli

INDICE

Introduzione	5
--------------	---

Parte I

DALL'UNITA' D'ITALIA ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Capitolo 1. Dall'Unità d'Italia (1860) agli anni Venti

1.A Foligno	11
1.B Assisi	14
1.C Bettona	17
1.D Montefalco	20
1.E Considerazioni intorno alla figura e al ruolo di Domenico Brizi	22

Capitolo 2. Dagli anni Venti alla Seconda Guerra Mondiale

2.A Spoleto	24
2.B Mezzaratta	26

Parte II

GLI ANNI DEL DOPOGUERRA E DELLA GUERRA FREDDA.

LA PRATICA SISTEMATICA DELLO STACCO: DALL'EMERGENZA AL DECLINO

Capitolo 1. Gli anni Quaranta

1.A Rapporti tra Cesare Brandi, Roberto Longhi e Ugo Procacci	34
1.B Pitture murali frantumate dai bombardamenti: i casi della cappella Mazzatosta a Viterbo, della cappella Ovetari a Padova e del Camposanto di Pisa	38

1.C Procacci, misure conservative relative agli affreschi e le mostre dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Quaranta	48
1.D Brandi, misure conservative relative agli affreschi e le mostre dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Quaranta	54

Capitolo 2. Gli anni Cinquanta

2.A Gli scritti di Roberto Longhi e di Cesare Brandi intorno alla questione degli affreschi e del restauro (1950)	63
2.B La mostra di pittura etrusca organizzata dall'ICR a Firenze (1951)	74
2.C La mostra "Quattro Maestri" e i restauri nella Basilica di Assisi (1953-1958)	80
2.D Le due mostre di Procacci, i due articoli di Longhi e la comunicazione di Brandi (1957-1958)	90
2.E Due casi esemplari: L'ICR in Puglia al tempo di Brandi e oltre; la conservazione della pittura murale in Lombardia	94

Capitolo 3. Gli anni Sessanta

3.A La mostra "Affreschi e Sinopie" del Camposanto di Pisa (1960)	119
3.B "Sinopie e affreschi". Le indicazioni di Longhi e di Brandi, e il libro di Procacci (1961): un modello anche per le Soprintendenze	122
3.C L'ICR e la direzione Rotondi. Verso una diversa concezione del bene artistico	131
3.D Come Rotondi conduce l'ICR verso gli anni Settanta e come Procacci affronta l'alluvione del 1966	139

Conclusioni	145
--------------------	-----

Appendice

Documenti di archivio	166
Documenti audio/video	221
Rassegna stampa	226

Apparati

Indice degli artisti
Indice dei luoghi
Bibliografia

“La parabola dell’affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato”
Giorgio Torraca, 1973

Introduzione

La ricerca prende in esame una fase determinante ma non compiutamente indagata della storia del distacco degli affreschi, ovvero quella cronologicamente collocabile tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo.

Il titolo della tesi fa riferimento sia alla pratica della rimozione tout court, considerato che nel corso della trattazione si sfiorano diverse epoche storiche, sia ad un periodo ben circoscritto, il ventennio Cinquanta/Sessanta, lungo il quale prende l'avvio raggiunge il suo culmine per poi esaurirsi quella che Torraca¹ definisce la parabola dello stacco.

Su una buona parte dei molteplici aspetti concernenti l'argomento si sono soffermati, con studi che hanno costituito costanti punti di riferimento nel corso della presente ricerca, Alessandro Conti con la sua accurata disamina delle vicende e della cultura del restauro, che per primo ha aperto e trattato l'argomento; Antonio Paolucci nei due pionieristici contributi sulla stagione degli stacchi, a Firenze, pubblicati nei cataloghi del 1986 e del 1990; Fanny Autelli, Maria Luisa Gatti Perer e Franco Mazzini (che di queste problematiche si è occupato lungo tutto l'arco della sua carriera di soprintendente prima e di libero docente poi), nel volume dedicato nel 1989 alle pitture murali di Brera; il comitato scientifico (composto da Maria Andaloro, Giuseppe Basile, Carla Augenti, Alessandra Ghidoli, Antonio Iacobini, Serena Romano e Alessandro Tomei) in occasione della mostra *Fragments picta* del 1989 e in particolare Giuseppe Basile, Michele Cordaro e Liliana Pittarello con i loro contributi nel relativo catalogo. E più di recente Carlo Giantomassi e Donatella Zari, in occasione di alcune interviste, Bruno Zanardi, nel 1999 e Bruno Toscano nel 2005.

¹ Torraca, 1973, p. 64.

Alla ricchezza dei contributi esistenti si è cercato, seguendo un tracciato per quanto possibile prossimo a quello da essi offerto, di aggiungere nuovi dati ricavati per esempio dalla consultazione del materiale d'archivio depositato presso l'Istituto Centrale per il Restauro (ma non solo). Questo materiale ha consentito, acquisendo i dati necessari, di rilevare il ruolo fondamentale ricoperto da Roma nella diffusione della prassi del distacco, aspetto finora relativamente trascurato a causa dell'indiscusso dominio di Firenze in questo campo. L'attività di consulenza svolta dall'ICR ha, parallelamente all'esempio di Procacci a Firenze, condizionato le scelte delle singole Soprintendenze dagli anni Cinquanta in poi.

Il materiale documentario audio/video ha consentito di registrare il grado di diffusione della informazione legata a temi concernenti la conservazione della pittura murale, attraverso filmati di mostre o di eventi disastrosi come l'alluvione del 1966, e di verificare de visu (attraverso cioè le immagini nel caso dei filmati o degli interventi del pubblico nel caso di programmi radiofonici) l'alta partecipazione del pubblico a simili iniziative.

Preso atto dell'impossibilità di una narrazione diacronica, si è preferito concentrare l'attenzione su alcuni momenti particolarmente rappresentativi, come si tenterà di dimostrare, di questo importante capitolo della storia del restauro individuati in tre fasi strettamente connesse tra loro: la fase successiva all'Unità d'Italia, quella sviluppatasi intorno agli anni Venti del Novecento e la fase individuata dal dopoguerra agli anni Sessanta. In tale prospettiva un rilievo particolare ha assunto l'ultimo segmento temporale, cioè quello degli anni della Guerra Fredda (dal 1947 alla fine degli anni Sessanta), in coincidenza del quale il fenomeno registra quote mai toccate in precedenza per poi gradualmente subire una inversione di tendenza a cominciare dai primi anni Settanta.

A questo punto l'aspetto concernente le diverse tecniche di rimozione e la fortuna di cui esse hanno goduto nei diversi periodi storici - stacco, stacco a massello, strappo - richiedono una trattazione più puntuale². Ma questo induce a mettere in luce una difficoltà oggettiva di fondo e cioè che una distinzione categorica tra le diverse tecniche in molti casi risulta praticamente impossibile.³

Spesso infatti nel corso della esposizione ci si è riferiti al termine "stacco" in maniera generica, quando il discorso non necessitava di ulteriori specificazioni.

Si è poi tentato attraverso la presentazione di alcuni casi esemplari, di porre l'accento sulla complessità della questione riguardante la conservazione e restauro degli affreschi, e sul relativo dibattito che non consente la formulazione di regole generiche ancora oggi aperte.

Visto che la ricerca, come già illustrato, tratta in maniera più approfondita solo di alcuni periodi storici (il suo scopo è infatti quello di capire le ragioni del dirompente sviluppo nel secondo dopoguerra) si sintetizzeranno qui di seguito, in pochi punti, i passaggi cruciali nella storia dello stacco e dello strappo, tratteggiando (nelle note), senza pretendere di offrire un quadro completo, le tappe principali di affermazione di queste particolari tecniche. Si farà riferimento, per brevità, solo ad un esiguo numero di contributi scelti tra i tanti della nutrita bibliografia esistente⁴.

² Il distacco a "massello" "consiste nel distaccare la pittura, dopo averne protetto la superficie, con tutto il suo supporto", scrive Vlad Borrelli, 1983, col. 337. Per stacco si intende solitamente il distacco del dipinto con uno strato più o meno spesso di intonaco sottostante. Lo strappo costituisce una evoluzione dello stacco; "si differenzia da quest'ultimo in quanto permette al restauratore di strappare dal muro (nel vero senso della parola), con la forza della trazione esercitata degli adesivi, soltanto lo strato del colore", De Gregorio, 2006, p. 36.

³ La precisazione è di Mazzini, 1984, p. 106, nota 1, il quale critica Zanardi, 1975, quando definisce le diverse tecniche senza tenere conto del fatto che per esempio lo "strappo non sempre corrisponde all'asportazione della sola pellicola cromatica (con tutte le riprovazioni che seguono), e che non si tratta sempre di una scelta possibile ma di un adattamento a una somma di fattori oggettivi che variano da caso a caso"; e continua "quanto poi ai vantaggi dello 'stacco', non si ricorda mai che, talora, effettuandolo, occorre poi procedere allo 'strappo', perché nello spessore dell'intonaco di supporto si annidano quegli stessi elementi nocivi che hanno determinato la rimozione". Zanardi (p. 86) invece si pronuncia in favore dello stacco rispetto allo strappo che "deprime l'estetica, snatura il monumento dal quale vengono tolti [gli affreschi]", ma permette la conservazione della pellicola pittorica, anche dello strato di supporto originale e dell'intonachino.

⁴ Cfr. Ciancabilla, 2008, di prossima pubblicazione, con bibliografia precedente. I contributi di Alessandro Conti in merito al restauro rimangono un imprescindibile punto di riferimento. Per un significativo resoconto di quanto avvenuto dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi in questo campo, cfr. Mazzini, 1989, pp. 35-41. Nello stesso catalogo Autelli, 1989, raccoglie nella sezione dedicata alle notizie storiche ragguagli relativi alle tre modalità di distacco: stacco a massello, stacco con l'intonaco, rimozione a strappo. Gli aspetti tecnici relativi alla conservazione, e quindi alle rimozioni, della pittura murale sono esposti da Laura e Paolo Mora, e Paul Philippot (ed. consultata 2001) nel celebre volume *La Conservazione delle Pitture Murali* nato "dalle ricerche di un gruppo di lavoro del Comitato dell'ICOM per la Conservazione che, costituitosi nel 1959, elaborò un primo quadro unitario della materia in un rapporto presentato alla riunione del Comitato tenutasi a New York nel settembre 1965", come si legge nella *Prefazione*, p. VII, redatta dagli autori, che continua: "Mentre i dati raccolti venivano approfonditi e sviluppati dalle ricerche e dall'attività dell'Istituto Centrale del Restauro, in particolare durante le numerose missioni internazionali, la creazione di un corso di conservazione delle pitture murali organizzato con la collaborazione del Centre International pour la Conservation e dell'Istituto Centrale del Restauro attirò l'attenzione degli

- I secolo a. C.: primo esempio di “stacco”;⁵
- XVI e XVII: documentati diversi trasporti di affreschi (anche da Vasari);
- XVIII secolo: la tradizione dei trasporti a massello in Italia è “ben viva”. Antonio Contri opera il primo vero strappo;
- XIX secolo, prima metà: regolamentazioni nel 1818 per limitare il trasporto di affreschi (Cicognara, 1825, si oppone all’uso degli strappi)⁶;
- XIX secolo, seconda metà: Giovanni Secco Suardo e Ulisse Forni nel 1866 pubblicano i celebri manuali di restauro (si interrompe la tradizione dei segreti di bottega).⁷

Le cause cui attribuire il degrado degli affreschi e quindi la necessità della loro rimozione sembrano anche in epoca moderna (XX secolo) rimanere invariate. Ma forse non sempre appaiono sufficienti, o non solamente, a giustificare quella che appare a tutti gli effetti come la più estesa campagna di distacchi di tutti i tempi, operata sistematicamente sull’intero territorio nazionale e non solo.

autori e dei loro collaboratori sulla mancanza di un testo di base che fosse in grado di affrontare i problemi didattici posti da questo insegnamento”. Su questo argomento cfr. anche Botticelli, 2003 e Virilli, 1998. Recentemente De Gregorio è tornata sull’argomento, 2006, pp. 35-42.

⁵ De Gregorio, 2006, p. 35: Plinio e Vitruvio documentano un trasporto, da Sparta, di pittura murale esposta poi a Roma.

⁶ Entrando rapidamente nel merito della questione, Michela Boni, 2002, p. 12 e ss., rileva invece, suffragato da ampia documentazione, il dilagare della pratica del distacco anche nella prima metà dell’Ottocento. “Particolare considerazione merita la grande abbondanza di documenti relativi a richieste di trasporto dei dipinti murali su tela” afferma, ricordando come la tecnica ‘strappo’ finirà per prevalere su quella dello ‘stacco’. Se la scoperta dello strappo è fatta risalire al XVIII secolo come rilevato dallo studio di Luigi Lanzi del 1816, p. 273, e dal celebre articolo di Cicognara del 1825, il quale attribuisce l’invenzione ad Antonio Contri, è nel corso del XIX secolo che la pratica trova una diffusione senza precedenti. Ma sull’innegabile successo di queste operazioni aleggiava l’ombra delle passate requisizioni napoleoniche, nonché ora dei furti e delle vendite illegali, che avevano come bersaglio opere mobili, categoria cui erano destinati anche molti affreschi”. Cicognara si esprime infatti con “ostilità” nei confronti di questa pratica, in Boni, 2002, p. 14. Lapucci, 1996, p. 83 (cfr. anche per bibliografia precedente), ricorda che l’atteggiamento rispetto alla pittura murale durante l’alienazione napoleonica, quando quelle opere erano considerate inamovibili, dopo il 1860 cambia radicalmente con la soppressione degli Enti ecclesiastici (1860). A Firenze non erano praticate queste due tecniche: “La posizione contraria che l’ambiente fiorentino aveva maturato verso i primi esperimenti di distacco era dettata in primo luogo dal timore che le requisizioni di tipo napoleonico si estendessero anche ai dipinti murali ed era altresì causata dalla ancora scarsa o segreta, e quindi poco chiara, conoscenza delle tecniche di trasferimento dei dipinti dal muro.” Lapucci, 1996, p. 83.

⁷ Per Giovanni Secco Suardo, “che si interessò soprattutto al problema del trasporto dei dipinti murali” è il ‘nitro’, insieme all’umidità, “tra i principali mali che possono assalire gli affreschi.” Egli è un sostenitore accanito dello strappo, mentre a Firenze si preferiva ancora il distacco a massello o lo stacco (della pellicola pittorica con l’intonaco) come testimoniato nel *Manuale* di Ulisse Forni del 1866. Bonsanti, 1996, p. 81, ricorda l’atteggiamento scientifico di Secco Suardo, che nei confronti in particolare del distacco degli affreschi si esprime attraverso una “mentalità ordinatrice che apparenta il [suo] metodo alla situazione relativa alle scienze della seconda metà dell’Ottocento”. Il restauratore bergamasco redige un indice che ben descrive questo atteggiamento, scrive Bonsanti: “operazioni preparatorie, freschi in istato normale, freschi ripassati a secco, freschi imbrattati d’untume, freschi invasi dal nitro, freschi corrosi dalla clitocoma, freschi sbullettati” ecc. Sull’approccio al restauro di Secco Suardo, cfr. Cordaro, 1996, in particolare riguardo alle considerazioni intorno al degrado della materia, p. 74: “L’attenzione alla materialità dell’opera e a quanto intorno ai singoli problemi è noto attraverso la letteratura o l’esperienza [precedenti a Secco Suardo] fa sì che ci sia una capacità ed una possibilità molto netta di analisi delle varie tipologie di degrado, sul modo come i processi sono insorti, come si sono evoluti e come possono essere bloccati o comunque riparati. In questa analisi due sono le componenti essenziali che Secco Suardo coglie: da un lato i danni derivanti dalla natura stessa dei materiali originali impiegati, dall’altro le alterazioni che questi materiali hanno avuto a causa di un rapporto con la realtà ambientale non idoneo alla loro migliore conservazione”. Di Ulisse Forni vale la pena riproporre un passaggio del suo manuale: “Quantunque per mezzo del trasporto si possa prolungare la esistenza di alcune pitture offese dal tempo, dalle cattive località, o dalle guaste superfici in cui si trovano, non pertanto non si può ammetterne l’abuso per quelle che trovansi in buon grado: esse non potrebbero se non peggiorare di condizione”, in Ciatti, 2004, p. 16.

Parte I

DALL'UNITA' D'ITALIA ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Capitolo 1. Dall'Unità d'Italia (1860) agli anni Venti

Le demaniazioni attuate all'indomani della promulgazione dell'editto Pepoli, che seguono la costituzione del Regno d'Italia⁸, vedono intensificarsi la pratica della rimozione di affreschi destinati ad incrementare il volume di opere delle raccolte comunali. Le vicende legate a questa campagna di stacchi, vanno inquadrare nella più generale volontà di recupero delle glorie passate nel tentativo di risvegliare quell'orgoglio municipale, ora più che mai conteso dal nascente culto per la Nazione, attraverso la valorizzazione di 'monumenti' e di testimonianze 'medievali' di cui il museo civico diventa il contenitore ideale.

Nel descrivere la rilevanza del fenomeno, si tenterà di analizzare le cause che hanno favorito questa ingente campagna. Il quadro che ne risulterà dovrà contribuire ad illustrare la complessità del fenomeno.

In tal senso si sono prese in esame una serie di casi campione raccolti nella regione Umbria, di cui sono stati individuati dinamiche e sviluppi in un arco di tempo che va dal 1860 ai primi del Novecento.

⁸ Per il decreto Pepoli, cfr. Condemni, 1993, pp. 23-25 di cui si riportano qui di seguito alcuni stralci necessari ai fini della comprensione di quanto avvenne prima e dopo l'unificazione: "Gli anni che precedettero e seguirono l'Unità d'Italia videro la faticosa nascita di una nazione modellata sulla filosofia e la cultura romantica[...] Nel superiore e necessario culto per la Nazione [...] anche nel settore culturale, si esprimeva con l'ideologia dell'unità linguistica ed artistica del paese. [...] In quegli anni si parla genericamente di 'Monumento', termine quanto mai nebuloso che comprendeva le produzioni architettoniche, archeologiche ed ogni altra forma di espressione artistica. [...] Il particolarismo regionale viene volutamente superato, le antiche tradizioni e memorie (di cui si era data lucida menzione nell'Editto e nel Regolamento del Camerlengo Pacca) sono del tutto contrarie ad una impostazione centralizzata della tutela che si fonda su precise gerarchie delle espressioni artistiche e non su locali municipalismi.

[...] Le proposte di legge che si susseguirono a partire dagli anni Sessanta oscillarono così, senza una linea di tendenza ben definita, tra una necessità di accentramento, per organizzare ed amministrare questo settore dello Stato italiano, ed una di decentramento, consona alla diversa geografia e storia delle varie regioni. [...] Del resto, in quegli anni, le sollecitazioni che storici e critici d'arte rivolgevano al Governo, miravano a sensibilizzare verso una politica di restauro, verso la catalogazione e salvaguardia del patrimonio, con obiettivi e criteri solidamente omogenei e garantiti nella loro compatta articolazione da un ben definito controllo centrale.

"Controllo che si rendeva tanto più urgente data l'ingentissima dispersione operata a danno della parte più rilevante del patrimonio artistico nazionale, quella ecclesiastica. [...] Una conferma di questa pericolosa situazione viene documentata dal lavoro di censimento e catalogazione svolto, subito dopo il Plebiscito, dai due maggiori studiosi del tempo, Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli 'per apporre i sigilli del nuovo Stato alle opere d'arte di preponderante interesse' dell'Umbria e delle Marche".

Questa immensa mole di operazioni di salvaguardia e di distacco necessitò ben presto di tutela e a tal fine il 3 gennaio 1879 il Ministero della Pubblica Istruzione provvide alla emanazione di *Norme per i lavori di restauro dei dipinti a fresco*⁹.

In conclusione si è focalizzata l'attenzione sull'opera di un estrattista tra i più attivi in Umbria, Domenico Brizi.

1.A Foligno

Il primo caso su cui si vuole porre l'attenzione è quello relativo al Museo della Città di Palazzo Trinci, di Foligno.

Il catalogo di recente pubblicazione riguardante l'attività di Pierantonio Mezzastris a Foligno, tratta, nel capitolo redatto da Patrizia Felicetti, l'argomento degli stacchi.

Un elenco piuttosto esteso di edifici dai quali provengono gli affreschi presenti nel museo (per un totale di 16) si ricava dal confronto incrociato delle fonti documentarie e a stampa¹⁰, da cui risultano: 36 affreschi staccati tra il 1863 e il 1873; circa 12 affreschi staccati nei primi decenni del XX secolo; 25 affreschi di cui restano ignoti anno di stacco e luogo di provenienza¹¹.

⁹ Rinaldi, 1996, p. 53 e nota 19, informa che il pittore, restauratore e storico dell'arte Giovan Battista Cavalcaselle nonché ispettore generale del dicastero per la pittura e la scultura (1875-1893) pubblica questa circolare relativa al restauro degli affreschi sul Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione il 3 gennaio 1879 (anche in Magagnato, 1973, pp. 37-38). Tra i punti previsti da tali norme ve n'è uno di particolare interesse: "Staccare l'intonaco d'onde per umidità corresse pericolo di rovina; e dar quivi in sul muro, prima di riattaccarvi il pezzo o i pezzi dell'intonaco dipinto una mano di qualche sostanza buona a riparar dall'umidità, e tale da non poter nuocere a quello, per la scelta della qual sostanza le Commissioni che vigileranno a' lavori, dovranno consultare qualche Chimico."

¹⁰ Ovvero, i documenti conservati presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Perugia, le schede depositate presso l'Archivio Storico di Palazzo Trinci, le schede pubblicate di recente nel volume a cura di Benazzi, Lunghi, 2004, i repertori nei volumi di Todini, 1989 e le notizie ricavate dallo studio di Parca, 2005.

¹¹ Bisogna tenere conto che le cifre possono riferirsi anche a più porzioni di uno stesso insieme. Si offre qui di seguito l'elenco dettagliato dei luoghi di provenienza delle opere oggi nel Museo e il numero dei pezzi, indicando quando possibile anche l'anno a cui risale l'operazione di rimozione: San Giovanni degli Impiccati, 1869, n. 4; Santa Margherita, primi anni del XX secolo, n. 9 (del Brizi?); Convento di Santa Margherita, 1869, n. 1; San Claudio, 1868, n. 5, n. 1 con luogo di provenienza incerto, n. 2 senza data di stacco; Convento di San Claudio, 1868, n. 1; senza luogo di provenienza e senza data di stacco, n. 15, di cui 2 sinopie; Santa Caterina, 1870, n. 1, 1872 n. 1, 1873 n. 1; San Domenico, 1863, n. 7; Presbiterio di San Domenico, 1863, n. 2; San Francesco, 1864, n. 1; Refettorio di San Francesco, 1864, n. 1; Porta esterna del convento di San Francesco, 1863, n. 1; Chiesa dell'Ospedale Vecchio, 1870, n. 5, senza data di stacco n. 1; Ospedale Vecchio, 1870, n. 2; Palazzo Barnabò, 1908, n. 1, 1909 n. 1; Convento di Santa Lucia, restauro Colarieti Tosti, 1910, n. 1; Chiesa della Nunziatella, senza data di stacco, n. 1; Palazzo Trinci senza data di stacco (ma 1944?), n. 4; Madonna di Sassonia, senza data di stacco, n. 2; Duomo, 1944, n. 1; Santa Maria di Bethlem, 1862 (numero dei pezzi non meglio precisato); Casa via Piermarini 28, 1954, n. 1. I numeri successivi sono ricavati da Todini, ma vanno verificate le attuali ubicazioni: San Salvatore, n. 2; Edicola, n. 1; San Giuseppe artigiano, n. 1; Seminario, n. 1; Casa Leoni (già confraternita), Vescia, n. 1. I numeri successivi sono ricavati da Benazzi, Todini: Abbazia di Sassovivo, n. 2; Santa Maria in Campis, n. 1. Rispetto a quanto si ricava dalle pubblicazioni di cui sopra, forse vale la pena segnalare un documento presso la Soprintendenza di Perugia riguardo all'Orfanotrofio: ASSU, busta ASC 16, fascicolo 26 a, *Oratorio di S. Pietro (o chiesa di S. Pietro). Affreschi – distacco (1910-1911)*: "[...] Io sottoscritto [Umberto Gnoli] mi sono recato il 15 corr. in Foligno onde prendere visione degli affreschi staccati dal Sig. Domenico Brizi di Assisi, e venuti alla luce nelle demolizioni dei locali dell'ex Orfanotrofio. I frammenti di affreschi staccati sono tre, e misurano complessivamente m.q. 3;28. rappresentano 1. una santa orante, ravvolta in un mantello rosso, ed un frammento di altra figura genuflessa. 2. una santa con corona ed aureola [...]. 3. il pianto attorno al cadavere d'un uomo steso su una barella. [...] Sono tutti eseguiti da un ignoto maestro, nei primi anni del XV secolo. Il trasporto su tela [...]" Sara Parca precisa nel suo articolo che gli affreschi

Descrivendo l'attività dei due giovani pittori e restauratori Tito Buccolini e Ottaviano Ottaviani, Felicetti ricostruisce un quadro dettagliato degli interventi di restauro promossi dal Municipio di Foligno in risposta alle indicazioni dell'editto Pepoli¹².

Foligno aderisce infatti con tempestività al decreto del 14 dicembre 1860, che “attribuiva alla Commissione Artistica della Deputazione Provinciale il compito di giudicare l'opportunità del distacco dal muro di affreschi, con l'obbligo di collocarli in pubblica vista.”¹³

Felicetti ricorda che Luigi Carattoli e Mariano Guardabassi in qualità di membri di questa Commissione furono impegnati nella compilazione di inventari di opere “mobili e non” destinate al trasferimento e che nel novembre 1862 la Giunta “approvò la destinazione di un fondo che consentisse di procedere al trasporto su tela dei dipinti murali individuati e che erano in vista sulle pareti di chiese e monasteri da ridurre in caserma”¹⁴.

Buccolini e Ottaviani furono incaricati di procedere alle operazioni di distacco che avviate nel 1863 si protrassero per una decina d'anni, determinando l'ingresso nella raccolta comunale di un ingente numero di affreschi.

Felicetti segnala una lettera dell'8 giugno 1885, che i sindaci indirizzarono alla Prefettura dell'Umbria in risposta alla richiesta di “dichiarare le opere di proprietà pubblica”, in cui la pinacoteca risulta “depositaria di 57 ‘tele di affreschi’”¹⁵. Come nota la studiosa, il gruppo più consistente di dipinti staccati nella regione in seguito alla emanazione del decreto Pepoli è proprio questo di Foligno. Ad Assisi per esempio, sul cui caso ci si soffermerà nelle prossime pagine, la maggior parte delle operazioni di stacco avverranno nei primi del '900 per mano di Domenico Brizi.

furono distaccati nel 1909 (l'ambiente in origine apparteneva al Monastero di Sant'Elisabetta), identifica il soggetto del ciclo (*Passione di Cristo*) e offre indicazioni bibliografiche (Arch. Cent. dello Stato, AABBA, IV vers., Div. I 1908-1924, b. 114, fasc. 2691; Bordoni, 2004, pp. 134-135).

¹² Nelle raccolte confluiscono i beni delle comunità religiose soppresse per effetto delle leggi Pepoli, “che divenivano del Ministero di Grazia e Giustizia (Fondo per il Culto), ma che potevano essere devoluti ai Comuni per le loro raccolte grazie al parere del Ministero della Pubblica Istruzione e ad un decreto del Ministero di Grazia e Giustizia” scrive Casale, 1996, p. 15.

¹³ Felicetti, 2006, p. 253.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p. 254.

Nell'Indice-Guida del Guardabassi un rilievo particolare, non riservato ad altre località, è dato all'opera dei due restauratori operativi a Foligno¹⁶. Fa eccezione Spoleto dove si "fa ancora il nome di Tito Buccolini e del più anziano Giovanni Catena"¹⁷. In questa fase della storia del restauro, sottolinea Felicetti, quella del distacco non è ancora considerata una attività da restauratore "se il Secco Suardo a proposito del trasporto dei dipinti dal muro può affermare che l'argomento 'non ha alcuna attinenza con l'arte del risarcire. Tuttavia ... sta, in certa guisa, fra quell'arte e quella del foderatore'"¹⁸. Dello stesso avviso è il Forni.

"Non sembra documentata in Umbria nella prima metà dell'Ottocento una forte tradizione di distacchi, paragonabile a quella Toscana, alla quale fare riferimento nell'esame delle operazioni compiute sugli affreschi folignati", afferma la Felicetti¹⁹. E riguardo alle attività in Toscana ricorda quanto emerge dalla lettura del testo di Ulisse Forni, che fu restauratore delle Gallerie fiorentine fra il 1845 e il 1867, sul criterio di selezione degli affreschi da asportare. Esso doveva privilegiare le opere meglio conservate²⁰.

A Foligno, a proposito di sette affreschi del Mezzastris strappati nel 1893 e mal conservati, Felicetti nota che "è assai improbabile che le opere si trovassero in questo stato di conservazione al momento della loro individuazione per il distacco" considerato che nella scelta, anche qui come a Firenze, si prediligevano i maestri più

¹⁶ Guardabassi, 1872, p. 77, che cita gli "abili artisti" Buccolini e Ottaviani.

¹⁷ Felicetti, cit., p. 254; Guardabassi 1872, pp. 294-295.

¹⁸ Secco Suardo, 1866, p. 208. Felicetti, cit., p. 254.

¹⁹ Ivi, p. 255. Per la storia del restauro in Toscana, si legga quanto scritto da Acidini Luchinat-Ciatti, 2006, pp. 29-30: "Tale atteggiamento di buon senso, di prudenza e rispetto [riguardo a Bottari che suggerisce 'una via di mezzo', dettata dal rispetto delle opere e dalla prudenza richiesta per un eventuale intervento] può dunque essere definito caratteristico della scuola toscana dalla quale deriva il nostro Istituto, ed esso si trasmette direttamente all'Ottocento, almeno a livello di politica conservativa dei responsabili delle Gallerie fiorentine. [...] Anche nei confronti della diffusione in Toscana delle nuove e 'tecnologiche' tecniche di intervento della scuola francese (strappo degli affreschi e trasporto del colore dei dipinti su tavola), l'ambiente fiorentino mostra nell'Ottocento una forte diffidenza, a differenza della scuola lombarda che le abbraccia entusiasticamente, e non è forse un caso che la violenta requisitoria di Leopoldo Cicognara contro lo stacco indiscriminato degli affreschi compaia proprio a Firenze sulle pagine di 'Antologia' nel 1825. Tale opposizione è bene esemplificata da due episodi storici: il garbato, ma netto rifiuto da parte del Direttore dell'Accademia nel 1806 e nel 1807 alla richiesta di due restauratori francesi di diffondere in città tali nuove tecniche e, successivamente, l'aperta ostilità per il corso di aggiornamento incentrato proprio su tali nuove tecniche imposto dal Ministero nel 1864 con la partecipazione dello stesso conte Giovanni Secco-Suardo come docente". Per lungo tempo i fiorentini preferiscono lo stacco.

²⁰ Felicetti cita Forni, 1866, p. 24 "quantunque per mezzo del trasporto si possa prolungare la esistenza di alcune pitture offese dal tempo... non pertanto non si può ammetterne l'abuso che per quelle che trovansi in buon grado: esse non potrebbero se non peggiorare di condizione".

rappresentativi che la città aveva espresso e le opere meglio leggibili “anche in vista della loro futura destinazione a pubblico godimento”²¹.

Il contributo, in conclusione, attribuisce alla fortuna di cui godeva il Mezzastris già a questa data, la decisione di dare alle sue pitture priorità nel selezionare i pezzi da rimuovere e trasportare in pinacoteca.²²

1.B Assisi

Il Museo di Assisi fondato nel 1793, quando si forma “il primo nucleo dell’attuale pinacoteca”, prende corpo solo in seguito alle demaniazioni del 1860²³. È infatti, come nel precedente caso di Foligno, con le demaniazione degli ordini religiosi seguite alle soppressioni per decreto di Gioacchino Napoleone Pepoli che entrano in proprietà del “Comune numerosi affreschi del Tre, Quattro e Cinquecento, provenienti da porte urbiche, edicole e confraternite, in gran parte di pertinenza delle corporazioni religiose soppresse”²⁴. Autori degli stacchi sono in massima parte i due pittori assisani Augusto Malatesta (antiquario) e Domenico Brizi.

Il Guardabassi nel 1872 fa un elenco dei pittori presenti nella costituenda pinacoteca, dal quale affiora un “malcelato orgoglio municipale” denunciato dalla prevalenza di pezzi attribuiti alla “Scuola di Giotto” e “ai prediletti ‘Ingegno’ e Tiberio d’Assisi”²⁵.

²¹ Ivi, p. 260: “Se infatti osserviamo con attenzione gli altri affreschi staccati della raccolta non può sfuggirci l’integrità sostanziale delle immagini, la riconoscibilità dei soggetti e una buona compattezza dello strato pittorico. I danni al colore devono essere quindi intervenuti in un secondo momento, durante la rimozione delle tele protettive”.

²² Più in generale, tra le cause della rimozione non si può escludere l’urgenza di liberare dai dipinti gli edifici ecclesiastici demaniati da ridurre “ad usi profani e cioè in caserme, per alloggiare truppe e cavalli”. Ivi, p. 253.

²³ Todini, Zanardi, 1989, p. 13. Il prof. Zanardi (in occasione della intervista qui riportata in Appendice), ricordandomi che il Lanzi aveva redatto una breve storia della pittura murale, mi ha segnalato la celebre campagna internazionale per la salvezza dei dipinti murali italiani promossa da uno dei grandi conoscitori dell’Ottocento e tra i fondatori della National Gallery di Londra, l’archeologo Austen Henry Layard. Come scrive Anderson nel 1994, pp. 54 e ss.: “Negli anni ’50, Layard trascorse lunghi periodi estivi in Italia e si cimentò nell’ambizioso progetto di riprodurre tutti i cicli di affreschi del Quattrocento italiano; egli riteneva questo un dovere urgente, considerando sia la loro condizione di trascuratezza sia il fatto che molti erano stati addirittura distrutti. Riuscì a persuadere la Arundel Society, un’organizzazione fondata nel 1848 per diffondere la conoscenza dell’arte italiana in Inghilterra, ad assumersi il compito di riprodurre e far pubblicare copie di affreschi [...]” Egli visita anche “le località più isolate dell’Umbria; e, in queste escursioni, inevitabilmente scopriva opere d’arte che andavano ad arricchire la sua collezione. [...] Si era infatti reso conto che quei monumenti, negli anni difficili che seguirono la fine del Risorgimento, versavano in uno stato di grave abbandono [...] Nell’ottobre 1858, Layard pubblicò un articolo sulla pittura d’affresco (in ‘Quarterly Review’, n. 208, pp. 277-325), dove protestava con veemenza contro il fatto che i capolavori dei più famosi pittori italiani, sui muri dei municipi, dei conventi, delle cappelle e delle cattedrali, erano soggetti a non contrastati processi di distruzione e di decadenza”. Egli scrive dello stato di decadenza degli affreschi di Assisi per esempio, e nel racconto reso da Dante Gabriele Rossetti, citato sempre dalla Anderson (*Letters of Dante Gabriel Rossetti*, a cura di O. Doughty e J.R. Whal, Oxford 1965, n. 240, aprile 1856), viene ricordato come “ammirando in particolare un glorioso affresco di Piero della Francesca [ad Arezzo], mi fu detto che, mentre veniva tracciata la copia, alcuni ‘demoni’ vennero con l’ordine di toglierlo dal muro perché lì dovevano aprire una finestra – cosa che puntualmente avvenne”.

²⁴ *Ibidem*. Sei affreschi elencati nell’inventario manoscritto di Domenico Brizi (ca. 1910) oggi scomparsi.

²⁵ *Ibidem*.

Questa selezione di pittori offre una indicazione molto precisa del gusto che orienta le scelte nella selezione delle opere destinate ad arricchire le raccolte civiche.

La prevalenza di affreschi risalenti al Due e Trecento, provenienti da cinque diversi edifici della città, va inquadrata in quella tendenza nella storia del gusto in cui si assiste alla riscoperta dei primitivi. Nel complesso si contano 17 edifici e 68 distacchi.²⁶

Todini e Zanardi, nella loro guida alla pinacoteca, registrano, partendo dalla lettura dei verbali delle assemblee dell'Accademia Properziana, stilati dal 1887 in poi, una marcata sensibilità verso i problemi della tutela del patrimonio artistico affrontati con sorprendente modernità²⁷. “Come estremamente moderna e intelligente appare l'idea, che quasi prefigura la ricerca sul Comprensorio, contenuta nel provvedimento del 29 ottobre 1904 - e purtroppo non attuata - di ‘perlustrare con più persone l'esteso territorio dell'antica Assisi, che da Spello, Nocera e Bevagna si spingeva fino al Tevere, ed investigare per le case coloniche ed altri fabbricati ove possano esistere, come frequentemente avviene, lapidi ed altri oggetti d'antichità’”. L'attenzione si focalizza soprattutto sull'antico, per preservarlo dalle “‘ingorde mani di coloro che ne

²⁶ Oltre ai dipinti del Due e Trecento, che rappresentano la maggioranza, risulta un nucleo di affreschi di Ottaviano Nelli provenienti dalla facciata dell'Oratorio dei Pellegrini. Si offre qui di seguito il consueto repertorio di dati, ricavati da Todini, Zanardi, 1989, riguardante gli affreschi rimossi e trasferiti in pinacoteca, indicando luogo di provenienza, data di rimozione e numero di pezzi relativo.

Palazzo del Capitano del Popolo, 1923 (a cura della Cassa di Risparmio di Perugia), n. 11 (di cui 6 dello stesso ciclo), strappo; Confraternita di San Crispino, 1860 c. (Malatesta), n. 5, strappo; Santa Caterina, 1908 (Brizi), n. 7 - di cui 4 a strappo -; San Nicolò, 1860 c. (Malatesta), n. 2 (stesso ciclo), stacco (?); Porta verso il Duomo, 1880 c. (Malatesta?), n. 1, stacco; Confraternita di San Crispino, 1860 (Malatesta), n. 1, stacco; Provenienza ignota (San Crispino?), 1860 c. (Malatesta); Provenienza ignota, n. 2, stacco; Santi Antonio e Jacopo, ante 1872, n. 3 (Pampaglini), stacco; Edicola nel vecchio muro esterno dell'Ospedale degli infermi, 1860 c. (Malatesta), n. 6, stacco; San Giacomo, 1910 (Brizi), n. 1, stacco; Facciata dell'ospedale dei Pellegrini, ante 1872 (Pampaglini), n. 1, strappo; Porta urbana di San Giacomo, ante 1872 (Pampaglini), n. 1, strappo; Chiesa parrocchiale di Mora, 1908 (Brizi), n. 10, stacco (su questo stacco vd. anche Parca, 2005, p. 17); Nicchia nel muro esterno chiesa di Sant'Andrea, ante 1872 (Pampaglini), n. 2, strappo; Fonti di Moiano, ante 1872, n. 1, stacco, 1880 c. (Pampaglini), n. 1, strappo; Arco presso Sant'Antonio verso porta di Moiano, ante 1872 (Pampaglini), n. 1, strappo; Chiesa presso il Castello di San Gregorio, 1905 c. (Brizi), n. 9, strappo; Ospedale degli infermi, 1860 c. (Salvatore Bernardini), n. 1, stacco; Palazzo Comunale, n. 1, strappo. Dall'inventario stilato dal Brizi intorno al 1910, e riportato in Appendice nel catalogo Todini, Zanardi, 1989, pp. 136-137, si ricava che sono scomparsi 6 affreschi distaccati.

²⁷ Interessante ricordare a questo proposito quanto riferito da Parca, 2005, pp. 14-15, riguardo all'attività del Brizi e all'atteggiamento delle amministrazioni interessate principalmente alla costituzione e all'arricchimento dei musei, nel caso specifico di Assisi: “Le carte d'archivio relative ai restauri eseguiti dal Brizi raccontano a volte dei conflitti di competenze fra le diverse istituzioni coinvolte nella tutela del patrimonio artistico [...]. Raccontano, ancora, delle discussioni che accompagnavano gli interventi di restauro, riflesso delle diverse posizioni teoriche sul restauro stesso, come nel caso del consolidamento operato sulla *Madonna in trono con Bambino e i SS. Francesco e Lorenzo* [...], affresco attribuito a Cola di Gennaro, conservato in una nicchia esterna della Confraternita dei Santi Lorenzo e Antonio ad Assisi. Nell'agosto del 1895 il sindaco, d'accordo con il prefetto, propone alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti di staccare l'opera a spese dell'amministrazione locale per esporla nella Pinacoteca Civica ma a questa soluzione si oppose Sacconi [l'architetto dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti] per il quale il distacco degli affreschi veniva a ‘togliere la fisionomia e il carattere storico ed artistico alla città o paese ove si trovano’”, dimostrando così una giusta attenzione anche al contesto originario dell'opera d'arte”.

fanno poco onorevole traffico”²⁸, ma nella stessa seduta tenuta dall’assemblea dell’Accademia Properziana del 1904, si parla anche di dipinti (ma non specificatamente di affreschi): “l’incarico della ricerca, ed eventuale compera, di dipinti venne affidato al canonico-pittore assisano Sigismondo Spagnoli, noto sia per il ritrovamento degli affreschi del ‘Maestro Espressionista’ nella Basilica di Santa Chiara, che per aver quasi completamente ridipinto gran parte della decorazione della stessa chiesa”²⁹. Ma dagli atti dell’assemblea del 30 ottobre 1899 emerge “una allarmante descrizione del disastroso stato di conservazione in cui giacevano ‘gli antichi dipinti distaccati che decoravano le principali vie di questa città’”. Quindi subito dopo si coglie un riferimento esplicito ai dipinti murali e alla loro sorte. “ ‘Essi fin dal 1860 [quindi fin dal decreto Pepoli], con nostra grande vergogna, aspettano un decente collocamento; e intanto posti disordinatamente qua e là nelle sale del Palazzo Comunale, vanno soggetti a continui deperimenti, per la polvere, il fumo, e per la nessuna cura che se ne ha; tanto che ogni dì più se ne altera, appannandosi il colore, se ne screpola la superficie, vi si sollevano numerose pellicole le quali cadendo aumentano le varie lacune che vi erano’”³⁰.

Dopo la sistemazione dei reperti archeologici nel 1906 “si aggiunsero alla raccolta numerosi altri dipinti, per la quasi totalità affreschi strappati dal restauratore assisano Domenico Brizi, fra cui gli importanti frammenti giotteschi della chiesa di Santa Caterina”³¹. L’attività del Brizi, già incontrato a Foligno dopo gli interventi del Buccolini³² e Ottaviani, tocca i diversi centri qui esaminati (come si vedrà più avanti anche Bettona) e si estende a tutta l’Umbria.

²⁸ Assisi, Biblioteca Comunale, *Atti dell’Accademia Properziana*, verbali delle assemblee, ms., vol. II, 1887, 11 marzo in Todini, Zanardi, 1989, p. 13 e nota 7, p. 15.

²⁹ Ivi, verbali delle assemblee, 1904, 29 ottobre in Ibidem.

³⁰ Ivi, verbali delle assemblee, 1899, 30 ottobre, in Ivi, pp. 13 e 15 nota 10.

³¹ Ibidem.

³² Riguardo al Buccolini si veda anche quanto scritto da Rinaldi, 1996, pp. 55-56, a proposito della vicenda del restauro degli affreschi di Gozzoli a Montefalco eseguiti da Filippo Fiscali e contestati da Adolfo Venturi.

Sulla scia della riscoperta dei Primitivi si inserisce qualche anno più tardi la vicenda degli affreschi provenienti dal Palazzo del Capitano del Popolo (o del Podestà), di cui una parte cospicua, prima che esso fosse venduto alla Cassa di Risparmio di Perugia, è stata trasferita nella pinacoteca di Assisi, mentre un piccolo gruppo, composto da cinque pezzi raffiguranti figure di santi e forse un *Cristo*, all'indomani del distacco avvenuto nel 1923, è stato, secondo una prassi assai diffusa, immesso sul mercato antiquario. Uno degli affreschi è stato quindi acquistato dall'americano Dan Fellows Platt, il quale lo ha poi donato al Museum of Historic Art in Princeton, New Jersey. Mentre degli altri tre è documentata la vendita a G. Dudley Wallis che a sua volta nel 1926 li ha fatti acquistare alla National Gallery di Londra, dove oggi si trovano. Il quinto frammento, di cui non si ha più notizia, quello raffigurante il *Cristo*, nel 1933 risultava di proprietà di Torquato Malagola, Roma³³.

1.C Bettona

Un caso interessante e ben documentato è rappresentato dalla pinacoteca di Bettona. Le vicende legate alla creazione della raccolta museale sono state indagate da Vittorio Casale e pubblicate nel catalogo del museo³⁴. Qui risultano presenti quattro affreschi staccati. Visto il numero esiguo dei pezzi ma la rilevanza emblematica che ciascun caso ricopre nel più ampio quadro della politica e della tutela del patrimonio artistico post-unitario della regione, risulterà di qualche utilità proporre un rapido excursus delle vicende di cui ciascuno di quei manufatti è stato protagonista.

³³ La segnalazione della vendita all'americano mi è stata gentilmente comunicata da Alison Bennet, Libraries & Archive Department, National Gallery of London insieme alla bibliografia completa riguardante gli affreschi; di cui si segnala in particolare, Holmes, 1927, pp. 209-212, in cui si legge che gli affreschi al tempo dell'acquisto di Wallis furono intelati e ricoperti di un sottile strato di vernice protettiva; Davies, 1988, pp. 116-117; Guardabassi, 1872, p. 27, descrive nel Palazzo del Capitano solo pitture raffiguranti stemmi. Todini, 1989, t. I, p. 178, e t. II, illustrazioni 168-169, p. 88, li attribuisce al Maestro di San Crispino. Dallo stesso repertorio, 1989, p. 178, si ricava che un frammento del Maestro di San Crispino proveniente dal Refettorio della Confraternita di San Crispino oggi è a Budapest.

³⁴ Casale, 1996.

Al n. 7 del catalogo si trova un *S. Michele Arcangelo* di Fiorenzo di Lorenzo, staccato nel 1901 dalla chiesa di San Crispolto, come riferisce Oscar Scalvanti³⁵ che assistette all'operazione³⁶. L'estrattista responsabile del distacco è Domenico Brizi (1901). Ana Maria Rybko, nella scheda di catalogo relativa, ricorda che "Mason Perkins denunciava, all'epoca, 'l'uso o piuttosto l'abuso purtroppo frequente di staccare dipinti murali – spesso anche rovinati – colla sola scusa di arricchire la 'pinacoteca comunale' sotto la sorveglianza di persone assolutamente prive di senso estetico'"³⁷, e si pronunciava contro i "'restauri' eseguiti." Sul motivo dello stacco vi è infatti silenzio totale da parte delle fonti.

Ai nn. 14 e 15 (e forse 16)³⁸ compaiono gli affreschi di Tiberio d'Assisi staccati dalla chiesa di San Simeone a Tor d'Andrea (esposti nel 1907 alla *Mostra d'Antica Arte Umbra*, Perugia). I dipinti sono stati rimossi all'inizio del secolo scorso insieme ad un gruppo di affreschi provenienti da altre chiese. Sul caso di San Simeone vale la pena soffermarsi poiché rappresenta un curioso esempio di tutela che vede scendere in campo forze contrapposte in nome della salvaguardia del patrimonio artistico bettonese. Rybko informa di un "interessante carteggio tra i diversi organi dello Stato, risalente agli inizi di questo secolo [cioè il XX sec.] e conservato nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma" che documenta "le circostanze dello stacco di questo e altri affreschi conservati nella chiesa di San Simenone"³⁹. La chiesa, che aveva

³⁵ Lo studio su Bettona di Scalvanti è offerto "per le nozze della contessa Vittoria Afanoor e del dottor Guido Pompilj, in elegante veste tipografica"; cfr. Casale, 1996, p. 14.

³⁶ Stando a quanto riferisce Rybko, 1996, p. 90, in Scalvanti, 1901, pp. 15-17. Di questa operazione Parca, 2005, non dà notizia.

³⁷ Rybko, 1996, p. 89, cita J. Mason Perkins, *La Pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia*, in "Rassegna d'Arte", VII, 8, pp. 113-120, p. 115.

³⁸ *La Trinità, S. Rocco* e al n. 16 una *Madonna col Bambino*.

³⁹ La trascrizione del carteggio è a cura di Casale, in *Documenti*, 1996, pp. 54-55. Al documento n. 8, pp. 54-55 si legge: "Lettera dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. 1901, ottobre 28, Perugia/ L'architetto direttore segnala che il restauratore Brizi, incaricato di effettuare il distacco degli affreschi di San Simeone, non ha potuto eseguire il mandato per l'opposizione del parroco.

'Per deficienza di fondi all'uopo disponibili e per altre circostanze, solo in questi ultimi tempi il Municipio si trovò in grado di effettuare il distacco per i pochi affreschi rimasti in discrete condizioni, essendone parecchi già stati furtivamente distaccati per mancata custodia, ed a tale determinazione molto si adoperò recentemente il Funzionario del nostro Ufficio nell'eseguire le operazioni di catalogo, rilevando l'importanza dei dipinti [...] E qui giova ricordare come il Municipio di Bettona, che già dispone di molti ed importanti cimelii artistici, dispersi in varie località, è venuto nel lodevole proposito di raccogliarli e convenientemente disporli in speciali e bene adatti ambienti, ove, tanto per ragione storica, quanto per raffronti artistici, gli affreschi in oggetto avrebbero degna sede' (ACSR, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, III versam., II parte, busta 659, fasc. 1089, 5)". Cfr. anche Casale, 1996, pp. 19-20: "[...] consideriamo il problema degli affreschi di San Simeone e dei due dipinti, un *casus belli* fra il sindaco, Lorenzo Bianconi, e il parroco arciprete, don Alessandro Morbidelli. Occorre tener presente che per chi era stato da sempre il legittimo proprietario di quei beni, le leggi Pepoli erano un fatto troppo recente per aver già prodotto assuefazione, e certo non faceva che ritardarla la permanenza delle opere nella sede originaria. Il distacco o il trasferimento dei dipinti era sofferto come un'alienazione e suscitava

seguito il destino di gran parte di quel patrimonio demaniato soggetto alla legge Pepoli, “era stata ceduta al Comune di Bettona e gli affreschi, a cui si doveva garantire un’adeguata conservazione, dovevano essere distaccati”. Dopo una iniziale strenua opposizione da parte del parroco che si rifiutava di consegnarne le chiavi e il successivo intervento del prefetto di Perugia, si procedette al distacco dei dipinti per mano di Domenico Brizi.⁴⁰

Anche Casale torna sulla questione dell’afflusso di opere in pinacoteca, e analizza il fenomeno degli stacchi dalle chiese abbandonate.⁴¹ Egli descrive quel processo di “spopolamento”, di “abbandono, che cominciava a colpire Bettona come tanti altri piccoli centri dell’Appennino”, e che si protrarrà per decenni con conseguenze “nefaste”. Già in questo momento si possono cogliere i germi di “quell’impoverimento demografico e produttivo che avrebbe a poco a poco finito col togliere identità storica a molti paesi, ridotti oggi a vivere come aggregazione di ‘seconde case’, quando non completamente spopolati. Campagne deserte e chiese rurali in rovina; affreschi esposti ad ogni pericolo, dalla distruzione al furto.”⁴² Ma in alcuni casi il rischio cui erano esposti gli affreschi è apertamente denunciato da “qualche appassionato studioso” che tenta di ribellarsi ad un clima corrotto e caratterizzato da episodi di “furti e connivenze”⁴³.

angosciosi interrogativi sul loro futuro; nel caso poi che si trovassero in chiese officiate, veniva anche a comportare l’interruzione di consuetudini devozionali talvolta molto antiche. Così che alla resistenza dei parroci merita la nostra comprensione e talvolta testimonia quell’autentico interesse per le opere d’arte e la loro conservazione non sempre riscontrabile nelle istituzioni che ne diverranno proprietarie. La storia dei fatti, ridotti all’essenziale, è piuttosto semplice: scendono in campo Soprintendenza, Pretura, e i due casi [cioè quello degli affreschi e di due tele che si volevano collocare in pinacoteca] si concludono col riconoscimento della proprietà comunale: gli affreschi e i dipinti entrano a far parte del museo. Oltre all’esito attirano la nostra attenzione i termini in cui si svolgono le controversie. Possiamo prenderle in considerazione insieme sia per la sostanziale analogia sia perché si verificano quasi contemporaneamente, cioè nei primi anni del secolo.” Anche Parca nel suo articolo sul Brizi segnala questa operazione di stacco.

⁴⁰ Rybko, 1996, p. 98.

⁴¹ Egli informa della difficoltà di raccogliere tutti i pezzi negli spazi insufficienti di San Crispolto, designato come luogo di esposizione; Casale, 1996, pp. 18-19. Si offre qui di seguito la trascrizione del documento al n. 9: “Delibera del Consiglio comunale di Bettona 1902, maggio 22, Bettona/ Nel corso del Consiglio comunale il sindaco delibera di adibire un locale a pinacoteca.

‘In seguito al distacco eseguito di alcune pitture pregevoli, già approvato dal Consiglio, si rende necessario di provvedere un locale adatto ove collocarle, unitamente alle altre pitture già esistenti. Il Consiglio ritenuto conveniente di collocare riunite tutte le pitture pregevoli appartenenti a questo Comune, deliberano di destinare a tal uopo la sala già adibita ad uso dell’Ufficio di Conciliazione, incaricando il Sindaco dei lavori di riproduzione. Approvato all’unanimità” (ACB, Atti del Consiglio comunale, 22 maggio 1902)”.

⁴² Casale, 1996, p. 19.

⁴³ Ivi: “In una lucida e appassionata lettera al Ministero della Pubblica Istruzione Alessandro Bellucci segnala furti e connivenze: ‘persone che hanno danneggiato o tentato di vendere o di far scomparire oggetti d’arte. Persone poi che forse hanno avuto relazioni col personale dell’Ufficio Regionale dei monumenti a Perugia’. Una di queste aveva posto gli occhi proprio su affreschi del territorio di Bettona: ‘persona che ebbe molte relazioni coll’Ufficio stesso sobilla un certo signor Bianconi di Bettona (circondario di Perugia) [era il sindaco Lorenzo Bianconi?] perché stacchi e venda certi affreschi di cui ho già le mie personali fotografie. Non sarebbe ora – la vibrante richiesta di Bellucci - che il Ministero facesse cessare questi scandali

Significativa in questo momento la voce levatasi contro la rimozione di Oscar Scalvanti, che si pronuncia “[...] intorno alla pretesa opportunità di raccogliere in un solo edificio i preziosi resti delle nostre glorie artistiche, togliendole dal posto, cui furono destinate”, manifestando il suo dissenso per un “sistema” che non approva “affatto, perché certe opere, come affreschi, tavole, tele, ecc. tenute al luogo loro hanno un significato, che perdono appena son trasportate altrove [...] Dunque in massima, i lavori d’arte non vanno tolti dal luogo ove si trovano, purché sia decoroso e non presenti pericolo per la loro buona conservazione”⁴⁴. Una posizione, che seppure corre l’obbligo di non isolare dal contesto in cui è espressa, appare sorprendentemente all’avanguardia.

1.D Montefalco

Il caso di Montefalco può essere brevemente ricordato in quanto rappresenta un ulteriore tassello utile a ricostruire il quadro composito ma forse sempre più omogeneo (per la costanza con cui certe dinamiche sembrano riproporsi) che si va delineando relativamente alla situazione del patrimonio del territorio umbro all’indomani delle soppressioni post-unitarie.

Silvestro Nessi nel catalogo sul museo pubblicato nel 1990, afferma che se tutte le opere rimosse dal loro luogo di origine fossero pervenute al museo, “i pezzi mobili sarebbero stati almeno il doppio, e il quadro artistico assai più completo. Ma c’è pure da accontentarsi,” aggiunge, “se si pensa a quanto poco si poté raccogliere in una

e ordinasse una severa inchiesta negli uffizi dell’Umbria e a Perugia segnatamente?”. Alla nota 30, p. 46, è trascritto uno dei due articoli citati da Bellucci nella sua lettera, dal titolo eloquente “Guasti, deperimenti e scomparse di oggetti d’arte a Perugia”, in “Giornale d’Italia”, 7 agosto 1905, non firmato in cui si legge per esempio: “Venne Anatole France a Perugia e gli fu offerto in vendita un affresco di origine perugina. Nello staccare gli affreschi da S. Elisabetta, il ritratto del committente, veduto da molti, sparì o andò frantumato? Il bellissimo affresco di un [...] della stessa chiesa, staccato per la pinacoteca, era scomparso; ma davanti alle serie accuse di chi lo aveva visto, tornò; ed ora è in pinacoteca” e così via di seguito nell’elencazione degli attentati al patrimonio artistico umbro.

⁴⁴ Casale, 1996, pp. 21-22, cita Scalvanti, 1901, pp. 34-35. A proposito del rapporto tra opera d’arte e contesto, questione che qui si intende solo sfiorare, si riporta un lungo passaggio dalla prefazione di Andrea Emiliani, 1997, p. 7: “E dunque anche la relazione Rosadi [l’onorevole Giacomo Rosadi nella relazione alla proposta di legge che divenne la legge 20 giugno 1909, n. 364, antecedente della 1089/1939], pur intinta nel succo denso della tradizione giuridica italiana, immersa nelle affermazioni del diritto romano e contesta delle diverse leggi degli Stati italiani pre-unitari, trovò il modo di enunciare nuove argomentazioni e di denunciare problemi immanenti. Dall’affermazione del ‘valore contestuale’ delle cose d’arte, per esempio, all’allargamento della tutela anche alle porzioni degli immobili ‘non esposte alla pubblica vista’, fino alla dilatazione di valore sociale dell’*actio popularis* a salvaguardia del patrimonio, gli indici di rinnovamento sembrano discreti e tuttavia numerosi.”

pinacoteca come quella di Assisi»⁴⁵. E per fare un esempio di dispersione, lo studioso ricorda come nel 1914 la Soprintendenza ai monumenti di Perugia autorizzasse il distacco di affreschi dalle chiese di Santa Maria Maddalena e di Santa Lucia (XII secolo) di cui però si è persa ogni traccia.⁴⁶

Dal catalogo risultano, ora raccolte nella pinacoteca, cinque opere distaccate tra il XIX e XX secolo. Si contano un affresco di un Maestro umbro del XV secolo staccato in seguito alla decisione da parte del Comune di demolire la chiesa di provenienza, Santa Maria in Turri, nel maggio 1883 (al n. 55). I dipinti strappati (al n. 57) di Pierantonio Mezzastris e trasportati su tela, provenienti dalla edicola detta Maestà dei Bennati, che si trovano nel museo almeno dal 1908 quando Plini li elenca tra quelli presenti⁴⁷. Di Francesco Melanzio (al n. 64), si annoverano affreschi provenienti da una edicola nella parte esterna del muro del chiostro del convento di San Fortunato, strappati tra il 1877 e il 1878 da Annibale Mariani; e dello stesso pittore (al n. 65) un altro affresco strappato, sempre dal Mariani, proveniente da un'edicola in località Camiano crollata il giorno dopo l'operazione.⁴⁸ Mariani è l'autore di almeno un altro strappo (al n. 69), del 1877, dal convento di San Fortunato. Del quinto affresco in catalogo (al n. 67), di un pittore della fine del XV secolo, non si hanno notizie.

⁴⁵ Nessi, 1990, p. 59.

⁴⁶ Ivi, p. 58.

⁴⁷ Bellelli, 1990, scrive: "Ricordato ancora in loco dal Guardabassi (1872) che lo considera opera di Benozzo Gozzoli, nel 1908 Plini lo annovera già fra i dipinti conservati nel museo, e Urbini nel 1913 lo descrive denunciandone l'errata ricomposizione. Nell'operazione di stacco vennero tralasciate le parti inferiori delle figure."

⁴⁸ Ibidem. "L'affresco fu staccato – probabilmente da Annibale Mariani che negli anni 1877-78 eseguì per il Comune molti interventi di questo tipo – dalla parete di fondo dell'edicola che crollò il giorno dopo l'operazione. Era completato da altre figure nell'archivolto, ricordate da Bragazzi (1864) e già al suo tempo molto deperite." Nessi, 1990, p. 59, nel suo saggio, a questo proposito, scrive: "In particolar modo, furono trasferiti in questa sede diversi affreschi distaccati da chiese abbandonate e cadenti, a volte destinate ad inconsulte demolizioni (vedi la chiesa di Santa Maria di Turri, del XIII secolo, già contigua alla porta Camiano); da edicole campestri, tanto numerose nel territorio. A volte si trattò di salvataggi in extremis. Basterebbe pensare all'edicola di Camiano, da cui proviene quel che resta di un affresco del Melanzio datato 1510, la quale crollò il giorno appresso". La notizia è tratta da G. Urbini, *Spello, Bevagna, Montefalco*, Bergamo 1913, p. 104.

1.E Considerazioni intorno alla figura e al ruolo di Domenico Brizi

Nei casi citati il nome del Domenico Brizi compare con una certa frequenza. Forse vale la pena ricordare brevemente quanto ricavato da un recente studio a proposito delle motivazioni che spingevano il restauratore ad intervenire sulla pittura murale, rimuovendola.

Egli nelle carte d'archivio è spesso indicato “con il termine di ‘staccatore’”⁴⁹, per la sua abilità “nel trasferimento dei dipinti a fresco su un supporto diverso da quello originale, mediante lo stacco o lo strappo”⁵⁰. Le sue perizie offrono utili indicazioni riguardo alle “motivazioni tecniche” alla base delle operazioni di rimozione, mai da ricondurre “a una politica indiscriminata”, semmai derivanti “dalla necessità di salvare affreschi altrimenti destinati alla distruzione per l’abbandono o la demolizione degli edifici che li accoglievano, oppure per la difficoltà di eliminare, in via definitiva, la causa del deperimento, come per i dipinti esposti all’esterno o collocati in ambienti troppo umidi”⁵¹. Insomma le motivazioni risultano essere nella maggior parte dei casi le stesse valide anche più tardi, quando si darà il via ad un’altra importante campagna di stacchi a partire dal secondo dopoguerra (cfr. Parte II): da una parte il rischio di distruzione cui erano esposti gli edifici di provenienza, dall’altra la presenza di un’alta percentuale di umidità o di altri agenti esterni.

In ogni caso, come osservato da Parca, l’attività del Brizi si lega inevitabilmente alla dispersione del patrimonio artistico umbro che è fenomeno dilagante nei primi decenni del secolo⁵².

⁴⁹ Cfr. Parca, 2005, pp. 16-17.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Basti per questo scorrere rapidamente l’elenco delle opere segnalate nell’articolo, Parca, 2005, p. 17: “Il problema [cioè di Brizi che stacca per far esercitare il nipote e che è poi chiamato a restituire l’affresco di San Cristoforo in Mora, Assisi] è inevitabilmente legato a quello più generale della dispersione del patrimonio artistico umbro, di particolare rilievo proprio durante i primi decenni del secolo scorso. Un esempio lampante è nello strappo che Domenico Brizi realizzò nel 1898 su dipinti murali conservati in una casa privata di Gubbio, già oratorio dell’arte dei mercanti di lana, alla cui vendita, registrata anche dalla stampa del tempo, possiamo far risalire tra gli altri il busto di *S. Ludovico di Tolosa* attribuito a Ottaviano Nelli, oggi alla Galleria Nazionale dell’Umbria, e frammenti con *S. Antonio Abate*, *S. Caterina d’Alessandria* un *Santo Papa* e una *Madonna della Misericordia* oggi conservati a Roma, presso San Paolo entro le Mura. Tra il 1911 e il 1912 il restauratore eseguirà il distacco di due affreschi di Matteo da Gualdo che, trovandosi all’esterno, andavano incontro a un continuo deperimento: la *Madonna con Bambino e Angeli*, *S. Antonio Abate*, *S. Sebastiano e l’Eterno*, ora presso la Galleria Nazionale dell’Umbria ma proveniente da una casa colonica di Colle Aprico, e la *Madonna in trono col Bambino*, oggi al Museum of Fine Arts di Boston, asportata dalla facciata di una casa di Acciano.”

Sulla prevalenza della tecnica dello strappo in questo periodo (cioè tra fine sec. XIX e inizio sec. XX) rispetto a quella dello stacco (testimoniata anche dall'attività del Mariani a Montefalco), si sofferma Giovanna Martellotti⁵³ nel trarre qualche conclusione, pur se su un campione piuttosto ridotto di esempi, nel suo articolo relativo alle pitture rimosse da alcune chiese perugine “votate alla distruzione”⁵⁴. Esaminati i ventidue affreschi oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria risulta che “dieci trasporti risalgono all'Ottocento, undici si situano tra il 1902 e il 1933; per uno strappo infine, non inventariato, è stato impossibile ricostruire la vicenda”⁵⁵; Martellotti osserva che il numero degli strappi è più elevato (nove a uno) nell'Ottocento rispetto al Novecento (sei a cinque).

Tra in nomi dei restauratori attivi vi è naturalmente quello del Brizi (oltre a quello del Mariani che strappa gli affreschi di San Nicola), operativo per esempio nella chiesa di Santa Elisabetta alla Conca. Qui, scrive la restauratrice, “la scelta dello strappo anziché dello stacco potrebbe [...] derivare dal fatto che ci si trovava di fronte ad una serie di frammenti sovrapposti l'uno all'altro, come è testimoniato dalla scritta apposta dal Brizi sul retro e dalla presenza di picchettature, operate per far aderire un nuovo intonaco. Mi sembra infatti di poter dire” continua la Martellotti “che per Domenico Brizi che in quanto allievo del Cavalier Botti avrebbe dovuto avere semmai una preferenza per lo stacco, la scelta del metodo di trasporto non rispondeva già più a convinzioni di principio, ma dipendeva dalle condizioni oggettive del dipinto”.⁵⁶

⁵³ Martellotti, 1996, p. 159, nota 3.

⁵⁴ Ivi, p. 149. Si tratta delle chiese “di San Francesco a Monteripido demolita intorno al 1858-60, San Nicolò in Porta Eburnea demolita nel 1878 per far posto ad un carcere, la chiesa e il monastero di Santa Giuliana, concessi dopo l'Unità d'Italia al Ministero della Difesa, Santa Elisabetta alla Conca, oggetto di una lenta rovina dal 1875 al primo decennio del Novecento, infine la chiesa di San Francesco al Prato che subì reiterati crolli e ricostruzioni.”

⁵⁵ Martellotti, 1996, p. 159, nota 3.

⁵⁶ Ivi, p. 155

Capitolo 2. Dagli anni Venti alla Seconda Guerra Mondiale

Longhi nel suo editoriale del 1957 cita due casi cui preme ora rivolgere lo sguardo: quello di Spoleto e quello di Mezzaratta.

2.A Spoleto

A Spoleto ad interessarlo è “la splendida serie dugentesca delle Palazze”, ovvero il ciclo di affreschi dell’ex-monastero di Santa Maria *inter Angelos* della località Le Palazze (sulla collina nord-orientale di Spoleto). Ne ricorda il distacco “verso il 1920” cui seguì la dispersione e distribuzione “fra parecchi musei di America”⁵⁷. Bruno Toscano nell’articolo uscito in “Paragone” nel 1974 si sofferma sulla personalità artistica del Maestro delle Palazze responsabile del ciclo e propone una cronaca puntuale degli interventi messi in atto nel corso del XX secolo e che hanno interessato in particolare i dipinti. Ricorda inoltre la scoperta, grazie ad un suo provvidenziale sopralluogo, di un secondo ciclo di affreschi rimasto per secoli nascosto sotto lo strato di intonaco.

Il sopralluogo alle Palazze avviene nel 1957, cioè nello stesso anno di uscita dell’articolo di Longhi: “[...] dopo vari tentativi, riuscii a visitare accuratamente l’ambiente da cui erano stati estratti gli affreschi, che era allora usato come fienile” ricorda Toscano. Il distacco menzionato risale al 1921 quando sei su sette delle scene sulle pareti del primo piano dell’oratorio del monastero furono fatte rimuovere dai proprietari e immediatamente immesse sul mercato; fatto assai grave se si tiene conto che nel 1914 il Ministero della Pubblica Istruzione aveva segnalato gli affreschi tra quelli di interesse nazionale. “Nonostante la pubblica denuncia apparsa sulla stampa e

⁵⁷ Longhi, 1957, p. 6.

nonostante il sequestro avvenuto a Bergamo l'anno seguente, i sei affreschi furono esportati in Francia e poi rivenduti da mercanti parigini”⁵⁸.

La scoperta di Toscano al pianterreno, di quello che si presume essere stato un oratorio, “fu che su una delle pareti esistevano uno o più dipinti, frammenti dei quali erano visibili per la caduta di particelle della tinteggiatura a calce distesavi sopra.

Bastò liberare un piccolo brano della superficie dipinta”, ricorda Toscano, “per rendersi conto che si trattava di un affresco assai antico, anzi con ogni evidenza della stessa mano che aveva eseguito il ciclo superiore”. Fu la Soprintendenza, su segnalazione dello studioso, ad intervenire in seguito staccando⁵⁹.

Questa vicenda risulta paradigmatica in quanto racchiude tutti gli aspetti legati al fenomeno della dispersione del patrimonio artistico italiano che vanno dalla assoluta indifferenza verso le leggi di tutela da parte dei privati, alle vendite clandestine che finiscono per offrire al mercato internazionale allettanti ‘prodotti artistici’ da proporre ai grandi musei.

⁵⁸ Toscano, 1974, p. 4. Alla nota n. 6, p. 17, sono elencate le attuali ubicazioni dei relativi frammenti di affresco (tra cui Worcester, Art Museum; Cambridge, Fogg Art Museum; Hartford, Wadsworth Atheneum; Boston, Museum of Fine Arts, Jenkintown, Pennsylvania, collezione Pitcairn) con bibliografia e ulteriori notizie sui trasferimenti dei pezzi. Documentazione relativa al distacco è stata rinvenuta sia presso l'Archivio Storico della Soprintendenza dell'Umbria (ASSU) sia presso l'Archivio dello Stato di Spoleto (ASS). ASSU, busta 68, fascicolo 18, prot. 887, 14 agosto 1922, documento relativo al Convento della chiesa di San Ponziano in cui si espone il provvedimento penale, agli articoli 1-9-13-31-32-34 legge 20 giugno 1909 n. 364, contro Guglielmo Cianni ed altri, imputati del reato di vendita degli affreschi del monastero delle Palazze. ASSU, busta 68, fascicolo 25, prot. 10472, 27 settembre 1924, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Soprintendenza: “Secondo notizie giunte al Ministero per il tramite di persona attendibile, il proprietario di una cappella privata posta su una collina fra Terni e Spoleto si propone di staccare alcuni affreschi quattrocenteschi per farne oggetto di speculazione. Il distacco è forse anche già iniziato, nessun dubbio in ogni modo che vi siano trattative di vendita molto inoltrate.

“Nei limiti del possibile, veda cotesto ufficio se può accertare dove sia precisamente la cappella in questione, e nel caso voglia prendere i necessari provvedimenti conservativi.” Dalla risposta, prot. 1418, del 27 settembre 1924, risulta trattarsi della chiesa di Sant'Angelo in Mercole. In un'altra lettera, sempre del Ministero, prot. 10723: “[...] Un ricco signore forestiero è stato avvicinato in Roma da antiquari che gli hanno proposto l'acquisto di affreschi del Quattrocento esistenti in una cappella privata [...]” riferendosi ai dipinti di Sant'Angelo in Mercole. Dalla lettera del 12 novembre 1924, prot. 1543, lo straniero risulta essere un barone belga “che già altre volte acquistò gli affreschi romanici delle Palazze presso Spoleto” e che continuava ad aggirarsi “in quella città”. Fu perciò sottoposto con la Sottoprefettura di Perugia ad una “stretta vigilanza e pedinamento”. Allo stato attuale delle ricerche si ignora l'esito di queste indagini.

⁵⁹ Ivi, p. 5 e nota n. 8 in cui si legge: “La ‘Derisione’ e le sinopie di cinque scene (‘Annunciazione’, ‘Natività’, ‘Ultima Cena’, ‘Crocefissione’, ‘Giudizio finale’) [cioè quanto rimaneva del ciclo al primo piano] sono state distaccate nel 1964 e sono oggi custodite nell'ex chiesa di Sant'Agata a Spoleto (restauratore L. Fumi), le due scene affrescate nel vano inferiore (‘Madonna con i SS. Francesco e Chiara’ e ‘Crocefissione’), distaccate nel 1972, si trovano presso il proprietario attuale prof. Bernardino Falcinelli (restauratori S. Marini e G. Pasquini).” *Derisione, Ultima Cena e Cristo nell'orto*, sono stati esposti nel 1983 a Spoleto; cfr. Quirino, 1983, pp. 27-30, anche per relativa scheda di restauro (Coo.Be.C., 1983), dove è indicata la loro attuale collocazione, presso la Pinacoteca Comunale di Spoleto che segue l'acquisto, assieme alle altre tre scene del ciclo, da parte del Consorzio economico-urbanistico e del Comune di Spoleto; il quinto pezzo è stato donato dagli eredi degli antichi proprietari, come risulta anche dalla documentazione presso l'ASS, busta 3561, Anno 1961, categoria 13, classe 6, fasc. 1, Cianni eredi Donazione affresco sito nell'ex Chiesa S. Maria inter Angelis. Tra i documenti si trovano sollecitazioni del sindaco di Spoleto alla Soprintendenza di Perugia affinché si provveda al più presto al distacco delle pitture, come si rileva per esempio nella lettera di Gisberto Martelli, della Soprintendenza, prot. 4271/882, 11 dicembre 1962, in cui si legge: “Con riferimento al foglio riscontrato, si ricorda quanto appreso. Su segnalazione del Dr. Bruno Toscano, questa Soprintendenza prese in esame la possibilità di far distaccare e restaurare le parti superstiti degli affreschi e delle sinopie del complesso pittorico de ‘Le Palazze’ e della cosa fu fatta richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione sin dal 2 ottobre 1961. A tal fine però era necessario che gli attuali proprietari dell'immobile avessero rilasciato una dichiarazione di essere disposti al deposito nella Pinacoteca Comunale dei dipinti distaccati. Malgrado le sollecitazioni esercitate in tal senso tramite il Dr. Bruno Toscano, non è stato possibile ottenere tale impegno da parte di tutti i condomini. Pertanto si è ora reso necessario procedere al vincolo di cui alla legge 1/6/1939 n. 1089; ma non si è ancora riusciti ad avere dall'amministratore Dr. Alberto Cesari (Spoleto – Via dei Gesuiti) indirizzo e la data di nascita dei condomini [...]”. Dell'acquisto e dell'esportazione fu responsabile un barone belga, su cui cfr. qui Conclusioni.

2.B Mezzaratta

L'altro importante caso cui fa riferimento Longhi, è quello dello stacco degli affreschi di Mezzaratta, “uno dei più alti poemi murali del Trecento italiano”. Merita di essere ricordato un passaggio dell'articolo del critico, nel quale sembra di poter cogliere il peso preponderante del suo giudizio sulla scelta di rimuovere quei dipinti. Il passaggio è il seguente: “Personalmente, da quando ebbi un po' di fiato per dirlo, e quando ancora s'incontravano soprintendenti in sombrero a larghe tese pronti a rispondermi con aria ispirata che gli affreschi ‘debbono morire sul posto’, neanche fossero soldati in trincea, non mancai di dichiararmi per la soluzione più radicale. Andato a insegnare a Bologna nel '34, il mio primo atto fu d'invocare lo stacco degli affreschi di Mezzaratta [...]; ed ebbi almeno la soddisfazione di veder accolta la mia proposta quindici anni più tardi”.⁶⁰

Si giungerà fra il 1947 e il 1950, infatti, al distacco delle pitture murali della ex chiesa di Sant'Apollonia di Mezzaratta “ad opera del noto restauratore Arturo Raffaldini”. Questo rappresenta l'“esito di un lunghissimo e conflittuale procedimento che aveva visto contrapposte numerose autorità in campo culturale, civico e statale”, come ricorda Ciancabilla nel suo contributo di recente pubblicazione nel volume interamente dedicato a Mezzaratta.⁶¹

Della vicenda, ricostruita dallo studioso con dovizia di particolari e col supporto di utili apparati documentari, interessa mettere in luce soltanto alcuni passaggi che si sintetizzeranno schematicamente più avanti.⁶²

In filigrana attraverso le vicende di Mezzaratta, è possibile intravedere tracce di quei rapporti intercorsi tra Longhi e Brandi, entrambi coinvolti in prima persona, a partire

⁶⁰ Longhi, 1957, p. 6. Qui menziona “un libretto sulle ‘Pitture Murali’ (1935)” di cui non è stata rinvenuta traccia.

⁶¹ Ciancabilla, 2005, p. 140.

⁶² Per l'approfondimento di tutta la vicenda si rimanda al saggio di Ciancabilla.

dal 1935 quando si trovano a vivere esperienze diverse nella stessa città: il primo come ispettore alla Soprintendenza di Bologna e il secondo come docente di Storia dell'arte medievale e moderna nell'ateneo bolognese.

“Questi anni bolognesi rappresentano dunque l'avvio di un rapporto particolarmente fecondo, sia per Longhi che sin dal marzo 1935 era membro della commissione che si occupava del restauro del Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano di Rimini, sia per Brandi che costella i saggi e gli articoli di quegli anni di continue citazioni longhiane, insieme alle notizie sugli interventi di restauro eseguiti da Enrico Podio e da lui diretti sul Crocifisso del Tempio Malatestiano, su tutti i dipinti per la mostra riminese [...]”⁶³; un rapporto che Simona Rinaldi aiuta a ricostruire (nel suo studio sul contributo di Longhi alla nascita della *Teoria*) e che interessa per la contiguità di interessi messi in luce. Brandi che nel 1935 organizzerà la mostra sulla pittura riminese del Trecento⁶⁴, nella prima lettera a Longhi, segnalata dalla Rinaldi, ne annuncia “la consegna del [relativo] catalogo in bozze”. La studiosa informa che il carteggio si sussegue “con un ritmo quasi mensile” per tutto il 1935, mentre “non è ancora stata rintracciata la corrispondenza relativa al 1936” perché con ogni probabilità “trovandosi entrambi a Bologna avevano la possibilità di parlarsi direttamente”, anche in merito alla “scoperta cui Brandi accenna nella lettera a Longhi del 12 settembre 1935”, che riguarda un grande affresco raffigurante l'*Ultima Cena* poi attribuito da Brandi a Vitale da Bologna: uno di quei pittori su cui convergevano in questi anni le lezioni di Longhi dedicate alla “pittura ‘padana’ dal Trecento al Quattrocento”⁶⁵.

⁶³ Rinaldi, 2006, p. 102.

⁶⁴ Brandi, 1935.

⁶⁵ Ivi, pp. 102-103.

Questa premessa relativa ai rapporti tra i due è necessaria per evidenziare appunto la comunione di interessi e la sensibilità, nel caso di Brandi, verso la pittura bolognese che guiderà certamente gli interventi promossi dall'ICR a Mezzaratta.

La premura nel rimuovere gli affreschi da Sant'Apollonia era dettata dal desiderio di esporli alla grande *Mostra della Pittura Bolognese del Trecento* che Longhi organizzerà nel 1950⁶⁶. Mostra promossa dalla Soprintendenza alle Gallerie e dalla Associazione culturale Francesco Francia, e che già dal '40 aveva preso corpo nella proposta avanzata al soprintendente Antonio Sorrentino⁶⁷. Alla mostra delle 190 opere 18 sono affreschi, “trasportati su tela, alcuni dei quali strappati dalla loro collocazione originaria proprio negli anni subito precedenti l'esposizione”; questo aspetto offre la misura delle energie che si erano messe in moto anche in seguito alle distruzioni provocate dalla guerra. In molti casi, infatti, nel più generale programma di restauri, si era ricorsi alla rimozione delle pitture murali, come ricorda Andrea Emiliani, per sottrarle alla “staticità precaria dell'architettura nel dopoguerra”⁶⁸. Il *Presepe* di Vitale da Bologna di Mezzaratta era tra questi dipinti “il più significativo [...] insieme ad altre sette scene di quel fondamentale saggio pittorico dell'arte bolognese”⁶⁹. Altro dato di rilievo, in questa ricostruzione, è che proprio “fra il 1934 e il 1950, negli anni che videro la presenza del Longhi presso l'Università di Bologna, si assistette [...] a numerosi e importanti trasporti di pitture murali trecentesche”⁷⁰.

Essenziale nel restituire il clima di quegli anni e le motivazioni che potevano spingere verso una scelta così “radicale” (secondo la definizione dello stesso Longhi), quale quella della rimozione, il richiamo ad una tradizione molto importante in città che

⁶⁶ Longhi, 1950.

⁶⁷ Sulla mostra cfr. Ciancabilla, 2005, p. 139 e bibliografia precedente. Cfr. Sorrentino, 1949.

⁶⁸ Ciancabilla, nota 11, p. 49 cita Emiliani, 2002, p. 118.

⁶⁹ Ivi, pp. 139-140.

⁷⁰ Ivi, p. 140. Lo studioso ne offre un elenco: “nel convento e nella chiesa di San Francesco, ad opera del restauratore bolognese Enrico Podio, fu distaccato l'appena riscoperto [da Brandi, vedi *supra*] Cenacolo di Vitale, a cui poco dopo seguì il monumentale distacco degli ultimi dipinti, opere di Francesco da Rimini, rimasti sulla parete del tempio francescano a seguito di un primo restauro avvenuto in epoca ottocentesca, e ancora lo strappo della serie di affreschi conservati nelle arche lungo il portico di San Giacomo Maggiore, già scoperti e murati nel diciannovesimo secolo, della grande Battaglia di Clavijo, anch'essa esposta in mostra e attribuita dal Longhi a Jacopino di Francesco, e, infine, di buona parte degli affreschi della chiesa di Mezzaratta”.

contava tra i suoi restauratori nomi di noti estrattisti come Antonio Contri, Giacomo Succi e Giovanni Rizzoli. Altrettanto necessario il rimando alla frenetica attività di distacco sviluppatasi negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento quando "l'attenzione per il trasporto e la salvaguardia delle pitture murali primitive, prima di quelle date motivati quasi esclusivamente da fini devozionali o di rispetto verso quegli antichi maestri, trovò la sua vera affermazione"⁷¹. In questa epoca ad incidere in maniera significativa sul rapporto con la pittura murale è "il coevo movimento neomedioevale che investì la Bologna del XIX secolo", e che orientò la sensibilità verso un "recupero materiale, storico e documentario" del manufatto, condizionando quindi il gusto nelle scelte da operare nel campo del restauro.⁷²

Come ricorda Ciancabilla Longhi sollecitava già dal '35 la rimozione dalle "gelide pareti di Mezzaratta" del ciclo e ammoniva che la "Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è un'ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto"⁷³.

Il restauratore incaricato di formulare una relazione sulle condizioni delle pitture è Mauro Pellicoli⁷⁴, che esprime parere favorevole allo strappo, per le condizioni in cui versa l'ambiente della chiesa, sostenuto poi anche da Enrico Podio.

"Ancora nel 1941 la progettazione della mostra andava di pari passo con la possibilità di esporvi il ciclo di Mezzaratta" che il soprintendente Sorrentino voleva trasportato in pinacoteca (e che era stato acquistato nel frattempo da Vincenzo Neri). È nel 1942, in seguito ai dissensi sollevatisi contro una simile operazione, che viene incaricato Cesare Brandi, direttore dell'ICR, "di verificare lo stato delle cose"⁷⁵. Egli nella sua relazione scrive: "per la maggior parte degli affreschi la stabilità degli intonaci e la fermezza dello strato pittorico sono soddisfacenti, attualmente gli affreschi sulle pareti laterali necessitano solo di una pulitura che tolga, oltre alla polvere, il denso

⁷¹ Ivi, nota 15, p. 150.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ivi, p. 140, cita Longhi, 1935, p. 116.

⁷⁴ Sui cui rapporti con Longhi ci si è qui soffermati in più di una occasione, *passim*.

⁷⁵ Ciancabilla, 2005, p. 141.

strato fissativo (forse vernice d'ambra) che fu opposto per il loro consolidamento e che ne ha forzato la tonalità originaria. Altro discorso conviene invece tenere per il grande affresco di Vitale da Bologna, raffigurante il Presepio, la sua infelice positura ha determinato gravissimi deterioramenti nel colore e sollevazioni pericolose d'intonaco, se si vuole salvare, va asportato”⁷⁶. Brandi spiega di voler tenere l'affresco di Vitale, seppur optando per il suo distacco, nella chiesa per non compromettere l'“unità” del complesso, così da contribuire “a definire una volta tanto la questione delle opere d'arte ivi contenute”. Le sue parole suonano ben ponderate, di certo non adombrate da quegli interessi che forse alla fine condurranno al distacco di tutte le pareti e alla loro collocazione in pinacoteca. Ma la guerra interrompe le trattative e nel '45 lo stato di degrado risulta sensibilmente avanzato. La questione si riapre con le consuete voci contrarie che inducono Brandi, Liberti e Toesca ad un nuovo sopralluogo, cui si unisce lo stesso Longhi. Ma l'accesso alla chiesa è interdetto dalla presenza di una muratura che occlude la porta di ingresso. Nel '47 si è finalmente in grado di prendere visione degli affreschi che versano in pessime condizioni di conservazione. Longhi spinge ancora per il distacco; Brandi si esprime invece con cautela.

“Nell'ottobre del 1947 dal registro superiore della parete sinistra venne staccato come richiesto dal Ministero l'affresco di ‘prova’”.⁷⁷ Quindi si procedette con il distacco del *Presepe*. “Già dalla primavera del 1948, mentre si ricominciavano ad avviare le trattative per l'acquisto delle pitture e si volevano proseguire le operazioni di restauro sfruttando anche i finanziamenti destinati alla ricostruzione post-bellica, gli affreschi strappati risultavano essere collocati in deposito presso la pinacoteca”. Neri a questo punto vuole tenere gli affreschi in loco ed è disposto a contribuire alle spese di

⁷⁶ Della relazione di Brandi segnalata da Ciancabilla, 2005, nota 26, p. 150 del 15 aprile 1942 presso l'Archivio Storico Soprintendenza di Bologna, è stata rinvenuta la minuta presso l'ASICR. Cfr. Appendice, Mezzaratta 1942/1.

⁷⁷ Ciancabilla, 2005, p. 142.

restauro; questo fatto è sufficiente a descrivere il clima di polemiche che era sfociato prima nella “querelle fra favorevoli e contrari al distacco”, e che ora si accendeva intorno alla “ipotizzata musealizzazione”⁷⁸.

Nell’ottobre 1949 riprendono i lavori nell’ex oratorio e si costituisce un comitato “composto dai migliori studiosi bolognesi” in vista dell’allestimento della *Mostra della pittura bolognese del Trecento*; “per queste ragioni l’urgenza di completare le operazioni di restauro si fece sempre più impellente”⁷⁹.

Alla mostra erano esposti tutti i dipinti.

Ma ora un nuovo problema si affaccia sulla scena: ricollocare o no il ciclo a Mezzaratta? Cesare Gnudi sta ancora dalla parte di Longhi, il quale aveva individuato nella difficoltà di raggiungere la chiesa e nelle “pessime condizioni di visibilità” e fruizione i motivi del passato degrado. Il soprintendente si augura perciò che il ciclo possa ancora essere “‘goduto e ammirato’ all’interno delle collezioni della pinacoteca, ‘da tutti gli studiosi, amatori e turisti, italiani e stranieri in visita a Bologna, e non già soltanto da quei pochi specialisti disposti ad affrontare la salita assai aspra e disagiata, specie d’inverno, della collina nei dintorni della città, per raggiungere la chiesa, che spesso è di difficile accesso’”⁸⁰. Longhi dal canto suo è principalmente interessato a garantire che gli affreschi siano fruibili agli studiosi più che a chiunque altro⁸¹.

In ogni caso la vicenda rimane ingarbugliata ancora per diversi anni, fino all’allestimento creato dall’architetto Leone Pancaldi che prevede, nel suo progetto del 1957, una sala destinata ad accogliere in una “ricostruzione allusiva” l’intero ciclo

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ciancabilla, nota 50, cita Cesare Gnudi in una lettera indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione dell’11 ottobre 1952, Archivio Storico Soprintendenza di Bologna.

⁸¹ “Opere d’arte di quella importanza debbono essere, in ogni momento, a disposizione degli studiosi” esclama Longhi, 1948, come riportato da Ciancabilla.

del “complesso chiesastico di Mezzaratta”, che comprenderà poi anche le sinopie.⁸²

“Nel 1956, dopo quattro lunghi anni di dispute accesissime, l’avvocato Luigi Albrighi consegnava gli affreschi a risarcimento dell’opera trafugata”⁸³. Ottorino Nonfarmale sarà incaricato di asportare le scene rimaste in situ⁸⁴. Nel ’65 si decide di distaccare anche le sinopie “appena scoperte sotto gli intonaci”. Ciancabilla riconduce questo interesse per le sinopie naturalmente alle mostre del ’57 e del ’58 curate da Procacci a Firenze “accompagnate da uno straordinario consenso di critica e di pubblico”⁸⁵.

Forse a commento di tutta la vicenda varrà riportare quanto polemicamente dichiarato nella relazione Franceschini: “E’ più volte avvenuto che direttori di pinacoteca, nell’intento di arricchire il loro istituto, hanno spogliato senza necessità antichi edifici della decorazione parietale. Ad esempio, la chiesetta di Mocchirolo nel Milanese, e quella di Mezzaratta presso Bologna”.⁸⁶

Questo episodio consente di entrare nel vivo delle questioni trattate nella seconda parte della ricerca.

⁸² Cfr. Emiliani, 2006, p. 49. Tra le personalità di spicco favorevoli alla musealizzazione dell’intero ciclo compare Lionello Venturi (nel 1954), su cui cfr. Ciancabilla, 2005, p. 144.

⁸³ Ibidem. Albrighi aveva acquistato le pitture di Vitale “e al fianco del Neri, a quel punto proprietario del solo edificio chiesastico, riuscì per un poco a bloccare le trattative”, Ivi, p. 143.

⁸⁴ I nomi di Gnudi, Raffaldini e Nonfarmale ricorrono anche in operazioni quali quelle del distacco di Piero della Francesca a Rimini e del Bartolomeo Cesi nel Refettorio di San Giovanni in Monte a Bologna, come riferisce Emiliani, 1997, p. 24, il quale ricorda che la *Cena* sezionata in sei parti proveniente dal refettorio è esposta intorno al 1956 in occasione della Settimana dei Musei italiani per volere del giovane ispettore Maurizio Calvesi. L’affresco è poi tornato nel sito di origine.

⁸⁵ Ibidem. Di cui ci si occuperà nella seconda parte di questo studio. Ciancabilla sulla traccia di quanto scritto da Paolucci nel 1986 ricostruisce compiutamente il panorama delle ricerche, delle mostre e degli studi intorno agli affreschi in questi anni. È interessante quanto scrive a proposito della relazione tra Pisa e le vicende di Mezzaratta, a p. 148: “L’influenza dell’episodio pisano [relativo alla scoperta delle sinopie] trova riscontri concreti nei restauri di Mezzaratta; quando nel 1949 Raffaldini riprese per la prima volta le operazioni di restauro all’interno della chiesa, gli fu infatti specificatamente richiesto di compiere alcuni saggi nella zona di parete dalla quale erano stati strappati per primi gli affreschi di Vitale ‘per verificare se esistessero, sotto il primo intonaco, avanzi di sinopie’ come recentemente si era verificato ‘nei contemporanei affreschi di Pisa, accertamento questo di grande importanza’”. La lettera citata da Ciancabilla è di Antonio Sorrentino al Ministero della Pubblica Istruzione del marzo 1949, Archivio Storico Soprintendenza di Bologna. Nella nota 83, p. 153, lo studioso ricorda che i lavori si fermarono e perciò la ricerca delle sinopie non ebbe seguito. Riprese solo grazie all’intervento di Nonfarmale “il quale restaurerà nuovamente il *Presepe* nel 2001 grazie al contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna”.

⁸⁶ Atti della Commissione Franceschini, 1967, Capo VI, Punto 2, p. 416, come segnalato da Pittarelli, 1989, p. 24, nota 15.

Parte II

GLI ANNI DEL DOPOGUERRA E DELLA GUERRA FREDDA.

LA PRATICA SISTEMATICA DELLO STACCO:

DALL'EMERGENZA AL DECLINO

Capitolo 1. Gli Anni Quaranta

1.A Rapporti tra Cesare Brandi, Roberto Longhi e Ugo Procacci

Il primo direttore ad insediarsi nel 1939 alla guida del nuovo Istituto Centrale del Restauro, fu Cesare Brandi che insieme a Giulio Carlo Argan per la parte culturale, tecnica e giuridica, e Giuseppe Bottai per quella politica, è da considerarsi il suo “padre fondatore”⁸⁷.

All'interno del primo consiglio tecnico, l'organo di raccordo tra il Ministero dell'Educazione Nazionale (Direzione Generale delle Arti) e l'ICR, i cui membri erano tutti di nomina ministeriale compreso il presidente⁸⁸, figurava anche il nome di Roberto Longhi.

Egli, a differenza di Argan e di Brandi, non aveva affatto approvato il nuovo indirizzo del restauro volto ad introdurre l'esame scientifico delle opere d'arte e si era rivolto con parole di dissenso contro “una pseudo-scienza, che pretendeva di sostituirsi all'occhio dello storico dell'arte conoscitore”⁸⁹. Ma nel 1949 Longhi esce dal Consiglio tecnico e per la prima volta vi entra un restauratore, Augusto Vermehren, figlio del pittore Otto (1861-1945). La presenza di Vermehren che aveva lavorato a Firenze nel nuovo Gabinetto dei restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, istituito nel 1934 e diretto da Ugo Procacci, rappresenta una ulteriore prova della collaborazione tra gli istituti di Firenze e di Roma, almeno nei primi anni di attività dell'Istituto, come studi recenti hanno tentato di dimostrare.⁹⁰

L'attività dell'Istituto, che aveva preso l'avvio nel 1941, dall'8 settembre del '43 al giugno del '44 subì una battuta di arresto a causa della guerra. Dai documenti del

⁸⁷ Bon Valsassina, 2006, p. 11, e *passim* per una storia dettagliata e complessiva dell'ICR fino ai giorni nostri.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 31 e nota 27 con bibliografia precedente.

1942 pubblicati nel 2006 dalla Bon Valsassina, si ricava un breve elenco dei restauratori attivi in questi anni all'ICR, composto da “nomi noti nel mondo del restauro privato alla fine degli anni trenta”⁹¹, che come prevedeva l'art. 14 della legge 1240/1939 dovevano essere tutti incaricati esterni all'amministrazione; Mauro Pelliccioli (1887-1974), che vi lavora dal 1941 al 1946⁹², Luciano Arrigoni (sicuramente in servizio nel 1943), Enrico Podio (1889-), e infine Augusto Cecconi Principi (1905-1978), che dopo alterne vicende nel 1952 è distaccato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Individuati i nomi e i ruoli delle figure che si muovevano dentro e attorno al neonato Istituto, è necessario fare una considerazione sulle dinamiche che sottendono l'intreccio di relazioni instauratesi tra alcuni dei protagonisti della scena storico-artistica italiana. Essi hanno sicuramente ricoperto un ruolo importante nelle scelte operate in campo specificamente conservativo, in particolare nel settore degli affreschi, negli anni precedenti e successivi alla guerra e continueranno ad avere un loro peso specifico nel ventennio Cinquanta/Sessanta, quando le loro ‘voci autorevoli’ si esprimeranno in maniera categorica in merito alla opportunità di intervenire sui dipinti, asportandoli. Il riferimento riguarda in particolare Roberto Longhi, Ugo Procacci e Cesare Brandi.

Studi recenti aiutano a ricostruire le dinamiche che hanno attraversato la storia del restauro e della conservazione in particolare nel Novecento. Dalle nuove prospettive che ne risultano, i rapporti intercorsi per diversi decenni tra Brandi e Longhi oggi possono essere riletti, e meglio interpretati, anche grazie all'ausilio di materiale documentario inedito che offre inaspettate chiavi di lettura. Questi rapporti che fino a qualche tempo fa erano genericamente giudicati come “cattivi” sono stati oggetto di

⁹¹ Ibidem, p. 42.

⁹² Sul ruolo di Pelliccioli, cfr. anche Panzeri, 1996, p. 101.

nuove analisi che hanno permesso di metterne in luce la maggiore complessità⁹³. Fatta di parità di vedute ma anche di scontri durissimi. La Rinaldi sulla base di quanto emerso dalla “ricerca capillare negli archivi della Fondazione Longhi, dell’Istituto Centrale del Restauro, dell’Archivio Centrale dello Stato di Roma e della Soprintendenza di Siena che custodisce le carte di Brandi nella Villa di Vignano”⁹⁴, ha tentato di ricostruire gli anni precedenti il fatidico 1948, quando i rapporti tra i due sembrano deteriorarsi per poi riprendere un decina d’anni più tardi. La studiosa sottolinea per esempio il ruolo decisivo che Longhi ha avuto nella genesi della “teoria del restauro pubblicata a varie riprese dagli anni Cinquanta da Cesare Brandi”, aspetto questo che però, osserva la studiosa, “non ha sinora costituito un tema d’indagine storica, sia per il silenzio dello stesso Brandi, come di Argan, nel rievocare le vicende che condussero alla fondazione dell’Istituto Centrale del Restauro, sia perché sulla scorta dei pionieristici studi di Alessandro Conti e Arturo Fittipaldi ci si è più spesso limitati a rimarcare differenze, divergenze e motivi di dissenso, talvolta assai aspri, che hanno caratterizzato i rapporti tra Longhi e Brandi dal 1948 per circa un decennio”⁹⁵. Nel 1956 tra i due è infatti documentata una fase di distensione⁹⁶.

Un anno più tardi, nel 1957, a Forte Belvedere Ugo Procacci organizza la prima delle fondamentali mostre sugli affreschi staccati, che sancisce il successo anche presso il grande pubblico di iniziative riguardanti questioni complesse di restauro, come il distacco della pittura murale, fino a quel momento dominio di una ristretta cerchia di addetti ai lavori.

⁹³ A questo proposito vedi quanto scritto da Rinaldi, Roberto Longhi e la teoria..., 2006, pp. 101-115 e quanto successivamente confermato da Bon Valsassina, 2006, nota 20 p. 51, e pp. 29-30.

⁹⁴ L’Archivio della Fondazione Longhi è attualmente in fase di riordino e quindi non consultabile.

⁹⁵ Rinaldi, 2006, p. 101. Sul silenzio di Argan e di Brandi non è possibile concordare completamente. Si confronti a proposito, Serio, 2006.

⁹⁶ Rinaldi, 2006, p. 101 nota 4, trascrive un brano della lettera di Brandi indirizzata a Giorgio Morandi che registra la riacquistata serenità da parte di Longhi sia nei suoi confronti sia “di quello che si fa all’Istituto”.

la definitiva apertura verso il grande pubblico di un interesse fino a quel momento condiviso da una cerchia ristretta di addetti ai lavori intorno alla questione del distacco della pittura murale.

L'altro protagonista, forse il principale per le iniziative promosse, di questo particolare capitolo della storia del restauro, è infatti Ugo Procacci; egli entra molto presto in contatto sia con Longhi che con Brandi. Relativamente ai rapporti con quest'ultimo, sono documentate numerose richieste di sostegno inviate dal fiorentino nel corso della seconda guerra mondiale all'ICR.

È Sandra Damianelli a ricordare, in una sua recente pubblicazione, che “durante il primo anno di guerra, a causa della situazione d'emergenza il Ministero sospese l'erogazione dei contributi finanziari ordinari” e che neanche “gli Enti Pubblici [...] erano in grado di aderire alle richieste ricevute. Procacci si rivolse all'Istituto Centrale di Roma, più precisamente al suo direttore Cesare Brandi, con il quale era legato da solida amicizia”, in una lettera datata 7 settembre 1940, chiedendo “un aiuto [...] per mandare avanti la baracca”⁹⁷. Ottenne poi un fondo straordinario dal Ministero di 20.000 lire. La studiosa documenta rapporti di collaborazione continuativi anche negli anni del dopoguerra quando “i due istituti si aiutarono nel difficile reperimento di materiali e strumenti necessari per poter svolgere il proprio lavoro”⁹⁸.

Sufficiente a descrivere in quale conto Roberto Longhi tenesse l'elaborato del Gabinetto dei Restauri di Firenze, e di come giudicasse nello specifico l'attività del suo direttore, Procacci, appare l'articolo intitolato *Restauri* del 1940 pubblicato sulla rivista “Critica d'Arte”, in cui il critico si scaglia contro le nuove soluzioni che il

⁹⁷ Damianelli, 2006, che trascrive un brano del documento a p. 42 e per intero nell'Appendice documentaria, doc. 8.

⁹⁸ Ivi, p. 43.

Gabinetto “proponeva per il trattamento delle lacune”⁹⁹, soprattutto in riferimento ai restauri promossi in occasione della “Mostra Giottesca” del 1937¹⁰⁰. La Damianelli offre una analisi accurata delle visioni divergenti rispetto alla questione delle lacune delle due scuole di pensiero, con da una parte Longhi ancora “legato alla cultura accademica fiorentina” e dall’altra Procacci che proponeva una lettura dell’opera d’arte “rivolta agli aspetti concreti e non idealistici”. Non vi era spazio nel mondo culturale fiorentino, dominato dalla figura di Longhi¹⁰¹, per le novità di Procacci e del suo Gabinetto di restauri, anche se Damianelli sostiene che in realtà egli “non si oppose a quella che era la cultura canonica a Firenze, ma semplicemente propose nuove strade di studio”. Nel suo articolo Longhi manifestò comunque apprezzamento per alcune operazioni di restauro (al San Luca degli Uffizi, per esempio).

Bisogna tenere conto che a differenza di quello che avverrà più tardi, in questo primo periodo di attività il Gabinetto non presenta sistematicamente i risultati del suo lavoro al pubblico creando attorno a sé spesso un clima di diffidenza e incomprensione.¹⁰²

1.B Pitture murali frantumate dai bombardamenti: i casi della cappella Mazzatosta a Viterbo, della cappella Ovetari a Padova e del Camposanto di Pisa

Sono questi gli anni “delle prime esperienze operative dell’Istituto Centrale del Restauro. Sono, soprattutto, gli anni del dopoguerra. Il tessuto urbano squarciato dai bombardamenti, i monumenti in rovina, le pitture murali ridotte in minuti frammenti o devastate dall’incuria, le opere nei musei private di adeguata manutenzione richiedevano tempestivi interventi, ma come intervenire?” Così Licia Vlad Borrelli ritrae con poche ma illuminanti battute il panorama di quegli anni.¹⁰³ L’Istituto

⁹⁹ Su questo e sulla vicenda che vide protagonisti Ragghianti, tra i fondatori della rivista “Critica d’Arte”, che aveva sottoposto l’articolo all’attenzione di Procacci prima della pubblicazione, e Giovanni Poggi, cui il Soprintendente si rivolge evidentemente turbato dai toni dell’articolo, vedi Damianelli, 2006, p. 38. Sulle denunce di Longhi sui “malaugurati interventi eseguiti su dipinti toscani” cfr. anche Rinaldi, 1999, p. 24.

¹⁰⁰ Vedi più avanti.

¹⁰¹ Vedi a questo proposito anche Paolucci, 1986, p. 104.

¹⁰² Damianelli, 2006, pp. 38-39.

¹⁰³ Vlad Borrelli, 2001, p. 15.

Centrale “si cimentava [...] con i problemi più impervi del dopoguerra: il restauro dei cicli assisiati; la ricomposizione degli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta di Santa Maria della Verità a Viterbo, di quelli mantegneschi nella cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, di quelli del Camposanto di Pisa, tutti ridotti in minuscoli frammenti; il distacco di alcune pitture da tombe di Tarquinia [...]”¹⁰⁴

Su questi interventi di restauro non ci si soffermerà che per costruire un quadro di riferimento utile a comprendere i fattori che hanno poi contribuito a creare il clima nel quale si muoveranno storici dell'arte e restauratori dalla seconda metà dei Cinquanta alla fine degli anni Sessanta. Per questo non si è ritenuto necessario procedere ad una restituzione a tutto tondo delle vicende che hanno interessato i singoli episodi.

Non a caso Andrea Emiliani nel definire la stagione degli stacchi avviatasi nel secondo dopoguerra, parte dalla osservazione che questa età definita della “Ricostruzione nazionale” seppure “scomposta, e attuata con un rispetto assai relativo delle condizioni ambientali o urbanistiche, tornò a rimettere in piedi con un'incredibile competenza un paese martoriato e sconvolto da una guerra che ne aveva disgregato ogni frammento”¹⁰⁵.

I tre casi che si andranno ad analizzare sono accomunati dal fatto che riguardano la ricostruzione di cicli di affreschi distrutti in seguito a bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale: a Padova, a Viterbo e a Pisa.

Di Viterbo sui legge. “Fu così che per decisione della *Subcommission of Fine Arts* alleata, l'Istituto intraprese nel luglio 1944 il salvataggio dei resti degli affreschi di

¹⁰⁴ Ivi, p. 16

¹⁰⁵ Emiliani, 1997, p. 23, a proposito del distacco poco oltre l'inizio degli anni Cinquanta, della parete affrescata da Barolomeo Cesi nel Refettorio di San Giovanni in Monte. Sebbene le motivazioni fossero dettate “dalla necessità di far largo a nuove celle nell'allora carcere mandamentale”, Emiliani osserva come in realtà questa operazione sia da inquadrare nella fortuna invalsa nel secondo dopoguerra, e oggetto di questa ricerca.

Lorenzo da Viterbo del Museo Civico di Viterbo.”¹⁰⁶ Brandi all’indomani della fine della guerra¹⁰⁷, nel descrivere minuziosamente l’organizzazione (con riferimenti anche ai provvedimenti intrapresi durante la guerra), le attività (anche espositive) e le finalità dell’Istituto, dedica ampio spazio al racconto del restauro e della ricostruzione degli affreschi di Viterbo.

La cappella Mazzatosta, nella chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo, conservava dipinti del 1469 di Lorenzo da Viterbo; essa fu ridotta in più di 20.000 pezzi a causa di una bomba americana caduta sulla facciata della chiesa, cioè a “pochi passi da quella cappella che con immagine dannunziana è stata chiamata il giardino di Lorenzo e, oltre al celeberrimo *Sposalizio della Vergine*, che Corrado Ricci pose tra i più bei dipinti dell’arte italiana, contenente l’*Annunciazione*, la *Presentazione* e l’*Adorazione dei Magi*”¹⁰⁸. I frammenti furono raccolti con cura e depositati in tante cassette numerate “che permisero di mantenere inalterata la disposizione dei preziosi resti sul pavimento”. Nell’articolo di Visamara, si legge inoltre del “nuovo miracolo creativo” operato dai restauratori dell’ICR e delle “lodi entusiastiche, che salutarono negli Stati Uniti una parte dello *Sposalizio* inviata nel nuovo mondo perché figurasse a New York ed a Chicago in mostre dei capolavori salvati dalla guerra”.¹⁰⁹ E continua: “Dopo il trionfale successo delle mostre americane e di quelle tenute a Roma ed in altre città europee le parti ricomposte nell’Istituto del restauro furono portate a Viterbo. [...] Gli artefici del miracolo erano stati il prof. Cesare Brandi”¹¹⁰, che ha salvato altri capolavori a Pisa, a Padova ecc., e i coniugi Paolo e Laura Mora. Il cronista passa poi a descrivere il metodo utilizzato per reintegrare le parti mancanti con frammenti dipinti ‘a filamenti’, come li aveva chiamati in un primo momento

¹⁰⁶ Brandi, 1946, p. 169.

¹⁰⁷ Brandi, “Phoebus”, 1946, pp. 165-172.

¹⁰⁸ Vismara, 1948 p. 2. La mostra cui si riferisce è del 1946 (vedi sotto).

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Vismara, 1948.

Brandi, termine che poi muterà, come ricorda Carlo Giantomassi¹¹¹, in ‘tratteggi’. È proprio Giantomassi ad aver restituito con tratti salienti, in un suo recente contributo, la vicenda conservativa della cappella, in seguito all’esperienza maturata durante l’intervento di manutenzione del 1991¹¹². Egli rileva nell’incipit come “i dipinti di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, in Santa Maria della Verità a Viterbo, costituiscono un testo fondamentale per la storia del restauro in Italia”. Il restauro comincia nel 1944 e si conclude nel 1946. Interessa questa ricerca in quanto è la prima volta nella storia del restauro che, come scrive Brandi, ci si trova a “dover ricomporre un affresco intero da frammenti minutissimi, spesso più piccoli di due cm²”¹¹³ e a dover decidere cosa fare del manufatto una volta ricomposto. Infatti Brandi a questo proposito scrive: “Poiché, se tutta la Cappella di Lorenzo da Viterbo fosse andata in frantumi, non c’è dubbio che il restauro avrebbe potuto arrestarsi anche a questa fase puramente archeologica della ricomposizione dei frammenti. Ma non era il caso. Infatti, consolidati accuratamente sul posto i resti degli affreschi, è legittima e universale esigenza che quelle porzioni faticosamente recuperate e riunite tornino a far parte indivisa del Monumento”¹¹⁴.

Paolucci riguardo all’attività di ricostruzione post bellica condotta dall’Istituto, quando descrive l’intervento sul Tabernacolo di Mercatale recante l’affresco di Filippino Lippi frantumato da una bomba il 7 marzo 1944, strappato e ricomposto¹¹⁵, colloca la scuola fiorentina “ad un livello assai alto nel settore difficilissimo e in quegli anni in tutta Europa drammaticamente attuale, del restauro delle opere d’arte ridotte a condizione frammentaria dagli eventi bellici” affermando che gli “operatori

¹¹¹ Giantomassi, 1991, p. 296.

¹¹² Giantomassi, 2006, p. 298. Sul restauro Brandi scrive in Phoebus, 1946 e nel catalogo *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, a cura dell’ICR in Roma (maggio 1946). L’Archivio Storico dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma (da ora in poi ASICR) conserva la documentazione relativa alla chiesa, di cui si offre una trascrizione parziale (Appendice Viterbo, 1946, 1). Per la lettera inviata dall’ICR al sindaco di Viterbo cfr. Appendice Viterbo, 1947, 1. In una lettera dell’ICR, ASICR, dell’11 gennaio del 1949 si legge del ricollocamento degli affreschi di Lorenzo da Viterbo. In un’altra (AICR) si rileva che nel ’76 gli affreschi versano in pessime condizioni per via dell’umidità.

¹¹³ Brandi, 1946, p. 169.

¹¹⁴ *Mostra dei frammenti ...*, 1946.

¹¹⁵ Cfr. qui nota 49.

dell'Istituto Centrale di Roma non riusciranno a fare meglio nella pur apprezzabilissima ricomposizione degli affreschi della cappella Mazzatosta [...]”¹¹⁶.

Prende l'avvio un confronto serrato tra i due laboratori, ognuno fedele al proprio indirizzo, più operativo quello di Firenze, teorico quello di Roma.

L'affresco sarà poi esposto alla mostra del 1949¹¹⁷.

Immediatamente a ridosso del caso di Viterbo va posto quello di Padova, che nel 2006 con le celebrazioni del quinto centenario della morte di Andrea Mantegna ha visto l'epilogo di una vicenda durata più di quaranta anni e cominciata dall'ICR proprio sotto la direzione di Brandi. Edek Osser sul Giornale dell'Arte¹¹⁸ dichiara che “la vicenda della distruzione e ora della ‘anastilosi informatica’ del famoso capolavoro di Mantegna, Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara, ha il ritmo solenne e magico di un ‘docudramma’”. Si ricordi come l'11 marzo del 1944 gli aerei alleati volendo bombardare il comando tedesco di Padova avessero mancato il bersaglio e avessero colpito, centrando, la chiesa degli Eremitani e la cappella Ovetari. Come nel caso di Viterbo anche qui si ripete la medesima prassi: gli 80.000 frammenti sono recuperati e chiusi entro casse trasportate a Roma presso l'ICR. Nel 1945 Brandi decide di ricostruire la cappella “e negli anni successivi rimette al loro posto due riquadri completi di affresco della parete sud e ‘L'Assunta’ dell'abside, intatti perché assenti al momento del crollo in quanto staccati a fine ‘800 (l'umidità li stava cancellando)”¹¹⁹. Non può passare sotto silenzio questo strano caso che ha voluto

¹¹⁶ Paolucci, 1986, p. 60.

¹¹⁷ La scheda n. 89 sull'affresco redatta da Brandi nel catalogo della mostra del 1949 dell'ICR, si legge: “Le parti ricostituite degli affreschi di Lorenzo da Viterbo ricollocate nella Cappella Mazzatosta di S. Maria della Verità a Viterbo. Nel maggio 1946 venivano presentati in una Mostra i frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo. Da allora nuovi frammenti furono ricostituiti e nella estate del 1947 se ne cominciò la riapplicazione, dopo che a cura della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio fu egregiamente consolidata la volta e rifatta la finestra e il tetto della Cappella Mazzatosta. Il difficile lavoro di riapplicazione, nel quale si è avuta la riprova della esattezza assoluta del lavoro compiuto nel ricostruire i frammenti fu ripreso nell'estate del 1948 e condotto a termine anche con la riapplicazione laboriosissima di quei frammenti extra-vaganti che non avevano più collegamento con altri e che perciò dovettero essere rimessi, con opportuni calcoli, direttamente sull'arriccio della muratura. Nella prossima estate sarà ripreso e condotto a fine il lavoro di completamento pittorico delle lacune che per ora si dovè arrestare alla vela con il S. Giovanni Evangelista e a metà vela del S. Luca.”

¹¹⁸ Osser, 2006, pp. 51-54.

¹¹⁹ Ivi, p. 51. Il 21 marzo 1973 Paolo Mora scrive, come si legge in un dattiloscritto presso l'AICR, a questo proposito (cfr. Appendice, Padova, 1973, 1).

risparmiati dalla distruzione i due affreschi precedentemente staccati e ricoverati altrove; con tutta probabilità questo fatto non lascia indifferenti neanche Brandi e Longhi. Nell'800 era stata l'umidità che rischiava di annientare gli affreschi a spingere i restauratori alla rimozione dei dipinti.

Della parete nord Brandi riesce a ricostruire, ridotta in frammenti, il riquadro con la *Decapitazione di S. Giacomo*; il resto dei frammenti rimane chiuso nelle casse depositate presso l'ICR¹²⁰. Non può passare sotto silenzio il fatto che nel 1942 il ministro Bottai avesse pensato di provvedere alla messa in sicurezza e alla attuazione delle misure necessarie per la "protezione antiaerea" della chiesa e dei suoi affreschi¹²¹. Lettere di Brandi indirizzate a coloro che furono in diversa misura coinvolti nella ricognizione dei frammenti, testimoniano delle accorate richieste di collaborazione avanzate nel tentativo di reperire i frammenti sottratti furtivamente dai privati dopo il bombardamento del '44¹²².

Altro bombardamento è quello avvenuto il 27 luglio 1944 quando una granata colpisce il Camposanto pisano di Campo dei Miracoli decorato dal ciclo di affreschi eseguiti Andrea da Firenze, Antonio Veneziano, Taddeo Gaddi, Spinello Aretino, Piero di Puccio e Benozzo Gozzoli¹²³. Al bombardamento segue un disastroso incendio che mette in pericolo in particolare gli affreschi raffiguranti il *Trionfo della Morte*, il *Giudizio universale*, la *Trasfigurazione* e le scene della Tebaide, i quali non essendo dipinti direttamente sul muro, come l'opera di Benozzo Gozzoli, ma intonacati su graticolato di legno che carbonizzato dalle fiamme, rischiano di perdere il colore ad ogni minima scossa. Il personale della Soprintendenza e dell'Opera del

¹²⁰ Si veda a questo proposito il filmato in Appendice. Presso l'Archivio per la Documentazione dei Restauri dell'ICR (da ora in poi ADRICR), nel fascicolo "Istituto Centrale del Restauro, Archivio dei Restauri" un dattiloscritto non datato dell'ICR riporta la scheda tecnica sui lavori effettuati dopo il bombardamento (erroneamente riferito al '43; cfr. Appendice Padova senza data, 1).

¹²¹ Appendice Padova, 1942, 1.

¹²² Appendice Padova, 1948, 1. Ivi, Su questo si veda anche filmato in Appendice documenti audio/video.

¹²³ Cfr. Paolucci, 1986, p. 63, riguardo all'eternità e ai cattivi rapporti tra ICR e Laboratorio.

Duomo interviene prontamente nel recupero gli affreschi¹²⁴. Si procede al distacco della superficie sotto la direzione di Brandi. Distaccati i cicli con la storia di Giobbe, attribuito a Agnolo Gaddi, e con i fatti dell'Antico Testamento, dipinti da Benozzo Gozzoli, "sono apparsi i disegni di cera rossa di sinope, esempi unici di disegno dell'epoca, destinato a guidare il colorista nella sua opera"¹²⁵. Questo è quanto scriveva nel 1956 il cronista dell' "Osservatore romano", il quale ricorda ancora: "Si tratta di molteplici e bellissime raffigurazioni, per cui il compito di scoprimento e di recupero si è presentato ancor più difficile che non per gli affreschi, in quanto per individuare le singole sinopie occorreva far saltare l'intonaco. Né minor preoccupazione è data dalla loro conservazione, presentandosi il problema di lasciarle sul posto protette da vetri in contrasto con il medesimo progetto riferito agli affreschi". Quindi ci si riferisce con toni entusiastici al disvelamento delle sinopie e ci si interroga sul sistema migliore da adottare per la loro conservazione. Più avanti, a proposito dei "disegni e studi a carboncino" venuti alla luce "qua e là", si spiega che "non hanno nulla a che fare con le scene ed i personaggi delle sinopie e dei dipinti" e essi acquistano "una importanza non soltanto artistica ma umana, in quanto testimoniano dell'attività di un piccolo mondo di allievi che doveva non solo circondare il Gozzoli maestro, ma portare tra quelle mura una propria intensità di studio e di ispirazioni". Queste parole riescono a dare il senso del clima di attesa e di curiosità suscitato dalle creazioni celate per secoli sotto la superficie degli affreschi e in qualche modo espressione delle diverse individualità impegnate nel lavoro di équipe. L'esame di queste produzioni offre poi la possibilità di osservare lo "studio della realtà umana nella sua carne e nel suo destino" e di affermare che mentre il Gozzoli era impegnato nella "sua estrema fatica [...] qualcuno tra gli allievi [...] tracciava sui muri, solo per se stesso, figure di salda muscolatura, lineamenti di rara

¹²⁴ Si ricordi anche il sostegno dell'ICR documentato, tra l'altro, da una lettera di Brandi (cfr. Appendice Pisa, 1946, 1).

¹²⁵ [Senza firma], *Una scoperta...*, 1956.

espressione e abbozzi di scene destinate a restare nascosti per sempre”. L’essere entrati in possesso di qualcosa che sembrava destinato all’oblio, e di così alto valore, non può che aver acceso gli animi di coloro che si trovavano di fronte a tali scoperte. Si ricordi che dopo lo strappo, gli affreschi erano stati fissati su lastre di eternit, appositamente fabbricate e fermate su telai in legno. Nel novembre del 1956, come si apprende anche dai quotidiani, si insedia ufficialmente la Commissione Consultiva per la sistemazione degli affreschi nel Camposanto Monumentale. Della Commissione facevano parte: Mauro Pelliccioli, Achille Funi, Carlo Carrà, Matteo Marangoni, Enzo Carli, Mino Rosi, Ugo Procacci, Gino Gallo, Giulio Buonumini e Roberto Carità. Pietro Sampaolesi ricopriva il ruolo di Sovrintendente ai monumenti e i restauri erano effettuati sotto la direzione dell’Opera della Primizia e della Sovrintendenza ai Monumenti. Tra i punti da discutere vi era quello relativo al ricollocamento degli affreschi che o dovevano tornare nel loro luogo di origine oppure essere sistemati in “apposite gallerie” che li avrebbero riparati “dai danni delle intemperie”¹²⁶. Enzo Carli nel 1979 sintetizza la vicenda nella sua presentazione al volume sul Museo delle Sinopie del Camposanto e ricorda come studiosi e amatori d’arte di tutto il mondo “poterono ammirare gli affreschi e le relative sinopie in una memorabile mostra allestita nel 1960 nel Camposanto e nella quale il problema di esporre una superficie quasi doppia di quella affrescata fu risolto con l’adibizione a tale uso dei locali retrostanti il Camposanto e con la costruzione di grandi telai perpendicolari alle pareti di questo ed ai quali furono applicati da ambo i lati gli affreschi e le sinopie. Fu una soluzione temporanea che, rivelando la bellezza e l’eccezionale interesse di queste ultime, fece sentire più acuta l’esigenza di reperire

¹²⁶ [G. S.], *La sistemazione...*, 1956.

un ambiente per conservarle e per esporle stabilmente”¹²⁷. Ma della mostra si parlerà più avanti (cfr. qui paragrafo 1D).

Franco Mazzini nel ricordare l’attività dei restauratori a Pisa offre spunti interessanti: “Affatto credibile, invece, è sempre il Tintori (nella medesima circostanza [Convegno di Pistoia, 1969]) quando parla della ‘cordiale’ collaborazione dei tre gruppi di restauratori – lucchesi, fiorentini e bergamaschi – ai quali fu affidato nel 1948 il distacco degli affreschi del Camposanto di Pisa; e descrive le ‘differenze’ particolari dei singoli gruppi. Quanto ai bergamaschi, il loro tipo di intelaggio definito ‘duro’ produceva uno ‘strappo’ molto sottile, del solo strato pittorico, proprio secondo i gusti del Secco Suardo. Questa testimonianza non sospetta ci interessa perché ci autorizza a credere – né gli affreschi riportati lo smentiscono – che proprio a quel modo si dovette procedere nel ’49 per il trasporto del ciclo di Mocchirolo; così come poi ho potuto constatare spesso nei lavori dell’Arrigoni e di altri cresciuti alla stessa scuola.”

128

Anche Tintori, nel libro autobiografico, racconta la sua esperienza prima a contatto con Procacci, quindi nel Camposanto: “nel 1932 non sapevo ancora nulla dei problemi e dell’attività inerenti alla conservazione delle pitture murali. [...] Il mio lavoro dell’Aiale piacque e potei essere ingaggiato nel lungo recupero delle decorazioni del Duomo. Qui ebbi la buona ventura di incontrare Procacci, giovane ispettore incaricato della direzione dei lavori da parte della Soprintendenza alle Gallerie. [...]” Poi descrive i suoi primi interventi di strappo sugli affreschi, per esempio su un dipinto quattrocentesco appartenente ad un privato: “Fu così che, con le elementari nozioni apprese nel libro di Secco Suardo, affrontai l’incognita. Come consigliava l’autore, rimossi accuratamente tutta l’azzurrite del manto e le rosette in rilievo. Poi, dopo un cauto lavaggio, incollai le tele. La tela di cotone troppo fitta e la

¹²⁷ Carli, in 1979, p. 5.

¹²⁸ Mazzini, in Autelli, 1989, p. 38.

colla, non adeguatamente densa, limitarono assai le contrazioni indispensabili ad un felice strappo. Ma soprattutto il clima umido dell'ambiente contrastava con un perfetto essiccamento, tanto che, dopo giorni di attesa per l'evento naturale, fui obbligato a ricorrere alla cenere calda di un'infornata di pane per raggiungere l'effetto desiderato.”

Poi ricorda come nel 1948 si troverà in una situazione molto simile lavorando sul *Trionfo della Morte*, nel Camposanto Monumentale di Pisa. Non ancora terminati quei restauri è chiamato da Procacci a Firenze, dove è coinvolto nelle operazioni di distacco dei grandi cicli del Chiostro Verde¹²⁹ di Santa Maria Novella e del Chiostro degli Aranci.

A Firenze si sperimenta con materiali diversi: “al posto del ‘caseinato’ si usava il ‘vinavil’ e al posto dell’ ‘eternit’ la ‘masonite’”. Il motivo per cui si stacca è sempre lo stesso, spiega Tintori: “liberare gli affreschi da scomode collocazioni climatiche, dove erano destinati a finire in breve tempo.” L’umidità e gli interventi di restauro sul posto succedutisi negli anni hanno prodotto nuove cause di deterioramento. È interessante riportare quanto scrive di seguito: “Per fronteggiare le pressanti richieste di distacchi, a Walter Benelli, Giuseppe Rosi e Alfio Del Serra si aggiunsero alcuni allievi. Così si formarono tre gruppi che operavano nel 1950 e ’60 in Toscana e Marche. Temporaneamente si aggregavano a noi dei restauratori che si incontravano nelle località dove si lavorava.”¹³⁰ Questi i protagonisti delle campagne di distacco promosse negli anni Cinquanta/Sessanta, i quali ‘esportano’ il loro sapere oltre i confini regionali diffondendo così le loro conoscenze tecniche e la loro esperienza su tutto il territorio nazionale.

¹²⁹ A proposito di questa operazione si veda, ASICR, fasc. 311, Firenze – Cappella Brancacci al Carmine, Chiesa e Convento di S. Maria del Carmine, lettera del 18 maggio 1942 di Brandi al Restauratore capo Mauro Pelliccioli: “V’incarico di recarVi a Firenze a prendere con le RR. Soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie gli accordi relativi all’inizio del distacco degli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro Verde e di Filippo Lippi nel Chiostro del Carmine. Vi recherete successivamente a Milano per esaminare la lunetta del Lippi, della collezione Trivulzio, e fissare con il R. Soprintendente alle Gallerie di Milano, le misure necessarie per l’invio e il trasporto a Roma della Lunetta stessa”.

¹³⁰ Tintori, 1989, pp. 3-6, 29.

Esaminati i casi più clamorosi di danni arrecati alla decorazione pittorica murale durante la seconda guerra e le reazioni immediate a quelle catastrofi che si tradussero in azioni tempestive di recupero del patrimonio, si prenderanno in esame più nello specifico le attività promosse a Firenze da Ugo Procacci e a Roma da Cesare Brandi.

1.C Procacci, misure conservative relative agli affreschi e le mostre dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Quaranta

Abbozzato rapidamente il fitto intreccio di relazioni creatosi tra Firenze e Roma negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, si può procedere ad una disamina delle modalità che hanno guidato l'approccio ad una materia spinosa quale è quella relativa della conservazione dell'affresco, maturate dai tre storici dell'arte in ambiti e attraverso esperienze spesso non dissimili tra loro.

Di Procacci si ricorderanno le operazioni promosse durante e dopo la guerra in particolare riguardo al restauro degli affreschi. Fondamentale punto di partenza è rappresentato dalla mostra da lui organizzata nel 1946, "Mostra di Opere d'Arte Restaurate", nei locali della Galleria dell'Accademia di Firenze¹³¹.

Prima di procedere a questo approfondimento, preme riproporre un brano del lungo racconto offerto da Procacci in merito ai danni di guerra: "I danni alle opere d'arte, per eventi bellici, nel territorio di giurisdizione della Soprintendenza di Firenze (province di Firenze, Arezzo e Pistoia) furono molto gravi, specialmente in seguito a bombardamenti aerei, che colpirono anche edifici monumentali dove si trovavano conservati quadri, affreschi, sculture, oggetti d'arte di ogni genere, spesso anche di

¹³¹ "Mostra di Opere d'Arte Restaurate" (ottobre-novembre 1946). L'anno successivo organizza, "Mostra di Opere trasportate a Firenze durante la guerra e di Opere d'Arte restaurate" (maggio 1947). Questa delle mostre fu un'occasione importante per revisionare tutte le opere anche quelle non direttamente danneggiate dalla guerra. Su questo si veda Paolucci, 1986 *passim*.

eccezionale importanza.[...] Per porre rimedio a tante distruzioni che furono ancora più gravi, naturalmente, nel campo monumentale, un lavoro incessante e gravoso ebbe inizio appena Firenze venne liberata, nell'agosto del 1944, dalle truppe alleate [...]. Finita la guerra, dopo che le ferite più gravi alle opere d'arte erano state in qualche modo risarcite, se pur spesso in via provvisoria, ebbe inizio un lungo lavoro di restauro che vale non solo a rimediare in maniera definitiva, naturalmente per quel che fosse possibile, ai molti danni prodotti dagli eventi bellici, ma anche a eseguire il restauro di tante e tante opere d'arte che danni non avevano avuto, ma che, trasportate a Firenze per esser protette nei rifugi, si presentavano in cattivo o mediocre stato di conservazione. [...] Mentre in chiese e in edifici monumentali si provvedeva a consolidare affreschi pericolanti o, in caso di necessità, a eseguirne il distacco.”¹³²

La mostra del '46 infatti annovera fra le altre anche pitture a fresco. Nel descrivere le ragioni che stanno alla base delle sue scelte in campo conservativo, Procacci nel testo introduttivo alla mostra spiega come “nella primavera dell'anno in corso si doveva tenere in Palazzo Strozzi, a cura della Soprintendenza alle Gallerie, una grande mostra di opere d'arte trasportate a Firenze, durante la guerra, dal contado fiorentino e dalle provincie di Pistoia e di Arezzo. Ma questa iniziativa fu poi abbandonata per varie difficoltà e specialmente perché si vide che era impossibile esporre al pubblico tante opere d'arte, in genere in cattivo stato di conservazione, senza prima averle sottoposte a un'accurata opera di restauro. [...] Per non rinunciare però completamente all'idea di far conoscere al pubblico fiorentino i capolavori raccolti a Firenze in un'occasione così eccezionale, la Soprintendenza alle Gallerie è venuta nella determinazione di fare piccole esposizioni di quadri e opere d'arte delle tre provincie, via via che ne sia stato eseguito il restauro, prima del loro rinvio ai luoghi

¹³² Procacci, 1968, pp. 5-6.

di origine”¹³³. Quindi la mostra costituisce una occasione per offrire al pubblico l’opportunità di prendere visione dei restauri operati durante e dopo la guerra. Relativamente agli affreschi poi, Procacci prosegue così: “E veniamo a parlare degli affreschi: naturalmente per essi non possiamo vedere nella Mostra che una sola operazione, fra le molte che vengono condotte: quella del distacco, che si pratica quando un affresco per una qualsiasi ragione deve esser tolto dal muro su cui fu dipinto”¹³⁴. Però sulle ragioni Procacci non offre che sporadici ragguagli nelle singole schede (da ricondursi sempre ai bombardamenti che hanno provocato infiltrazioni di umidità o di acqua¹³⁵), passando a descrivere le diverse tecniche di trasporto: “a stacco, cioè togliendo tutta la superficie dell’intonaco dipinto; e a strappo, ossia togliendo solo la pellicola del colore”. Continua mettendo in guardia da quest’ultima tecnica che “è in genere da evitarsi, almeno per opere d’arte di molta importanza”, perché c’è il rischio che “sul muro, dopo il distacco,” rimanga “tanto colore da far credere che esista ancora un affresco, se pure in cattivo stato di conservazione”¹³⁶. Perciò egli afferma, perentorio, che “assoluta sicurezza di riuscita dà invece lo stacco del colore con l’intonaco” e che “questo non è altro [...] che il perfezionamento del metodo antico, quando per trasportare un affresco, si portava via tutto il blocco del muro retrostante”¹³⁷. Per lo stacco si procede, ove sia possibile, alla distruzione del muro retrostante o “staccando l’intonaco dall’arriccio e dal restante muro con il far penetrare, dietro l’intonaco stesso, una lunga lama”. Entrambe le maniere sono

¹³³ Procacci, 1946, p. 5. Cfr. anche Paolucci, 1986, pp. 58-59.

¹³⁴ Procacci, p. 14.

¹³⁵ La sezione degli affreschi staccati era composta dalle seguenti opere:

1. Masolino da Panicale, *Cristo in pietà fra la Madonna e S. Giovanni*, Empoli Battistero della Collegiata (il distacco fu dovuto alle condizioni di umidità dell’ambiente che causavano il deperimento dell’opera). Restauratore Amedeo Benini.
2. Filippino Lippi, *Tabernacolo con la Madonna, il Bambino e i SS. Antonio Abate, Lucia, Stefano e Margherita*. Prato, dall’angolo della casa del pittore in Via S. Margherita al Canto al Mercatale. Nella scheda relativa si legge: “Durante il bombardamento aereo di Prato del 7 marzo 1944 la bella casa di Filippino Lippi, [...] fu colpita in pieno e completamente distrutta. Nella rovina fu travolto anche il tabernacolo con gli affreschi del maestro; ma per fortuna davanti a questo era stata costruita in fretta, dato l’intensificarsi dei bombardamenti aerei, una protezione in mattoni, la quale sostenendo le macerie rotolanti, impedì che andassero dispersi i frammenti degli affreschi. Va ricordato che questa protezione, iniziata solo da pochi giorni, era stata terminata la mattina stessa del bombardamento. Mentre incombeva continuo il pericolo degli attacchi aerei, il restauratore Leonetto Tintori, con alto spirito di abnegazione, rimase per più giorni sul luogo per ricercare fra le macerie i frammenti di affresco e per staccare le poche parti della superficie dipinta che ancora aderivano alle squarciate muraglie. [...] Il distacco dell’affresco, date le circostanze, è stato eseguito a strappo”.

Restauratore: Leonetto Tintori (Procacci 1946, p. 40).

¹³⁶ Ivi, p. 15.

¹³⁷ Ivi, p. 16.

documentate in mostra dalla presenza di affreschi staccati a regola d'arte che potevano quindi dimostrare, usando le parole dello stesso Procacci, “quale perfetto risultato si ottenga in questa pur non facile operazione”¹³⁸.

Quindi in questa fase Procacci non parla ancora di sinopia e caldeggia la tecnica dello stacco, piuttosto che quella dello strappo, perché garantisce la conservazione del dipinto. Si vedrà più avanti, con la mostra del 1957, come l'interesse per la sinopia farà vacillare questa posizione.

La passione di Procacci per la pittura murale è tra l'altro testimoniata oltre che da mostre e pubblicazioni sull'argomento anche da documentari televisivi, quali *L'affresco* (1971; cfr. qui Appendice, Documenti audio/video).

E' sempre la Damianelli a offrire un quadro completo dell'attività del fiorentino in questo settore ricordando innanzitutto come i due principali strumenti di studio utilizzati da Procacci furono l'analisi delle tecniche artistiche e quella delle fonti documentarie.”¹³⁹ La Soprintendenza fiorentina dedicherà una particolare attenzione allo studio di questi “specifici manufatti artistici”, a partire dal secondo dopoguerra come dimostrano le “numerose perizie che [essa] eseguì sulle pitture murali nei primi anni Cinquanta. L'intervento proposto a seguito dell'analisi dello stato di conservazione era quasi sempre quello di distacco”¹⁴⁰, come si è avuto modo più su di apprendere dalle parole di Procacci.

La passione di Procacci per la pittura murale cresce senz'altro in quella particolare temperatura emotiva determinata dall'esplosione della guerra e dalla visione di tanta

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Damianelli, 2006, p. 59. Cfr. qui Appendice, Documenti audio/video.

¹⁴⁰ Ivi, p. 61. Alla nota n. 82 si legge: “*Appendice documentaria*, doc. 18; Archivio Storico Gabinetto Firenze [da ora in poi ASGF], 1952, Posizione 16, n. 5, Ufficio Restauri. Il documento datato 31 luglio 1952 è indirizzato al Ministero della Pubblica Istruzione e non è firmato. *Appendice documentaria*, doc. 19; ASGF, 1952, Posizione 14, n. 14, Ufficio Restauri (il documento si trova in realtà nella filza 1953 sempre relativa all'Ufficio Restauri). Il documento è redatto dalla Soprintendenza fiorentina in data 18 luglio 1952. In questi documenti si annotava oltre allo stato di conservazione delle opere, una proposta di intervento con un preventivo globale (*Appendice documentaria*, doc. 18), e la descrizione particolareggiata del degrado e del relativo intervento, compreso il preventivo, delle singole opere (*Appendice documentaria*, doc. 19). Le richieste venivano inviate alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione di Roma. Spettava infatti al Consiglio Superiore, organo preposto alle decisioni riguardanti gli interventi di restauro, l'analisi delle perizie e la loro eventuale approvazione in base ai dati tecnici forniti e ai costi indicati.” Sempre Damianelli, a p. 99, riporta per intero la lettera del 31 luglio 1952 indirizzata al Ministero in cui, dopo aver constatato la necessità dello stacco di affreschi da alcune chiese fiorentine, “opportunità confortata anche da eminenti studiosi come il Prof. Salmi e di tecnici del restauro”, si offre l'elenco dei dipinti: Paolo Uccello, *Natività*, San Marino della Scala; Domenico Veneziano, *Due Santi*, Santa Croce; Andrea del Castagno, sinopia della *Pietà*, Convento di Santa Apollonia; *San Giuliano e il Redentore* e *San Girolamo e le Pie Donne*, Santissima Annunziata.

distruzione e prende corpo nella attività del Gabinetto dei Restauri, di cui egli è direttore fino al 1958 quando dal Laboratorio passa alla Soprintendenza, lasciando il posto all'allievo Umberto Baldini. Ma già negli anni Trenta, la riscoperta dei primitivi suggellata da mostre all'estero (si ricordi la "Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo" del '35 al Petit Palais di Parigi), e in Italia ("Mostra del Tesoro di Firenze Sacra", presso i locali di San Marco, e "Mostra Giottesca" organizzata nel 1937 agli Uffizi per il VI centenario della morte di Giotto), che vedono il Gabinetto di Firenze e Procacci protagonisti, doveva avere avuto un peso nell'orientamento dei suoi interessi. Come ricorda Damianelli le opere esposte a Firenze, che risalivano soprattutto ai secoli XIII e XIV, "furono recuperate dalle chiese della diocesi fiorentina"¹⁴¹. Poi con lo scoppio della guerra questa attività di recupero si ferma per lasciare campo libero alle operazioni di salvataggio del patrimonio artistico. "In un primo momento fu attuato un piano preventivo che prevede il ricovero in rifugi di emergenza per quanto riguarda le opere mobili, e la costruzione di strutture protettive, dove possibile per le pitture murali e gli edifici in genere".¹⁴² Procacci era pronto a morire per salvare le opere. Come non rimanere colpiti dalla dedizione con cui per esempio ad Arezzo "mentre la città veniva bombardata si prodigò per mettere in salvo alcune importantissime opere d'arte"¹⁴³.

Finita la guerra, e come più su ampiamente ricordato, Procacci porrà la questione del restauro delle opere d'arte in primo piano organizzando le due mostre del 1946 e del 1947, attraverso le quali cercherà in qualche modo di fugare lo scetticismo verso operazioni che invece, come tenne a dimostrare nei relativi cataloghi, avevano solidi fondamenti scientifici e tecnici. Ogni scheda era corredata infatti da una dettagliata descrizione del restauro¹⁴⁴ e delle cause che lo avevano reso necessario. Damianelli

¹⁴¹ Damianelli, 2006, p. 37.

¹⁴² Ivi, p. 39. Il Gabinetto dei Restauri ebbe, nell'attuazione di questi interventi protettivi e preventivi, un ruolo fondamentale.

¹⁴³ Damianelli, 2006, p. 39 nota 38, cita Frosinini, 1991, pp. 7-8.

¹⁴⁴ Cfr. nota 49.

sottolinea come gli interventi per la mostra del '46 erano di carattere essenzialmente “conservativo”¹⁴⁵. Quello che qui interessa, è quanto evidenziato subito dopo dalla studiosa, ovvero che “come era accaduto con le pitture mobili, durante la ricostruzione post bellica si ebbe modo, anche per le pitture murali, di esaminare il loro stato di conservazione e di studiarle. Procacci fu per esempio autore di una serie di perizie eseguite su alcuni dei più importanti affreschi di Firenze e del territorio di giurisdizione della Soprintendenza, allo scopo di segnalare i danni subiti e il tipo di intervento necessario”¹⁴⁶. Da qui si intuisce abbastanza chiaramente l’“interesse personale” di Procacci per la pittura murale, e soprattutto verso la tecnica ad affresco, della quale riconosceva e apprezzava “non solo le qualità tecniche, ma anche estetiche”, afferma Damianelli per descrivere una passione che si riverserà in maniera sempre più sistematica in pubblicazioni, mostre e attività di restauro.

Procacci si concentrò quindi sulla ricostruzione della storia delle pitture murali “dal loro massimo sviluppo alla loro decadenza”¹⁴⁷ appassionandosi anche agli aspetti “antropologici” che questi studi permettevano di analizzare, legati per esempio ai “fattori che avevano determinato l’avvicinarsi nel tempo delle diverse tecniche” con una apertura al “contesto culturale e sociale in cui un’opera era nata”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Damianelli, 2006, p. 39.

¹⁴⁶ Ivi, cit., pp. 58-59. Alla nota n. 77 e nella *Appendice documentaria*, doc. 17, pp. 97-98, Damianelli trascrive i documenti tratti da “Perizie e preventivi danni di guerra” nell’Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (1946, Posizione 14, n. 1, Periodo postbellico), da cui risulta che tra le opere segnalate da Procacci compaiono affreschi su cui intervenire con lo stacco: quello di Giovanni da Milano nel chiostro del Carmine a Firenze, che in “seguito di un cannoneggiamento, ha subito danni assai gravi [...]” e le cui condizioni “si presentano così allarmanti da rendere indispensabile lo stacco e la riapplicazione sul telaio [...] 27 giugno 1946”; i due grandi affreschi di Giotto esistenti nella cappella del Chiostrino dei Morti nella basilica di Santa Maria Novella in Firenze, richiedono il distacco: “In seguito a particolarmente copiose infiltrazioni di umidità, i due grandi affreschi di Giotto [...] appaiono in condizioni di estrema precarietà. [...] Data l’importanza degli affreschi [...], al fine di ottenere la loro conservazione, si rende necessaria una delicata e complicata operazione di stacco e applicazione su telaio [...] 9 luglio 1946”.

¹⁴⁷ Damianelli, 2006, p. 61

¹⁴⁸ Ivi, p. 60. Nell’Archivio di Stato di Firenze è conservato il Fondo Procacci (non ancora ordinato) cui mi è stato possibile accedere grazie alla disponibilità della direttrice Rosalia Manno Tolu e della responsabile dei Fondi Organici, dottoressa Loretta Bulletti. Alla collocazione MP30 (Palazzi, piazze, vie, ponti e tabernacoli) 37 e 37 bis (Firenze - 2 scatole -: Duomo - S. Pancrazio - S. Trinita - Palazzi - Ponti), vi è un articolo di I. Cappellini, *I Tabernacoli fiorentini e il problema della loro conservazione*, estratto da “Camice bianco”, n. 5, 15 marzo 1949, Firenze, in cui si legge di un gran numero di tabernacoli in cattive condizioni: “Ma al fine di garantire la conservazione degli oggetti d’arte in discorso può rendersi necessario un provvedimento più radicale, destinato senza dubbio a sollevare le ire degli odiatori delle ‘prigioni o cimiteri d’arte’: la rimozione cioè del tabernacolo intero o della immagine e sua collocazione in museo. Certo quando un’ulteriore esposizione all’aperto comporta minaccia all’esistenza stessa del monumento, quando siano temibili i danni da parte del tumultuoso traffico cittadino, quando il luogo ove esso è situato sia poco degno, quando infine l’imponga il valore dell’opera ogni parere contrario dovrà tacere e il trasporto in museo essere accettato come minore dei mali [...]”.

1.D Brandi, misure conservative relative agli affreschi e le mostre dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Quaranta

Brandi con l'ICR è presente a Padova, a Pisa e a Viterbo. L'attività svolta intorno ai due cantieri di restauro di Padova e di Viterbo sarà documentata da mostre itineranti volte a far conoscere in Europa ma anche oltreoceano i risultati delle operazioni di restauro che si stavano alacramente portando avanti in quel volgere di anni con risultati giudicati sorprendenti. Come per la "V Mostra di restauri" organizzata da Brandi nel '46¹⁴⁹ e la "Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo"¹⁵⁰, in concomitanza con quella di Procacci a Firenze, altri restauri contribuiranno a dar vita tre anni più tardi alla "VI mostra di Restauri" che raccoglierà ancora una volta significative testimonianze delle operazioni di restauro della pittura murale.

Oggetto di restauro, oltre a San Clemente, la Casa di Livia e la Sede dei Praecones, è il complesso di Santa Maria Antiqua, di cui si ripropongono alcuni passaggi delle vicende conservative.

Questo il 'bollettino di guerra': "Alla fine delle ostilità, nel rimuovere le opere di protezione antiarea, si constatò come le pitture di S. Maria Antiqua si presentassero in condizioni notevolmente peggiori di prima della guerra, e fra quelle più danneggiate apparve lo splendido dipinto della *Madonna in trono con bambino tra i santi Pietro, Paolo, Quirico, Giuditta, il Papa Zaccaria e il primicerio Teodoto*, sita sulla parete di fondo della protesi, tanto che qualsiasi provvedimento di restauro era precluso se prima non si fosse provveduto al distacco". Così ricorda Cagianò de Azevedo in un suo articolo del 1949¹⁵¹ dove si legge che alle infiltrazioni di umidità che causavano

¹⁴⁹ Cfr. qui paragrafo 1.B. Cagianò de Azevedo scriveva in quella occasione, 1946: "In essa sono documentati parte dei restauri eseguiti nell'anno in corso e non vi figurano infatti gli affreschi e le sculture che hanno altri problemi e che esigono una diversa documentazione. Solo dipinti, infatti, su tela e su tavola e alcuni bronzi". La mostra non contava pitture a fresco staccate.

¹⁵⁰ Su cui oltre al relativo catalogo si segnala l'articolo [Senza firma], *Viterbo appoggia il programma dell'Unesco ...*, 1947, in cui si legge: "Il celebre dipinto di Lorenzo fu inviato a New York alcuni mesi or sono perché figurasse in una mostra d'arte - Una organizzazione scientifico-culturale in cui l'Italia ha avuto il suo posto di avanguardia".

¹⁵¹ Cagianò de Azevedo, 1949, pp. 60-62

sollevazioni di colore “non si poteva ovviare in altro modo che staccando il dipinto. E fu questo il provvedimento che si impose per la sua evidenza”¹⁵². Il dipinto fu quindi trasportato, dopo essere stato segato in tre parti, all’Istituto “ove si iniziò il logoramento dell’arriccio che fu portato fino alla distanza di mm. 1 dalla pellicola di colore”.¹⁵³

Giuseppe Morganti offre una puntuale ricostruzione delle vicende conservative che interessarono il monumento prima e dopo il conflitto mondiale. Egli ricorda che la mattina del 24 settembre del '45 quando Brandi si recò nella chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano trovò i dipinti murali, liberati dalle protezioni antiaeree, in gravi condizioni.¹⁵⁴ E continua: “Non c’è dubbio che sia una forzatura voler individuare un diretto nesso causale tra eventi esterni e processi dello spirito, però è difficile immaginare che per Brandi, da poco alla testa dell’Istituto e in quegli stessi anni alle prese con le costruzioni teoriche che sfoceranno nei *Dialoghi* e nella *Teoria*, l’incontro con il fondamentale restauro di Boni e Petrucci sia rimasto senza conseguenze”. Morganti osserva che le riflessioni di Brandi nella *Teoria* intorno al rudere, non possono che essere nate dalle “impressioni” generate “dalle devastazioni della guerra, dagli squarci dei bombardamenti, dai monumenti in rovina”. Egli ritiene che “qualcosa del genere può benissimo essere accaduto anche quella mattina a Santa Maria Antiqua”. E continua: “Niente di più probabile che ‘una contiguità e una qualche indiretta suggestione’ si siano generate nel contatto con quel problematico testo di metodologia del restauro costituito dalla chiesa altomedioevale, scavata e poi ricostruita in gran parte.”¹⁵⁵ Si trattava, osserva ancora Morganti, di un caso molto particolare non accomunabile ad altri certamente difficili dello stesso periodo, in sostanza “del confronto, diretto e senza mediazioni, iniziato quella mattina di

¹⁵² Ivi, p. 60

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Morganti, 2006, p. 141.

¹⁵⁵ Ivi, p. 142 cita Vlad Borrelli, 2001, p. 16.

settembre e sviluppatosi nei sopralluoghi successivi, con la problematica – complessa, contraddittoria e stratificata – posta, nella basilica del Palatino, dalla salvaguardia dell’integrità delle pitture e del contemporaneo rispetto dell’autenticità del monumento rimesso in luce dagli scavi fortemente mutilo e frammentario”¹⁵⁶.

Il punto che interessa questa ricerca è: quali furono in concreto le misure e le energie messe in campo al fine di tutelare i dipinti e il rapporto con il luogo di origine? Emergono esaminando gli interventi attuati, sintonie tra le posizioni di Giacomo Boni, il restauratore intervenuto a inizio secolo sul monumento¹⁵⁷, e di Brandi: “Ponendo a confronto i risultati di quest’analisi [cioè delle “formulazioni” di Boni relative ai suoi interventi a Santa Maria Antiqua] con le corrispondenti enunciazioni di Brandi nella *Teoria* sugli stessi temi, sarà possibile constatare anticipazioni, corrispondenze e consonanze [...]”. Morganti esclude si possa tracciare una linea diretta della tradizione da Boni a Brandi, ma con argomentazioni tenta di individuare affinità tra il restauro di Boni, “dimostrando quanto il suo intervento sia consapevole e anticipatore”, e quello di Brandi. Ancora più significativa l’operazione di Morganti, volta a recuperare il ruolo della *Teoria*, spesso giudicato “un testo metodologicamente carente sul piano del restauro architettonico e archeologico” e che invece risulta perfettamente in linea con quanto decenni prima sostenuto da Boni.

L’autore riconosce una “straordinaria sintonia” tra i due, nell’affrontare temi che accomunano le loro ricerche, come “la nozione di rudere (e la patina); il carattere di autenticità; l’integrazione delle lacune; la rimozione dell’opera dal luogo originario; il restauro preventivo.”¹⁵⁸. Tutto il tema del restauro di Santa Maria Antiqua ruota attorno alla “protezione delle pitture murali conservate al suo interno”. Boni si trova in più di una occasione di fronte alla necessità “secondo il costume dell’epoca” di

¹⁵⁶ Ivi, p. 143.

¹⁵⁷ Per un approfondimento sulla figura di Giacomo Boni cfr. E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932 citato da Morganti, nota 10 p. 144.

¹⁵⁸ Ivi, p. 144.

operare distacchi e di allontanare le pitture dal luogo d'origine. Ma solo nei casi in cui non vi erano alternative possibili; infatti “si oppose sempre ad una pratica indiscriminata di questo tipo di soluzione, secondo il principio, poi codificato dalla *Teoria*, per cui ‘la rimozione di un’opera d’arte dal suo luogo di origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione’”¹⁵⁹. Alla fine un dipinto fu rimosso e risulta tra quelli esposti alla VI mostra dell’ICR del 1949. Si tratta della *Vergine in trono tra Santi e donatori* (741 - 752 d.C.). Brandi redige la scheda nel relativo catalogo che vale la pena riproporre per intero come testimonianza utile a descrivere l’approccio ‘empirico’ e la prassi del restauro come la intendeva lo studioso. Come è stato più su ricordato infatti, Vlad Borrelli riconosce nella “volontà di calare la teoria nella prassi” una costante nel lavoro di Brandi.¹⁶⁰ Il testo della scheda recita: “Già in pessime condizioni prima della guerra, anche questa pittura ebbe molto a soffrire dalle opere di protezione antiaeree, così che quando essa rivide la luce vastissime erano le zone nelle quali il colore si sollevava in una miriade di minutissime scagliette che oscillavano al minimo soffio d’aria. Ne fu quindi urgente il distacco che venne eseguito nell’estate del 1947 previa fissatura del colore. L’operazione fu resa molto difficile e delicata dalle numerose colate di cemento eseguite al principio del secolo per consolidare l’intonaco e dai molti beveroni di cera dati per rinvigorire la pittura. Questa era eseguita direttamente su di un arriccio grossolanamente levigato preparato a fresco e rifinito a tempera. Sotto alla testa di Papa Zaccaria fu rinvenuto l’abbozzo del ritratto, preparato ma non terminato prima che l’intonaco asciugasse: così la pittura rimane definitivamente datata al 741-752.

“Il dipinto, dopo lo stacco, è stato applicato sopra un doppio strato di tele, conservando l’intonaco originario per circa mm. 1.2 di spessore, e tendendo poi le

¹⁵⁹ Ivi, p. 149-150. Per il testo da cui è tratto il fondamentale passaggio riportato dal Morganti dalla *Teoria* (p. 28), riguardante la rimozione della pittura antica, cfr. Brandi, 1977, pp. 85-87.

¹⁶⁰ Vlad Borrelli, 1998, p. 16. E continua “[...] E’ da presumere che non fosse estraneo a questi continui rimandi dialettici fra teoria e prassi la quotidiana esperienza dell’Istituto del Restauro”.

tele sui consueti telai in uso all'Istituto, rinforzati da tiranti regolabili di canape e metallici.”¹⁶¹

A questo punto, esaminato il caso esemplare di Santa Maria Antiqua, non resta che introdurre un elenco dei dipinti, corredato da breve scheda, presentati alla mostra del '49, puntando l'attenzione soprattutto sulle condizioni o le cause che indussero i restauratori a provvedere alla loro rimozione.

Nella introduzione al catalogo, Brandi ricorda i nomi dei restauratori attivi per l'Istituto, dopo aver ricordato quelli dei responsabili dei restauri archeologici, Michelangelo Cagiano de Azevedo e Licia Vlad Borrelli; Mauro Pelliccioli, Luigi Pigazzini, Tarcisio Spini e Augusto Cecconi Principi e di quelli “dei componenti dell'Istituto stesso”: per le pitture Giuliano Baldi, Nerina Neri, Giovanni Urbani e gli allievi Aldo Angelini e Stefano Locati; per i completamenti pittorici Carlo Matteucci e l'allievo Giuseppe Pittà, per la ricomposizione degli affreschi Paolo Mora, “che è l'anima stessa delle attuali ricomposizioni” e Francesco Pelessoni, Sergio Donnini, Laura Mora Sbordoni, Anna Maria Sorace. E così via. Per il trattamento elettrolitico dei bronzi, “che è cura speciale di Salvatore Liberti”, chimico dell'Istituto e “costante collaboratore in ogni genere di analisi” (il quale tra l'altro firma quasi sempre le relazioni sulle analisi dei dipinti murali) e Luigi Auriemma. Alla fine Brandi ringrazia

¹⁶¹ Presso l'ASICR si conserva il fascicolo (Roma, Chiesa S. Maria Antiqua, 311) relativo al monumento, che è stato interamente consultato e da cui si estrapolano alcuni documenti trascritti qui di seguito, e che possono offrire ulteriori spunti di riflessione, ma non direttamente pertinenti all'oggetto della ricerca. Il 5 dicembre 1956 in una lettera indirizzata dalla Soprintendenza al direttore dell'ICR, si legge: “Oggetto Relazione sui rilievi termometrici eseguiti al Palatino: Sala Isiaca, Casa dei Grifi, S. Maria Antiqua.

[...] I muri sono umidi, gli affreschi bagnati, ricoperti di efflorescenze, il colore è fatiscente dove più la superficie pittorica è bagnata. “Vicino alle pitture il pavimento è sempre bagnato, stillicidi dai lucernai, per umidità di condensazione su corpi freddi. [...]”. In un'altra lettera della Soprintendenza di Roma, datata 27 febbraio 1964, prot. 302 (oggetto S. Maria Antiqua: affresco di S. Barbara): “Si prega di voler consegnare al latore della presente il quadro raffigurante S. Barbara, proveniente da S. Maria Antiqua e restaurato da codesto Istituto.

“Mentre con la presente si dà ricevuta di detto quadro, si ringrazia vivamente.” Firmato da G. Caretoni. E ancora, Brandi al Ministero della Pubblica Istr. Dir. gen. Antichità e BB.AA. Roma, il 12 luglio 1957 (oggetto, Roma - S. Maria Antiqua: Cappella dei SS. Quirico e Giuditta): “Si trasmette l'unito preventivo per il distacco degli affreschi sui tre lati restanti della Cappella dei SS. Quirico e Giuditta in S. Maria Antiqua al Palatino e Foro Romano.”

La rassegna stampa include un articolo di Bellegrandi, 1954, in cui tra l'altro si ricorda: “I dipinti salvati appena in tempo, attendono in parte la definitiva sistemazione in S. Maria Antiqua ed oggi si possono ammirare nell'interno della chiesa stessa strutturalmente assicurati per molta altri anni. [...] La basilica domani, domenica, sarà riaperta al culto; e così dopo dieci secoli di interruzione ed abbandono, proprio al termine dell'Anno Mariano la più antica chiesa romana dedicata alla Vergine tornerà a comprendere nelle sue volte l'eco delle preghiere e dei canti [...]”. Quindi i dipinti sono tornati in chiesa fissati su un telaio mobile, isolato dalla parete.

i componenti del Consiglio tecnico per il triennio 1949-51 (che come più su ricordato era composto da Venturi, Pane, Argan, Romanelli, Vermehren).¹⁶²

Ora non resta che offrire qui seguito una breve panoramica delle opere presenti, estrapolando dalle relative schede i brani più significativi.

Riguardo alle pitture del cosiddetto Tablinum della Casa di Livia (primitivi del I secolo d.C.), Cagianò de Azevedo scrive: “La protezione dalle offese belliche aeree aveva provocato, con il cumulo dei sacchetti di pozzolana, un condensamento dell’umidità gravemente nocivo per le pitture della casa di Livia, specie per quelle del c.d. tablinum, e tale da produrre uno sbiadimento generale dei dipinti per ossidazioni e florescenze di carbonati e di nitrati e numerosissime sollevazioni di colore”. Sono quindi documentati i restauri del 1906 e del 1936. “Veniva [...] deciso nel 1915 il distacco del pannello di Io e Argo, che tuttavia ebbe scarsi risultati in quanto il dipinto fu rimontato su di una spessa lastra di cemento che a sua volta fu origine di nuove riduzioni di colore e nuovi offuscamenti per la nota presenza di soda e di potassa nel cemento medesimo. [...] L’unico provvedimento efficace, in queste condizioni, apparve il distacco che fu iniziato il 1° settembre 1948. [...] Il distacco avvenne per pannelli sezionati lungo antiche fenditure. Ciascuno di essi venne a pesare, per lo spessore dell’intonaco intorno a 6-7 quintali”. Più avanti si propongono osservazioni di carattere tecnico: “Tutto l’intonaco è costituito di sei strati, secondo le norme vitruviane: tre di intonaco propriamente detto e tre di arriccio che si distinguono dal precedente per la mancanza della polvere di alabastro e per la presenza di pozzolana. Da ultimo si sono riconosciute le ‘giornate di lavoro’, le quali hanno rivelato come la decorazione delle pareti fosse stata prevista con un maggior numero di elementi architettonici sporgenti e di prospettive [...]”¹⁶³. Da non

¹⁶² Brandi, 1949, pp. 3-4.

¹⁶³ Cagianò de Azevedo, 1949, pp. 6-7. Articoli riguardanti la Casa di Livia nel Bollettino ICR: n. 19-20, 1955, p. 107; n. 25-26, 1956, p. 11; Vlad Borrelli, 1968, p. 35; Giacobini, Lacerna, 1973, p. 104.

trascurare quindi, assodata l'urgenza dell'intervento al fine di salvare il manufatto, il peso che la possibilità di rimuovere le pitture poteva riservare rispetto alle scoperte di ordine tecnico illuminanti sul modo di operare degli antichi.

Un altro aspetto non trascurabile, tra le cause che potevano spingere a optare per il distacco, vi è senz'altro quello relativo ai furti. Ecco cosa si legge a tal proposito nella scheda, sempre di Cagianò de Azevedo, relativa alle pitture della c.d. Sede dei Praecones (220-240 d.C.): “Ignoti vandali demolivano durante l'estate scorsa una parte della pittura di destra della decorazione del c.d. edificio dei Praecones. Si imponeva quindi il salvataggio della parte rimanente e della parete di sinistra rimasta sì intatta, ma esposta alle ingiurie degli uomini e del tempo, con l'intonaco in gran parte guasto. Questa ultima ragione anzi, che impediva di conservare l'intonaco dopo lo stacco, consigliò di procedere allo strappo del colore, che fu eseguito ai primi di dicembre del 1948, dopo aver applicato sulla pittura due veli incollati con la colla forte. [...] La pulitura fu in seguito eseguita con abrasivi che hanno rimesso in luce delle particolarità tali del dipinto da renderlo quasi una rivelazione.” E anche la datazione dopo la pulitura è rivista e fatta avanzare di una ventina di anni.¹⁶⁴

È di nuovo l'umidità la causa delle disastrose condizioni di conservazione delle pitture nella chiesa inferiore di San Clemente, in particolare del *Giudizio* distaccato ed esposto in mostra (ultimi decenni del sec. IX): “A tutti sono note le pessime condizioni delle pitture di S. Clemente per l'umidità del sotterraneo, che in alcune zone arriva perfino al 99%! L'Istituto ha quindi provveduto ad eseguire un saggio di distacco, asportando il presente pannello. Prima di poter procedere alla velatura fu necessario asciugare la parete con stufe elettriche e a petrolio e quindi fissare il colore. Data l'estrema friabilità dell'intonaco, in gran parte marcito, si ritenne opportuno di armare il dipinto nel lato anteriore e di procedere al distacco demolendo

¹⁶⁴ Cagianò de Azevedo, 1949, p. 7. Articoli riguardanti la Sede dei Praecones nel Bollettino dell'ICR: n. 1, 1950, p. 18.

il muro di mattoni retrostante. Nel rimontare il pannello su di un nuovo supporto, onde consentirgli di sopportare le future cattive condizioni ambientali, non fu applicato come è costante norma dell'Istituto, su tela, ma su una rete metallica inossidabile previa ricostituzione di un sottile intonaco di calce e rena.”¹⁶⁵

Alla mostra, al secondo piano, erano esposti frammenti trecenteschi del Camposanto di Pisa (vedi *supra*). Risulta di qualche interesse quanto ricordato da Brandi nella scheda relativamente agli interventi dell'Istituto: “Nel 1944 un incendio distruggeva il tetto del Camposanto di Pisa, e parte degli affreschi, danneggiando irreparabilmente tutti gli altri. Dei pochi frammenti caduti si fece allora una raccolta che ha richiesto anni di lavoro. I frammenti ora esposti si riferiscono ai due celebri affreschi del *Trionfo della Morte* e della *Vita degli anacoreti*.[...] Dal punto di vista del restauro, la ricomposizione presentava vari gravissimi inconvenienti, in primo luogo la scarsità e la monocromia dei frammenti, per il loro pessimo stato di conservazione. D'altronde data la conservazione in situ della massima parte degli affreschi, sebbene cotti dall'incendio e alterati nel colore, meritava di cercare di otturare le lacune più vistose del celebre complesso. Ma in questo senso si è proceduto ancora oltre, non solo ricomponendo i frammenti della superficie pittorica, ma anche eseguendo il doppio distacco, e cioè salvando, pur con grande difficoltà, anche l'arriccio con gli avanzi delle sinopie, che potranno a loro volta essere ricollocate nelle lacune delle sinopie rimaste sulle pareti.” Quindi Brandi precisava che le lacune degli affreschi si potevano reintegrare mentre non quelle delle sinopie “non solo perché la linea del disegno è molto più facilmente afferrabile a prima vista del frammento pittorico, ma soprattutto perché mentre della pittura si possedeva la fotografia prima del disastro,

¹⁶⁵ Cagianò de Azevedo, 1949, p. 8.

nel completamento delle sinopie avremmo dovuto *interpretare* a senso, compiere delle *extrapolazioni* che non rientrano nel metodo dell'Istituto del Restauro.”¹⁶⁶

Egli offre quindi un rapido quadro delle dinamiche che guidarono le operazioni di recupero dei frammenti di affresco provenienti dalle cappelle della chiesa degli Eremitani a Padova staccati dopo il bombardamento: “Si tratta di un cospicuo numero di frammenti che furono intelati e strappati in fretta e furia, subito dopo il bombardamento, dai blocchi di muratura – volte e pareti – che la bomba non aveva polverizzato. [...] Essendo tali affreschi in fase di ricomposizione, almeno parziale, codesti frammenti non si trovano esposti nella Mostra attuale”.¹⁶⁷ Brandi descrive tra gli altri l'affresco ricomposto parzialmente coi frammenti “su fondo di tela impressionato fotograficamente” di Andrea Mantegna, sempre dalla Ovetari, raffigurante *La decapitazione di S. Giacomo* (1457) spiegando come “la tecnica della ricomposizione dell'affresco è quella solita sperimentata dall'Istituto dal tempo delle prime ricomposizioni del Lorenzo da Viterbo.” Ricorda inoltre che la parte di destra fu ricostituita nel 1947 ed esposta alla Mostra dell'Urbanistica a Parigi, nella sezione dedicata al restauro delle opere d'arte danneggiate dalla guerra.¹⁶⁸

È sempre Brandi a redigere la scheda delle parti ricostituite degli affreschi di Lorenzo da Viterbo ricollocate nella Cappella Mazzatosta (vedi *supra*).¹⁶⁹

¹⁶⁶ Brandi, 1949, p. 9.

¹⁶⁷ Ivi, p. 10; di altri frammenti si parla a p. 12. Cfr. qui paragrafo 1.B.

¹⁶⁸ Brandi, 1949, p. 15.

¹⁶⁹ La rassegna stampa sulla VI Mostra conta due articoli che registrano l'accoglienza positiva della iniziativa: uno di Carandente, 1949, e l'altro Senza firma sul “L'Artigiano italiano”, 1 maggio 1949.

Capitolo 2. Gli anni Cinquanta

2.A Gli scritti di Roberto Longhi e di Cesare Brandi intorno alla questione degli affreschi e del restauro (1950)

“*Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*” pubblicato nel 1950 nella rivista “Il Ponte”¹⁷⁰, è un testo imprescindibile per la comprensione di quanto in quegli anni si sta proponendo nel campo della conservazione del patrimonio artistico e di cosa si muove negli animi di alcuni dei maggiori responsabili della tutela del paese. Si tratta di un articolo che porta alla luce premesse già *in nuce* prima della guerra e maturate durante e dopo il conflitto. Protagonista indiscusso, Roberto Longhi.

Lo scritto si articola in tre lettere in cui Bianchi Bandinelli, Venturi e Longhi si confrontano in merito alla salvaguardia del patrimonio artistico. Il primo a scagliarsi contro una situazione di completa cecità rispetto a quanto sta pericolosamente prendendo corpo in questa delicata fase del dopoguerra è Bianchi Bandinelli, che scrive: “la questione è questa: esiste, innegabilmente, un pericolo di guerra; vogliamo credere che tutti faranno il possibile perché la guerra non si abbatta ancora una volta sul nostro paese (e su nessun altro!): ma sta il fatto, che si stanziavano miliardi per gli armamenti, si trasforma la vita economica di un paese da regime di pace in regime di guerra [...]: si fa, insomma, anche in Italia tutto quanto si è soliti fare nella preparazione o nella imminenza di un conflitto. E che cosa si fa, nel quadro di queste previsioni, per tutelare dalla distruzione il nostro grande patrimonio artistico? Nulla. O, almeno, non risulta a nessuno che qualche cosa si stia facendo.”¹⁷¹ E più avanti, per non essere accusato di usare toni esageratamente allarmistici, afferma categorico

¹⁷⁰ Bianchi Bandinelli, Venturi, Longhi, 1950, p. 1402.

¹⁷¹ Ivi, pp. 1402-1403.

che il rischio di una nuova guerra è reale. Dato che essa sarebbe “ancora più distruttiva della precedente” non sarebbero sufficienti i provvedimenti, “spesso ingenui”, presi in passato “e in tutta fretta, quando p. es., i tesori delle Gallerie fiorentine furono sparsi, spesso senza neppure incassarli nelle ville signorili del contado”. Bandinelli sostiene che è necessario organizzarsi tempestivamente; “occorrono depositi appositamente costruiti, ben sicuri e a prova di ogni genere di bomba, se veramente il nostro patrimonio artistico ci sta a cuore come essenza della nostra civiltà e insostituibile elemento della nostra vita spirituale.”¹⁷² Le parole dell’archeologo aiutano a mettere in luce l’atteggiamento diffuso nei confronti delle opere d’arte: “E non vedo perché debba essere più allarmistico preparare dei razionali depositi che dei cannoni (se non per il fenomeno psicologico, che alle opere d’arte si è sempre pensato come alla ultima cosa). [...] Ma nessuno crede oggi più alla pace universale e perpetua, almeno per ora”.

Queste parole restituiscono quindi il clima di quegli anni, che tutti ‘respirano’ reagendo, come si avrà modo di constatare leggendo le lettere di risposta di Longhi e Venturi, in maniera non dissimile di fronte a questioni di capitale importanza, a prescindere dalle diverse ‘scuole di pensiero’. Reduci dalla guerra, nessuno poteva pensare di dover “prospettare l’eventualità di svuotare di nuovo” i musei. Ma le righe che seguono conducono al cuore del problema: “E accanto al problema dei Musei c’è quella gravissima degli affreschi, gloria particolarissima dell’arte italiana”. Su questo argomento Bianchi Bandinelli invita Piero Calamandrei, direttore della rivista, a sottoporre anche al pubblico la questione per poterne discutere seriamente come le lettere dei tre stanno a testimoniare. Venturi, che si trova d’accordo con Bianchi Bandinelli, lamenta la mancanza di soldi per un intervento del genere, benché “l’autorità statale” si sia “occupata della questione, e che qualche italiano” abbia

¹⁷² Ivi, p. 1403.

partecipato “a un convegno internazionale in proposito”¹⁷³ [...] Venturi è ben consapevole del problema e della difficile risoluzione di una questione come quella dello stacco di affreschi. Egli ricorda le operazioni nella cappella Ovetari, dove “si sono salvati soltanto gli affreschi precedentemente staccati”. E racconta di una sua personale esperienza: “Alla fine del 1917, quando ero all’ospedale di Padova, ogni bomba staccata da un aeroplano austriaco mi pareva nella notte destinata a Giotto; e allora, come nella seconda guerra, Giotto corse i più gravi pericoli. Un assaggio di stacco è riuscito benissimo. Per la civiltà la sparizione della Cappella degli Scrovegni corrisponderebbe a quella di tutte le copie della Divina Commedia. Appena si pensa al pericolo, si freme d’ira e di spavento”. Poi lo stesso timore registrato in seguito alle requisizioni napoleoniche, torna anche nelle parole di Venturi: “D’altra parte gli affreschi staccati sarebbero facile preda di eserciti vincitori, se mai ce ne saranno.” E si domanda se tra i due mali, la distruzione o la sottrazione, non sarebbe di gran lunga peggiore il primo.¹⁷⁴ Venturi conclude lapidario: “Il conto torna sempre quando si abbia coraggio. E il coraggio è favorevole allo stacco.”¹⁷⁵ Quindi anche Venturi sembra ventilare la possibilità dello stacco delle pitture agli Scrovegni, per porle al riparo da eventuali bombardamenti.¹⁷⁶

Su questo punto torna anche Longhi, che esordisce esprimendo totale adesione, e “da sempre”, alle posizioni dell’archeologo, rafforzando la tesi dello stacco che deve servire sia per prevenire la distruzione in caso di emergenza sia per la salvaguardia

¹⁷³ Il riferimento è al Convenzione dell’Aia, su cui si veda più avanti.

¹⁷⁴ Bianchi Bandinelli, Venturi, Longhi, p. 1405.

¹⁷⁵ Ivi.

¹⁷⁶ Basile, 1989, p. 25 scrive a questo proposito: “In una lettera poco conosciuta inviata dal Direttore del Museo Civico agli Eremitani di Padova al Sindaco, si riferisce delle conclusioni alle quali era pervenuta la Commissione internazionale per il restauro e la protezione degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni promossa dal Ministro della Pubblica Istruzione e riunitasi a Padova dal 21 al 23 maggio 1953, di staccare l’intero ciclo per metterlo al sicuro altrove”. Nella nota n. 1, p. 29, Basile precisa che dalla relazione di Brandi sui lavori della I sottocommissione indirizzata a Lionello Venturi che ne era il presidente, risulta che ancora vi erano delle decisioni fondamentali di carattere tecnico, cioè sul tipo di fissativo da usare e sul metodo di stacco, da prendere. In ogni caso, come scrive Basile, “l’interpretazione del direttore Prodocimi rifletteva sostanzialmente l’ipotesi predominante: per lo stacco erano infatti esplicitamente i due soprintendenti Franchi e Meschini e la II sottocommissione”. Basile ricorda ancora che nella Cappella Arena si cominciano a staccare i tondi della volta e che “la fine della guerra aveva interrotto tali operazioni, ma la psicosi di un terzo, imminente conflitto pareva richiedere come unica possibilità di salvezza lo stacco preventivo dei più importanti complessi decorativi murali in modo da poterli ricoverare tempestivamente, assieme ad altri capolavori ‘mobili’, in bunkers antiatomici o comunque appositamente costruiti”. Del materiale documentario citato da Basile non si conosce la fonte di provenienza.

contro l'incuria "da parte del governo artistico italiano"¹⁷⁷. Egli rammenta come il suo appello fosse già cominciato "prima dell'ultima guerra" affinché "si predisponesse un vasto piano per il distacco dei nostri maggiori cicli murali" e anche dopo la guerra aveva continuato a richiamarsi allo stesso "principio, in sede di quella Commissione Consultiva che venne poi sciolta per dar luogo all'odierno Consiglio Superiore"¹⁷⁸. Queste insistenze hanno trovato riscontro, come affermato da Longhi, "almeno indiretto, nei primi saggi di distacco operati nella volta giottesca degli Scrovegni". E questo è un punto fondamentale perché tali affermazioni fanno di Longhi il maggiore fautore dello stacco o perlomeno il primo e più agguerrito, cui si sono con convinzione, ma solo successivamente, affiancati tutti gli altri. Longhi sicuramente trovava in Pelliccioli un fedele sostenitore e un valido consulente in campo come lo stesso Longhi avrà in più occasioni modo di sottolineare¹⁷⁹. Mentre il lavoro su Giotto fu lasciato in sospeso, Piero della Francesca, come ricorda Longhi, fu staccato dal Tempio Malatestiano proprio durante la guerra. "Oggi basti pensare che, se si fossero prese le cose in tempo, gli affreschi degli Eremitani, del Camposanto Pisano, e di Santa Maria in Porto fuori [di Ravenna], sarebbero ancora integri" continua, e il tono si fa sempre più insistente sulla necessità di staccare: "Consenta che io mi soffermi su questo punto che mi sembra primario non solo perché l'arte degli italiani non si è forse mai espressa più altamente che nella pittura a fresco, ma perché il piano proposto potrebbe e dovrebbe eseguirsi anche indipendentemente dalla imminenza di pericoli bellici"; e qui le sue riflessioni abbracciavano questioni legate alla durata dell'opera d'arte, successivamente riprese e approfondite, "essendo l'unico mezzo per prolungare di molto e, diciamo,

¹⁷⁷ Longhi, 1950, p. 1405.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 1950, p. 1406.

¹⁷⁹ Su Pelliccioli, e in particolare per alcuni indicazioni utili a comprendere il rapporto con Longhi, cfr. Panzeri, 1996. Sui meriti del Pelliccioli Longhi si sofferma nell'articolo sulla mostra del Camposanto del 1960. In un recente convegno Panzeri è tornato sulla figura di Pelliccioli, nell'incontro di studi *Memorie per il restauro: Pelliccioli, Arrigoni, Mandelli. Tre fondi inediti per la storia del restauro*, Bergamo, ex convento Sant'Agostino, 3 marzo 2006. Rinaldi, 2006, p. 107 e ss. con bibliografia precedente alla nota n. 36, pubblica un cospicuo numero di lettere tra Longhi e il restauratore, a sottolinearne la contiguità di pensiero e operativa, di Pelliccioli.

indefinitamente, la vita dei nostri affreschi famosi di cui l'originale supporto murario, da protettore ch'era in antico, è divenuto ormai, per ragioni di fatiscenza, umidità, ecc., il nemico numero uno.”¹⁸⁰. Sottolineava quindi l'urgenza di provvedere quanto prima all'attuazione di un piano di protezione, realizzando “dei rifugi nei quali dovrebbero trovar ricetto anche i cimeli murali già tempestivamente rimossi”¹⁸¹. Ma si diceva scettico riguardo alla sensibilità degli organi competenti. La conclusione vale la pena riportarla per intero, perché costituisce il punto di partenza dal quale muove questa ricerca: “Dunque. Raduni privatamente il Bandinelli un gruppo (extra-ministeriale, s'intende) di consenzienti al suo appello, allo scopo di delineare il progetto di salvataggio delle nostre cose d'arte nelle sue prevedibili specificazioni di: piano per la rimozione dei principali cicli murali italiani; piano geografico e, direi, geologico, dei rifugi delle opere. Se centrali o 'decentrali' e per regioni. Mezzi per prevenire che i rifugi delle opere abbiano a trasformarsi in rifugi per le popolazioni e, magari, per le 'élites'; piano tecnico dei rifugi; ordine di precedenza (da valere anche per a) delle opere da proteggere; scelta che involge la più alta responsabilità del giudizio critico; dichiarazione e diffusione attraverso la stampa del progetto di massima, affinché qualche uomo politico illuminato possa rappresentarlo in Parlamento e in Senato e ottenere ch'esso si trasformi in legge da rendersi immediatamente esecutiva.”¹⁸²

Cosa è successo quindi all'indomani di questa presa di posizione così radicale rispetto alla tutela? Come ricordato dagli estensori delle lettere, dal 1949 ci si stava muovendo

¹⁸⁰ E poi si scagliava contro gli interventi urbanistici. Forse desta qualche perplessità l'affermazione successiva, volutamente scioccante probabilmente per destare gli animi dei lettori e ma forse per provocare soprattutto i responsabili della tutela: “[...] ma io appartengo a una generazione che ha dato ancora prova di credere alla portata universale della nostra arte e che non si vergogna di aver lacrimato, durante la guerra, non tanto alle notizie delle distruzioni di uomini donne e bambini (che si rifanno, ovvero, secondo il simbolismo cristiano, risorgono) quanto all'annuncio di Radio Londra: 'i tedeschi si ritirano dalle rovine di Arezzo'; perché ciò sembrava significare la morte, senza resurrezione, di Piero della Francesca. Miracolosamente, era ancora vivo: ma per quanto tempo?”, Longhi, 1950, p. 1406.

¹⁸¹ Ivi.

¹⁸² Ibidem, p. 1407.

proprio nella direzione di una pianificazione congiunta.¹⁸³ Erano infatti cominciate le riunioni del comitato formato dagli addetti ai lavori, presieduto dal giurista Berlia, per la tutela dei beni artistici. L'UNESCO esaminò le proposte avanzate dal comitato nella sua V Sessione (Firenze, 1950). In questa sessione fiorentina, l'UNESCO fece proprie le proposte di una Convenzione internazionale per "la prevenzione e la protezione dei danni di guerra", prese nuovamente in esame nel corso VII Sessione del 1952. Proposte, in seguito approvate, che costituiscono il nucleo fondamentale della convenzione per la protezione di beni culturali in caso conflitto armato (Aia, maggio 1954)¹⁸⁴.

Longhi insomma appare sempre di più come il principale sostenitore dello stacco, come colui cioè che intraderà soprintendenti, storici dell'arte e restauratori verso questa direzione. Basti ricordare, per capire il peso del suo giudizio, l'esito delle vicende di Mocchirolo, di Mezzaratta, e del Chiostro degli Aranci, in Badia: "A Firenze ho avuto più fortuna [rispetto alla poca sollecitudine dimostrata per esempio a Bologna nel provvedere al distacco degli affreschi di Mezzaratta], perché la mia preghiera di voler salvare in tempo il ciclo del Chiostro degli Aranci, in Badia, (il più bell'esempio che rimanga a Firenze del primo Quattrocento accanto a Masaccio e all'Angelico) è stata raccolta dalla sollecitudine del Procacci, cui va gran parte di

¹⁸³ Sulla questione sollevata da Bianchi Bandinelli Longhi si soffermerà nell'editoriale del 1957, p. 7, ricordando che ad "essa si oppose subito, spiace il dirlo, il Vice Presidente del Consiglio Superiore di Belle Arti [Salmi], opinando che 'il distacco è provvedimento da prendersi in extremis'; come ad intendere, quando già brontola il cannone o quando gli affreschi sono in agonia. L'opinione dichiarava di fondarsi sulla incerta durata degli eventuali distacchi e citava all'uopo i saggi, già malandati dopo quarant'anni dall'operazione, nel Camposanto di Pisa". E Longhi aggiungeva, contrattaccando: "Ma era lecito, da un lavoro eseguito male, infirmare l'efficienza e la durevolezza ormai gloriosa e plurisecolare di una tecnica che fa grande onore alla inventività dell'artigianato scientifico italiano?". Basile, 1989, nota 2, p. 29, ricorda che si ordinano stacchi già dal '50, come per esempio a Sant'Eustorgio a Milano "in rapporto con l'attuazione graduale del programma formulato per la tutela del Patrimonio Artistico in caso di guerra." Di questo Mazzini, nel suo articolo del '51, non fa cenno.

¹⁸⁴ Ferrari, 1984, pp. 287-288. Si offrono qui di seguito alcuni stralci del testo della Convenzione dell'Aia per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato: "Considerato che, per essere efficace, la protezione di detti beni deve essere ordinata fin dal tempo di pace con misure sia nazionali sia internazionali; Risoluto di prendere tutte le disposizioni possibili per proteggere i beni culturali; 1. Può essere sottoposto a protezione speciale un numero limitato di rifugi destinato a proteggere dei beni culturali mobili in caso di conflitto armato, di centri monumentali e di altri beni culturali immobili di massima importanza, a condizione: a) che si trovino a distanza adeguata da qualsiasi centro industriale o punto che costituisca un obiettivo militare importante, come un aerodromo, una stazione di radiodiffusione, un istituto che lavora per la difesa nazionale, un porto o una stazione ferroviaria di una certa importanza o una grande via di comunicazione; b) che non siano usati per fini militari. 2. Un rifugio per beni culturali mobili può essere posto sotto protezione speciale, anche a prescindere dalla sua situazione, purché sia costruito in modo da renderlo verosimilmente sicuro dai bombardamenti."

merito anche nella Mostra fiorentina.”¹⁸⁵ Procacci nella scheda del catalogo¹⁸⁶ ricorda l’ultimo restauro della seconda metà degli anni ’30, dopo il quale “gli affreschi sono andati però purtroppo sempre peggiorando, non ottenendosi altro che momentanei miglioramenti con le fermature eseguite sul posto.”¹⁸⁷ Questo ne ha reso necessario il distacco (1956), eseguito dal Tintori.

Da questo articolo i ruoli sembrano definirsi chiaramente. Longhi suggerisce una prassi da seguire e gli altri seguono le sue indicazioni con fiducia e impegno.

Le riflessioni sulla questione riguardante la conservazione della pittura murale sono documentate da alcuni articoli pubblicati sulle riviste di cui Brandi e Longhi sono rispettivamente i direttori: il “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro” e “Paragone”.

L’attività di rimozione, come più su ricordato, diede il via allo studio di sistemi sempre più sofisticati per la conservazione del manufatto artistico.

Brandi, per esempio, introdurrà per esempio il suo articolo *Sui problemi dei supporti*¹⁸⁸, dichiarando: “La sostituzione del supporto originario da cui debba essere rimossa una pittura, rappresenta certamente uno dei problemi tecnici più delicati del restauro, e di quelli che, più specificatamente, debbono considerarsi sempre in via di ulteriori evoluzioni e perfezionamenti.” L’affermazione dà il senso delle attenzioni sempre maggiori che stavano confluendo verso questo particolare settore. Ma in ogni caso bisognava sempre tener presente che “dal punto di vista storico la sostituzione

¹⁸⁵ Longhi, (1957) 1985, p. 156.

¹⁸⁶ Procacci, 1957, p. 43, scheda redatta da L. Berti.

¹⁸⁷ Ivi.

¹⁸⁸ Brandi, 1950, pp. 13-19. Autelli, 1989, p. 59 si sofferma sulla stessa questione: “E’ tuttavia nel 1950 che si vedono formulati, in un articolo di Cesare Brandi sul ‘Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro’, i primi principi-base relativi alla sostituzione del supporto, in seguito sviluppati, all’interno di un’organica riflessione, dalla *Teoria del Restauro* dello stesso Brandi. Se di ogni oggetto da sottoporre a restauro è necessario valutare sia l’istanza storica che quella estetica, ne consegue che la sostituzione del supporto (sia esso in tavola o in muratura) è da considerarsi una “extrema ratio” solo dal punto di vista storico, che mira alla conservazione dell’opera d’arte in tutta la sua integrità, di aspetto e di struttura. Il criterio estetico invece, che sulla materia dell’oggetto artistico privilegia l’immagine, non impone tassativamente la conservazione del supporto originario, che pertanto può essere liberamente cambiato (anche con uno avente caratteristiche diverse), purché questa operazione non comprometta in qualche modo l’aspetto del dipinto. La sostituzione del supporto non sarebbe altro che un atto della conservazione, da compiersi senza escludere a priori l’eventualità di ulteriori interventi.”

del supporto non può considerarsi che un'*extrema ratio*, dovendosi cercare, ovviamente, di conservare l'opera d'arte, per quanto più tempo è possibile, nella massima integrità possibile delle sue condizioni originarie. Dal punto di vista estetico la conservazione del supporto non è così imperativa, richiedendosi soltanto che l'opera d'arte, nel cambio del supporto, non venga anche a subire alterazioni estetiche". Emerge un aspetto fondamentale: la distinzione tra problemi di ordine storico e di ordine estetico che determinano punti di vista e priorità affatto diverse, e che in Brandi evidentemente fanno pesare la bilancia in favore dell'istanza estetica. Ed è sia alle tavole sia agli affreschi che si fa riferimento. Per quanto riguarda questi ultimi, le riflessioni sono il frutto delle esperienze sviluppatesi intorno alle operazioni di restauro confluite poi nella mostra del '49 (cfr. qui Parte II, cap. 1, par. 1.D). L'articolo offre a Brandi l'occasione per denunciare operazioni deprecabili come "la pratica del trasporto di affreschi, quasi prevalentemente romani, a mezzo di colate di cemento" che continua ad estendersi "in maniera preoccupante"¹⁸⁹. E di denunciare la altrettanto dannosa consuetudine dei trasporti su *eternit*, materiale "ancora più dannoso del cemento."¹⁹⁰

Nello stesso 1951 esce su "Paragone" l'articolo di Roberto Longhi dal titolo *Dei restauri*. Undici anni prima, nel '40¹⁹¹, anche lui aveva mostrato di privilegiare in qualche modo l' "istanza estetica" rispetto a quella storica, come ricorda anche Alessandro Conti, esprimendosi sulla necessità da parte del restauratore di recuperare il messaggio originale dell'autore¹⁹². Nel '51 Longhi si concentra invece sui restauri di "conservazione", volti cioè a prolungare l'esistenza dell'opera 'mobile', che lo studioso valuta di un millennio circa, "durata" che dovrebbe porre in allarme lo studioso così come il restauratore, i quali hanno entrambi la responsabilità di "un

¹⁸⁹ Brandi, 1950, p. 18.

¹⁹⁰ Ibidem. Salvatore Liberti e Cagiano de Azevedo nello stesso numero offrono ulteriori ragguagli tecnici relativamente ai danni provocati da queste tecniche.

¹⁹¹ Longhi, 1940.

¹⁹² Conti, 1981, p. 102.

gruppo di opere la cui vita, purtroppo, già si avvia al suo termine”¹⁹³. E la causa è insita nell’opera stessa, perché se non “è giunto fino a noi neppure un dipinto dell’antichità classica” non è dovuto solo alle guerre e alle distruzioni in generale, ma probabilmente “fu la loro stessa antichità a consumarli”. È sulla ‘materialità’ dell’opera che si concentra l’attenzione di Longhi adesso il quale, come nota Conti, era l’“unico fra i nostri critici di allora” ad aver proposto una simile riflessione.

Interessa a questo punto fare una breve digressione sul peso che invece il timore della guerra può avere avuto sulla formulazione di simili considerazioni. A questo proposito corre in soccorso un saggio di Stefano Gizzi che si sofferma su aspetti normalmente poco considerati in questo genere di valutazioni. Egli prende in esame il libro di Freud *Caducità* del 1915¹⁹⁴ affermando che gli “spunti che erano presenti [...] sul tema della guerra, delle distruzioni, della caducità, dettati dagli eventi della I guerra mondiale, vengono a moltiplicarsi dopo il secondo conflitto del 1939-45. Proprio Roberto Pane è tra i primi ad interessarsi delle relazioni tra restauro archeologico, restauro ambientale ed influenze legate agli aspetti psicoanalitici e psicologici dell’animo umano, ravvisando, come scrive in un passo pienamente condivisibile e ricco di suggestione, che nel parallelismo ‘tra la stratificazione che è fuori di noi e quella che è dentro di noi, riconosciamo un’antichità che si è stratificata in noi stessi e che partecipa della profondità del nostro inconscio’”. In nota Gizzi cita le riflessioni di Pane sulle istanze storiche e quelle estetiche in relazione al restauro: “Sono rimaste fuori le istanze psicologiche, ed è per questo che ho voluto richiamare Jung”. Pane suggerisce che “la stratificazione ambientale è un retaggio prezioso,

¹⁹³ Longhi, 1951, p. 3. A proposito del restauro critico, Gizzi, 2006, p. 64, scrive: “Ma è con Longhi e con Pane, in sintonia con alcuni spunti già presenti in Argan e ricordati dallo stesso Brandi (n. 22), che si apre il nuovo capitolo del ‘restauro critico’, e viene a definirsi il cosiddetto restauro mentale o evocativo, secondo il quale i singoli frammenti di un’opera, o un rudere, possono essere completati od integrati ‘mentalmente’, così che solo l’occhio possa riallacciare idealmente tra di loro le parti superstiti, senza necessità di operare sulla materia dell’opera [Longhi, 1940] (ed è un punto solo in parte coincidente con quello di Brandi). Pane, notando che esiste un’antichità che si è ‘stratificata in noi stessi’ e che diviene premessa di ogni divenire, esplicita il proprio pensiero in scritti sparsi, riportando, come lo stesso Brandi, la questione della conservazione o del restauro del rudere all’interno della problematica generale del restauro”.

¹⁹⁴ “La bellezza è condizione di valore in relazione alla caducità della sua apparenza”, e “La caducità del bello non comporta un suo svilimento. Al contrario, un aumento di valore! Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. La limitazione della possibilità di godimento ne aumenta la preziosità”, in Gizzi, p. 62.

anche, e soprattutto, perché costituisce il patrimonio insostituibile della memoria. La condizione ecologica e la nostra vita psichica non possono non essere reciprocamente subordinate, così come ogni mutamento esterno implica un riflesso interiore”¹⁹⁵. Gizzi osserva che “il problema della conservazione delle rovine come monito o, all’opposto, della loro reintegrazione, a vari gradi, compresa quella totale, tocca, nell’intera Europa, valori che vanno oltre quelli puramente architettonici, comprendendo aspetti simbolici, di senso, affettivi, emozionali, che vengono risolti sempre in modi diversi anche all’interno delle medesime città o dei centri storici lacerati.

“Ci si potrebbe chiedere se a Brandi sia mancata la considerazione, oltre che dell’istanza estetica e di quella storica, di tali altre istanze (simbolica, emozionale, affettiva), o se esse sono già insitamente ricondotte nelle prime due: quesito forse irrisolvibile.”¹⁹⁶

Premeva fare questa lunga citazione al fine di offrire ulteriori spunti di riflessione intorno al clima di destabilizzazione provocato dalla guerra e dalla visione della distruzione cui bisognava rimediare; quanto poteva gravare tutto questo sugli animi di studiosi e restauratori? Risulta di grande interesse la possibilità di poter monitorare i mutamenti in questo volgere di anni, rispetto alla materia del restauro, negli atteggiamenti dei suoi protagonisti.

Si sorvolerà sui rapporti tra Brandi e Longhi, cui recenti studi hanno contribuito con dovizia di particolari a chiarirne la complessità (vedi *supra*)¹⁹⁷, e si avvanzerà in questo excursus facendo riferimento agli scritti coevi e alle attività promosse a partire

¹⁹⁵ Gizzi cita Pane: *C. G. Jung e i due poli della psiche*, in Pane, *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, Milano 1975-77, II, pp. 327-332.

¹⁹⁶ Gizzi, 2006, p. 64.

¹⁹⁷ Cfr. per un riepilogo della bibliografia esistente in merito, Bon Valsassina, 2006, p. 29-30 e nota n. 20, Paolucci, 1986, p. 64 e nota n. 22.

proprio dal triennio '49/'51, come si è visto decisivo nel definire posizioni ed esperienze rispetto al restauro.

L'articolo sul distacco della tomba delle Bighe di Tarquinia¹⁹⁸, pubblicato nel Bollettino dell'ICR, ripropone la relazione del sopralluogo di Brandi, Massimo Pallottino e Luciano Laurenzi a Tarquinia, e si conclude con il “desiderio che” l'operazione di restauro “non si limiti al distacco delle due tombe pericolanti”, ma rappresenti l'occasione per affrontare “in pieno il problema anche per le pitture delle restanti tombe, prima che sia troppo tardi”.¹⁹⁹ La febbre dello stacco prende l'avvio nell'ambito della pittura antica, a causa anche dell'interesse verso le tecniche utilizzate in quelle epoche lontane: “Le pitture della tomba delle Bighe quindi, oramai salvate e rese accessibili allo studioso, attendono di essere attentamente interrogate per alzare un lembo del velario che vieta ai nostri occhi la visione comprensiva della pittura antica”²⁰⁰.

Nel 1951 Licia Borrelli²⁰¹ introduce il suo articolo relativo al distacco delle tombe Golini di Orvieto, con una premessa che dimostra il livello di scientificità raggiunto nelle operazioni messe in campo. Esse si basano su un rigoroso fondamento teorico: “La urgenza del restauro delle pitture antiche e la necessità del distacco come *extrema ratio* [è questa una espressione utilizzata dai membri dell'ICR rispetto al distacco della pittura, come per ribadire l'ineluttabilità] per la loro conservazione non è problema che fu posto oggi e neppure ieri: esso si presentò in tutta la sua evidenza spesso fin dal momento stesso della scoperta ed ha una vicenda lunga e tormentata,

¹⁹⁸ Cagianò de Azevedo, 1950. Interessante quanto scritto da Basile 1989, p. 30, nota 23: “E pensare che, dopo un primo periodo in cui non pareva potesse esserci alternativa allo stacco (cfr. l'esperienza compiuta in proposito dall'Istituto con lo strappo delle decorazioni di cinque fra le più note tombe tarquiniensi, poi rimontate ed esposte nel locale museo, e le conseguenti “Norme generali per la conservazione delle tombe antiche” deliberate il 18 ottobre 1950 dalla I Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti), già nel '59 lo stesso Consiglio poteva esprimere la propria soddisfazione a proposito dei lavori di protezione effettuati su alcune tombe e consistenti nella copertura dei dromoi di accesso, nella installazione di una doppia porta e, appunto, nella regolazione dell'afflusso dei visitatori (Sezione I, 8 luglio 1959)”.

¹⁹⁹ Ivi, p. 24.

²⁰⁰ Ivi, p. 40.

²⁰¹ Borrelli, 1951.

legata a difficoltà tecniche asperime, a incuria e incomprendione, ma ancor più a presupposti romantici radicati fin nei nostri giorni. E fu soprattutto in nome di questi che ci si oppose tenacemente a qualsiasi operazione radicale che si temeva potesse interrompere l'attualità di un mondo scomparso da secoli e che si credeva reintegrato da ogni nuova e inattesa scoperta. Oggi noi sappiamo che una continuità intesa in modo siffatto non esiste e costituirebbe una mostruosità e un assurdo storico e crediamo che l'unica posizione che ci è lecito di assumere di fronte al passato, l'unico modo di renderlo valido e operante nella nostra società è quello di considerarlo *storicamente* e tendere con ogni sforzo a conservarne la integrità superstite”²⁰².

2.B La mostra di pittura etrusca organizzata dall'ICR a Firenze (1951)

Una nuova occasione di contatto tra Firenze e Roma, è offerta dalla Mostra di Pittura Etrusca promossa dal comune toscano e dalla Galleria “La Strozzi”, presso Palazzo Davanzati. Essa fu organizzata dall'Istituto di Roma “che era venuto ad essere il temporaneo detentore del più vasto complesso di pitture *mobili* dell'Etruria.”²⁰³ Vi figuravano due tombe di Tarquinia “ancora in attesa di una adeguata sistemazione nel museo locale, ove l'eccessiva umidità dell'ambiente non garantiva la perfetta conservazione dei dipinti” e due tombe da Orvieto, “di cui era stato di recente ultimato il restauro” e che “avrebbero dovuto trovar luogo anch'esse nel Museo cittadino, quando vi fossero stati allestiti gli ambienti adatti a riceverle. La facilità dell'imballaggio dei dipinti trasportati su tela e la oramai conseguita solidità della superficie pittorica consentivano la mobilità degli affreschi senza che si rischiasse alcun danno; e solo questo cambiamento di stato poteva rendere accessibili ad un più vasto pubblico opere che finora solo una cerchia ristretta di studiosi e di curiosi era andata a rintracciare alla luce incerta delle torce o delle candele nella umidità degli

²⁰² Ivi, p. 21.

²⁰³ Borrelli, BICR, 1951, 5-6, p. 103.

ipogei sparsi nella campagna tarquiniese od orvietana”.²⁰⁴ Si comincia a fare strada l’idea che rendendo mobili gli affreschi si possa agevolare la visione ad un pubblico sempre più ampio, poi, come era accaduto anche a Mezzaratta (cfr. qui Parte I, cap. 2, par. 2.B). Alla mostra erano presenti anche otto pannelli della Casa Torlonia e della Tomba François di Vulci, distaccati molti anni prima e nel 1947 riapplicati da Cecconi Principi su tela fissata su telai, e tre frammenti di affresco distaccati da una tomba franata a Bagnolo.

Borrelli chiarisce l’ulteriore scopo della esposizione che è di carattere “più rigidamente tecnico legato alla funzione stessa dell’Istituto che l’ha organizzata” e cioè quello “di fornire una esemplificazione dei vari sistemi pittorici degli Etruschi. Ella aggiunge che “nell’ambito specifico della storia del restauro si è voluto dare altresì con queste opere una documentazione dei vari tipi di distacco di affresco da quello primitivo a massello al più recente escogitato in questi ultimi anni presso l’Istituto del Restauro”²⁰⁵. E qui l’interesse per lo studio di nuovi sistemi di distacco da parte dell’ICR si palesa in maniera inequivocabile. Non è più l’emergenza della guerra quindi, finora considerata al primo posto nella graduatoria delle cause alla base di un intervento così drastico, ma è la necessità dettata da un interesse di natura più scientifica ad acquistare priorità. Come sempre (e come era accaduto anche in quella di Procacci del ’46, oltre alle altre dell’Istituto) la mostra è corredata da fotografie che documentano le varie fasi di intervento.

Anche Ranuccio Bianchi Bandinelli in questa occasione si pronuncia sulla bontà del distacco come unico mezzo per salvare la pittura etrusca da sicura distruzione²⁰⁶. “I competenti faranno bene a cogliere questa occasione per dirci, in modo documentato, se questi distacchi operati dall’Istituto Centrale del Restauro possono rappresentare, o

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ivi, p. 104.

²⁰⁶ Bianchi Bandinelli, 1951 BICR, p. 9.

non, l'unico modo di salvare queste pitture per noi e per chi verrà dopo di noi. E se l'unico modo che si possa usare sarà questo, occorre che tutti coloro che amano concretamente l'arte, la cultura, la storia, riconoscendo in esse una delle più salde radici del nostro essere al mondo, levino la voce perché questi distacchi si facciano, queste pitture si salvino, superando difficoltà finanziarie e gelosie campanilistiche. I denari ci sono, anche in Italia, basterebbe persuadersi che queste cose sono importanti, e si troverebbero. Ma in ogni caso riterrei sempre preferibile, se i denari necessari dovessimo chiederli altrove, salvare dieci di queste pitture e consentire che una di esse andasse ad arricchire un museo straniero, piuttosto che lasciarle tutte e dieci andare verso la sicura distruzione". È questo l'accorato appello dello studioso archeologo che si esprime senza mezzi termini sulla improrogabile necessità di salvare le pitture, anche a costo di allontanarle dal territorio nazionale. Nel catalogo si dà conto della impossibilità di isolare le singole tombe, con fossati per esempio: "nemmeno si poteva consolidare la roccia e nemmeno fissare durevolmente il colore con vernici senza causare nuove riserve d'acqua dietro l'intonaco", così scrive Antonio Cederna in "Settimo Giorno"²⁰⁷, e aggiunge, a descrivere il clima ambivalente e complicato dalla questione non facilmente dirimibile relativa all'allontanamento dell'opera dal sito originale: "Le pitture esposte a Firenze sono state 'strappate' dai muri delle tombe con un'operazione perfetta ed elegante, ma così audace che fa rabbrivire". E a rendere ancora più vivida la reazione suscitata dalla visione dei dipinti alla mostra, in apertura citava un passo del libro del romanziere inglese David Herbert Lawrence sulle impressioni riportate da una visita alla necropoli di Tarquinia, pubblicato in *Etruscan places*. E poi raccontava la propria "emozione fortissima" nello varcare l'ingresso di una tomba di Tarquinia e scendere "in quella profondità segreta dove l'aria è immobile e il silenzio assoluto, solcato solo

²⁰⁷ A. Cederna, 1951.

talvolta dal fruscio di un ramarro o dal cadere di una goccia d'acqua". E continua accennando al "distacco" rispetto alla nostra epoca, "misurato fisicamente" anche. Ma lo stato di abbandono, il sopraggiungere della guerra, l'essere state trasformate "in ricoveri e nidi di mitragliatrici" ha aggravato "le loro malattie", causata in primis dall'umidità. Il distacco delle pareti e del soffitto, permette di ricostruire fedelmente altrove la tomba, riproducendone l'impianto architettonico, da "cui si entra, si guarda, si gira e si esce liberamente." Naturalmente, scrive Cederna, molto si è perso del carattere e dei colori dei dipinti collocati nel loro luogo di origine.

Scriva ancora un altro cronista: "La lenta, inesorabile malattia delle pitture etrusche ebbe inizio lo stesso giorno in cui i primi profanatori irrupero nelle tombe sparse per le campagne di Tarquinia, di Orvieto e di Chiusi. Quando l'aria invase le stanze rimaste chiuse per dieci o quindici secoli, gli affreschi presero a deperire come corpi divenuti improvvisamente decrepiti. S'era rotto l'equilibrio di temperatura necessario a preservarli e s'era persa per sempre la possibilità di ottenere intatto l'unico grande complesso di pittura antica esistente."²⁰⁸ Non vi era rimedio. "Poi per le campagne di Tarquinia, di Orvieto e di Chiusi passò la guerra. Le tombe, abbandonate dai sorveglianti, smisero d'essere musei e divennero rifugi per sinistrati. La gente ci dormiva, ci faceva da mangiare, i bambini si divertivano a scortecciare i dipinti: la roccia si sfaldava ormai come le foglie di una cipolla e la superficie, in alcuni punti morbida come mollica di pane, cadeva al semplice contatto della mano. Dove non erano entrati i sinistrati piombarono inoltre i tedeschi. Molte tombe servirono da arsenali di mitragliatrici e spesso intorno a essi si sparò."

Si è sentita la necessità di riproporre questo stralcio di cui si riconosce lo scarso valore scientifico, non richiesto d'altra parte ad un articolo pubblicato su una rivista non specializzata, quanto per offrire spunti di riflessione sia in merito all'impatto che

²⁰⁸ [Senza firma], *Cura ricostituente per etruschi deperiti*, 1951.

la questione degli affreschi distaccati stava suscitando nell'opinione pubblica (in una fase che si rivelerà determinante per l'affermazione e il consolidarsi come prassi di questa particolare procedura conservativa), sia perché offre una immagine piuttosto prosaica ma efficace degli avvenimenti che durante la guerra avevano contribuito a provocare la rovina delle tombe etrusche. E il senso di quanto fosse vicina quella memoria. Anche in questo caso si elogia l'arditezza e la novità del metodo sperimentato da Brandi, che utilizzava una soluzione di gommalacca e di alcol per fissare i colori prima di applicarvi sopra le tele. Questo consentiva di staccare le pitture dalle rocce senza sezionarle. E l'articolo si concludeva così: “[Le tombe] l'uomo, esplorandole, le distrusse. Questi restauri sono un poco un atto di ammenda. Il prof. Brandi li ha allestiti [...] in una mostra che resterà famosa perché è la prima di pittura antica che sia mai stata organizzata”²⁰⁹. La consacrazione oramai era totale. Dai carteggi presso l'Archivio dell'ICR, emerge un altro fattore: ovvero l'interesse che la stessa mostra potesse andare all'estero, per esempio in Svizzera, perché questo avrebbe permesso di “procurare un po' di prezioso denaro sia per la sistemazione delle Tombe, sia per acquistare qualche apparecchio scientifico per l'Istituto [...]” scriveva Brandi a Gioacchino Mancini del Museo di Villa Giulia il 20 giugno 1951²¹⁰. E in una lettera dello stesso 20 giugno del '51 ad Antonio Minto dell'Istituto di Studi Etruschi ed Italici di Firenze, elencava le ragioni a favore di una tale operazione, tra cui: “1 la mancanza di pericolo per il trasporto data la leggerezza e l'elasticità dei supporti; 2 la buona luce in cui viene posta all'estero la nostra opera di tutela e di restauro; 3 il giusto riconoscimento delle attività dell'Istituto [...]”. Ma la risposta di Minto del 4 luglio del 1951 scoraggerà questa iniziativa.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ ASICR, fascicolo Mostre dell'Istituto Centrale per il Restauro, Mostra della pittura etrusca – Firenze, prot. 697.

Carlo Ragghianti si esprimeva nella lettera indirizzata a Brandi il 30 gennaio in questi termini: “Ho avuto un colloquio con la dott. Borrelli relativo alla progettata mostra della Pittura Etrusca a Firenze.

“Innanzitutto ti ringrazio di questa cooperazione, veramente eccezionale, che vuoi dare alla vitalità della cultura artistica a Firenze”²¹¹. E qui interessa sottolineare questa volontà di “cooperazione” che emerge dalla scelta da parte di Brandi di allestire una mostra a Firenze, in un ambiente cioè molto diverso da quello romano e in rapporti non sempre lineari con l’Istituto di Roma (come più su ricordato). Bon Valsassina rimarca l’infondatezza della leggenda “fortemente radicata nella tradizione orale dell’Istituto, [...] della rivalità ‘storica’ fra Roma e Firenze nel campo del restauro: almeno per quegli anni, questo non era vero, come dimostra la stretta collaborazione, in questo [cioè nel caso del Vermehren assunto dall’ICR di Firenze] come in altri casi, fra Brandi e Procacci”.²¹²

Brandi nella *Teoria* (1963), a proposito del restauro della pittura antica ricorderà proprio il sistema escogitato per conservare le pitture delle tombe etrusche andate in mostra nel ‘51 e, facendo un confronto con le appena distaccate pitture della Tomba degli Atleti, si esprimerà in questi termini: “L’importante è di assicurare una tensione costante con il variare delle condizioni atmosferiche: ciò che è stato raggiunto e in un modo automatico col nuovo sistema escogitato dall’Istituto Centrale del Restauro e che si può vedere applicato per la Tomba degli Atleti testè distaccata da Tarquinia. Ma anche quando il sistema di tensione doveva essere regolato volta per volta, si sono ottenuti risultati soddisfacenti, collaudati, senza che l’Istituto a dir vero tenesse a questa riprova, dai viaggi che due delle Tombe tarquiniesi compirono per l’Esposizione etrusca: addirittura il giro d’Europa”.²¹³

²¹¹ Ivi, num. di protocollo non registrato.

²¹² Bon Valsassina, 2006, p. 31 e nota 27

²¹³ Brandi, ed. 1977, p. 85.

2.C La mostra “Quattro Maestri” e i restauri nella Basilica di Assisi (1953-1958)

Procacci, come già sottolineato, nutriva una passione particolare per la pittura a fresco che diventò oggetto di studi approfonditi anche attraverso una rigorosa documentazione e che andavano dalla analisi delle caratteristiche tecniche e delle problematiche conservative, alla proposta di progetti di restauro, finanche alla divulgazione legata a questo specifico campo. Come si vedrà più avanti una particolare attenzione dedicherà infine allo studio delle sinopie.²¹⁴ Come nell’Istituto di Roma anche “all’interno del Gabinetto Fiorentino [...] fin dagli anni Trenta si era promosso lo studio tecnico e scientifico delle opere d’arte. Lo scopo era quello di indagare i manufatti artistici nel loro aspetto materiale, necessità che nasceva dal carattere puramente tecnico che distingueva la materia del restauro.”²¹⁵

Le campagne di restauro promosse dalla Soprintendenza fiorentina nel secondo dopoguerra, riguardarono in molti casi affreschi su cui si interveniva asportando il dipinto con le tecniche dello stacco o dello strappo. Su queste operazioni “si cimentarono tra gli anni Cinquanta e Settanta, divenendo dei veri specialisti, importanti restauratori come Leonetto Tintori, Dino Dini, Giuseppe Rosi e Alfio Del Serra”.²¹⁶

Infatti nel 1953 e di nuovo nel 1955 (dedicata al Beato Angelico) a Firenze si svolsero due mostre di opere d’arte restaurate²¹⁷. Paolucci ricorda come l’Istituto Centrale, con cadenza annuale o biennale, proponesse selezioni qualificate della sua attività istituzionale mentre il laboratorio fiorentino espose, con analoga frequenza,

²¹⁴ Su questo, cfr. Damianelli, 2006, p. 59.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ivi, p. 61.

²¹⁷ *Mostra di opere d’arte restaurate*, catalogo della mostra, a cura di U. Baldini nr. 2/3, Firenze 1953; *Mostra di opere d’arte restaurate*, catalogo della mostra, a cura di U. Baldini, Firenze 1955. “La mostra del ’53, come quelle che seguiranno, era anche il frutto di uno scrutinio minuzioso del territorio ripreso con rinnovata lena e giovani forze scientifiche dopo la pausa della guerra. Occorre dire infatti che la mostra del 1953 vede affiorare nomi nuovi destinati ad assumere cospicuo rilievo negli anni a venire. Quello del restauratore Alfio del Serra, per esempio e, soprattutto, quello di Umberto Baldini, all’epoca agli inizi della carriera ma già attivamente inserito nel laboratorio di restauro. La mostra del ’53 porta la sua firma e così sarà, per le attività espositive e per gli interventi di restauro più significativi a Firenze e in Toscana nel trentennio successivo”, Paolucci, 1986, p. 65.

“i risultati del suo lavoro.”²¹⁸ Secondo Paolucci in questi anni “le tecniche dello ‘strappo’ e dello ‘stacco’ incominciavano ad imporsi come rimedio infallibile, reso ancor più gratificante dal rinvenimento delle sinopie. A S. Apollonia il bottino di bellissimi disegni murali emersi con vivida intattezza dallo strappo era così ricco, e così emozionante apparve a tutti la scoperta di un Andrea del Castagno disegnatore clamorosamente inedito, che l’intervento non poteva non incontrare l’ammirato consenso di tutti.”²¹⁹

Anche nel 1954 ha luogo una mostra, apparentemente non dedicata al restauro, almeno da quanto indicato nel titolo, “Quattro maestri”, presso Palazzo Strozzi a Firenze. Essa offre a Longhi l’occasione per esprimere, in un suo editoriale, l’entusiasmo per i restauri di Tintori e Lo Vullo; non concorda invece con la scelta del titolo, e con l’indirizzo scientifico. “[...] Non mancai di chiedere, persino, se non fosse perciò più opportuno limitar l’impresa al titolo di una ‘Mostra di restauri del primo Rinascimento fiorentino’” sull’esempio di “quella già presentata assai bene dal Dott. Procacci subito dopo la guerra”. Non si lascia sfuggire poi l’occasione, scrivendo di restauri, di apostrofare con parole di dissenso l’attività dell’ICR, che ottiene in confronto a Firenze, “risultati deplorabilissimi, e già deplorati infatti”. E chiude il suo contributo sottolineando come la “Mostra trova in effetti il suo centro di più alto interesse proprio negli ‘stacchi’ degli affreschi di Andrea a Sant’Apollonia; nel risanamento degli ‘Uomini famosi’ di Legnaja; nella pulitura del già citato Masaccio [...]”²²⁰.

²¹⁸ Paolucci, 1986, p. 64.

²¹⁹ Ivi, p. 66.

²²⁰ Longhi, 1954, pp. 3-4. Sulla mostra cfr. anche Paolucci 1986, p. 66. Curioso ricordare un articolo di Calamandrei, 1954, p. 440, sulla speranza che “gli amici monterchiesi non neghino in questa primavera, ai visitatori che affluiranno da tutto il mondo in Firenze alla ‘Mostra dei quattro Maestri’, il conforto (se ne sente il bisogno!) di questa purezza” ispirata appunto dalla Madonna del Parto. Il Post Scriptum all’articolo merita di essere riportato qui di seguito: “Ahimè, temo che neanche questa volta potremo vederla a Firenze! [...] Ma son le donne che si oppongono. Prima di partire siamo andati [Procacci e Calamandrei] a risaltarla, giù al suo cimitero: subito anche questa volta sono sbucati da tutte le parti, sciami di comari inviperite come vespe [...] Poi una giovinetta, per compensarci della delusione, ci ha cantato una epopea monterchiese, nella quale l’episodio del professore Salmi e del dott. Procacci scambiati per tedeschi nel 1944, è passato in leggenda così: Monterchi ier l’altro te vidi / fa rivoluzione: / da fiacco coniglio te vidi mutatti in leone. / Bociando dicean le tue donne: / ‘Mo’ pur le Madonne ce voglion rubbè’ / Ma quelli, che l’evan già stacca, / l’han subito artacca, / e via da scollé. [a rotta di collo] / Sta attento, Angino [Angiolino, il custode del cimitero], / agniscondi quella chieve, / se arviene que’ musi neri / falli secchi co’ na treve”. Tintori nei suoi scritti ricorda, 1989, p. 36: “Incontri alla Mostra dei ‘Quattro Maestri’ del 1954. Coinvolto nella

Contemporaneamente l'ICR proseguiva alacremente la sua attività nell'ambito del distacco delle pitture murali e sul Bollettino dell'ICR uscivano altrettanti articoli volti a dimostrare la validità scientifica delle operazioni. Queste riguardavano sia pitture antiche (Tomba del Letto Funebre, Tomba del Colle, Casa di Livia al Palatino)²²¹ i cui 'trasporti' si rivelano di urgenza "ovvia e indiscutibile"²²², sia pitture di epoca più bassa (ex convento di Santa Croce a Trevi²²³).

Ma l'esempio più eclatante di rimozione di affreschi è costituito da quello della basilica di Assisi. "Per San Francesco che scrisse il Cantico delle Creature, si è [...] intonato il Cantico degli Affreschi. Va perseguito fino in fondo" avrebbe scritto Brandi nel 1975 dei dipinti appena restaurati.²²⁴

Nel 1953 l'ICR stacca le figure interne del 'triforo' occidentale del transetto meridionale²²⁵. L'articolo scritto da Giovanni Urbani nel 1955 riguardo al restauro degli affreschi di San Clemente a Roma e della Basilica di Assisi, aiuterà, con

mostra, sia per il restauro degli *Uomini illustri* di Andrea del Castagno, quanto per il Paolo Uccello del Chiostro Verde, fui presente al suo allestimento e alla inaugurazione. Da parte del mondo del restauro, specialmente nei confronti delle pitture murali, non mancarono critiche e consensi. "Gli elogi più graditi nei miei riguardi furono quelli del professor Bruno Molajoli, che volle prenotarmi per alcuni restauri in Campania, dove era Soprintendente alle Gallerie. Divenni amico anche di Michelangelo Muraro, col quale stabilii una collaborazione prolungatasi per oltre un decennio, e indirizzata soprattutto a costituire nel Veneto un laboratorio di restauro, con operatori coscienti e ben preparati. Ebbi ancora la buona ventura di lavorare con l'organizzatore della stessa mostra, professor Mario Salmi che, da quel tempo, non mancò mai di mettere in benevola evidenza la qualità dei miei restauri.

"Di esperienza in esperienza, validamente aiutati dal dottor Procacci, proseguivamo in un'alacre attività, non chiusa in schemi tradizionali, bensì aperta verso nuove ricerche.

In questa nostra volontà di miglioramento purtroppo era assai scarso il contributo che potevamo avere dalla scienza. Nessuna occasione era trascurata per ottenere sempre più precise informazioni, ma l'Università di Firenze e l'Istituto Centrale di Restauro di Roma erano in grado di darci solo saltuarie e generiche risposte ai tanti quesiti proposti. Così restava soltanto l'impegno tecnico ad arginare il precipitoso decadimento delle antiche opere d'arte.

"Il buon Procacci era riuscito, con raro tatto, a contenere o placare i consueti attriti tra i vari restauratori, interessati insieme a lui alla conservazione degli affreschi, ed aveva praticamente instaurato tra tutti un'utile collaborazione."

²²¹ Con ampia documentazione presso l'Archivio dell'Istituto e nel Bollettino.

²²² Borrelli Vlad, 1954, p. 19.

²²³ Del 1954. Bollettino ICR, schede di restauro, p. 61-63, con riproduzione.

²²⁴ Brandi, 1986, p. 64.

²²⁵ Appendice Assisi, 1953/1. Appendice Assisi, 1955/5. Appendice Assisi, 1953-1955/1. Sulla vicenda della rimozione e soprattutto della costruzione dei supporti più adatti ad ospitare gli affreschi si sono diffusamente soffermati Carità e Mora nell'articolo di Carità, 1958. Da qui si ricava l'elenco esatto delle pitture rimosse dalla Basilica superiore di Assisi. Carità redige le schede n. 1 relativa ai *Tre Angeli* di Cimabue nella Basilica di Assisi, rimossi a strappo; la scheda n. 2° relativa alla *Crocifissione* nella Cappella di S. Caterina nella Basilica di San Clemente a Roma; la scheda n. 2 B relativa al *S. Michele e il Drago* di Cimabue nella Basilica di Assisi; Mora redige invece la scheda n. 3 relativa alla *Costruzione dell'arca*, la *Creazione del Mondo*, le *Nozze di Cana*, l'*Annunciazione*, il *Bacio di Giuda*, l'*Adorazione dei Magi*, nella Basilica di Assisi anch'essi tutti rimossi con la tecnica dello strappo; scheda n. 4 redatta da Carità e Mora sugli affreschi della Tomba delle Olimpiadi di Tarquinia. Riguardo alla n. 1 furono studiati telai a tensione automatica per le tele di ciascuno dei Tre Angeli; riguardo alla n. 3, invece si legge: "Data la necessità di ricollocazione *in situ* degli affreschi, si è studiato un tipo di telaio di minimo spessore in maniera da evitare che l'oggetto dell'affresco restaurato potesse compromettere l'architettura della basilica sporgendo molto oltre il livello originale della pittura". Le schede affrontano problematiche di ordine tecnico. Interessanti le riproduzioni delle foto scattate in corso d'opera. Cfr. anche Mora, 2001, tavv. 94-96 e relative didascalie.

l'integrazione della documentazione rinvenuta negli archivi, a ricostruire questa vicenda.

Urbani osserva come la rimozione di un affresco dalla parete presenti minori rischi che la stessa operazione fatta su un dipinto su tela o su tavola: “The conservation of frescoes would appear, at first sight, to present fewer problems and difficulties than that of so-called mobagle paintings – those on pane or on canvas. And, in fact, the technical simplicity of fresco painting is matched by methods of restoration which are perfectly adequate, simple and suitable, and of which we in Italy now possess an experience stretching over centuries”²²⁶. Dichiara quindi che il fatto che gli affreschi siano molto spesso collocati in luoghi difficilmente raggiungibili (sulle volte o nella parte alta delle pareti) ha risparmiato loro interventi troppo frequenti da parte dei restauratori. Per questo le condizioni di conservazione sovente sono buone. E per lo stesso motivo, prosegue, lo studio della pittura murale risulta di primaria importanza. Cita quindi tutti gli affreschi presenti in Italia, luogo d'elezione della pittura murale, dalle grotte pugliesi ai castelli alpini in Val d'Aosta. “However, the exceptional character of this continuity of historical material presents, from the point of view of conservation, very great problems and difficulties.” L'affermazione successiva contiene *in nuce* il pensiero che Urbani svilupperà negli anni a seguire: “Clearly one of the first things which must be respected in the restoration of a fresco is its preservation in the place for which it was created”. E una riga sotto, “Can one think of the Sistine Chapel or the Scrovegni Chapel reconstructed in a museum?”. È chiara in questo passaggio l'allusione alla paventata volontà di rimuovere nel dopoguerra gli affreschi di Giotto a Padova, mai realizzata²²⁷. Continua poi sottolineando come in

²²⁶ Urbani, 1955, p. 155.

²²⁷ In una lettera di Brandi al Ministero della P.I. proto. 447, pos II A1, fascicolo Codigori Abbazia di Pomposa, conservata presso l'ASICR la situazione cappella Arena è messa a confronto con quella dell'abbazia di Pomposa. Forse vale la pena riportare il testo originale per intero: “Con riferimento alla richiesta di codesto Ministero circa i restauri da compiersi a Pomposa, i sopralluoghi e le analisi relativamente agli affreschi sono stati lunghi e meticolosi, e su questi riferisco pertanto per sommi capi. Dato che gli affreschi si presentano con un forte strato di polvere e, riguardo ai colori, con un diverso grado di coesione di materia pittorica, fu mia cura appurare, con prelevamenti fatti in vari luoghi, la percentuale di pigmento colorato che si trova nella polvere degli affreschi, e in secondo luogo la composizione dell'intonaco, e la presenza e la specie delle eventuali muffe. In

ogni caso a prescindere dall'importanza dell'affresco (che si tratti di opere di celebri pittori, di sconosciuti o comprimari) è sempre opportuno garantirne la conservazione in situ (in netta contrapposizione con quanto aveva per esempio affermato Longhi quando proponeva una graduatoria degli affreschi da staccare, partendo dai più importanti) per i numerosi legami che l'opera intrattiene con i luoghi, l'ambiente sociale e le comunità artistiche. Ma poi Urbani esprime rassegnazione rispetto alle condizioni in cui versa il patrimonio italiano e con esso gli affreschi che "improvvisamente sviluppano una misteriosa 'stanchezza' nei suoi costituenti, e, dopo aver resistito per secoli, potrebbero disintegrarsi nel giro di una settimana".

Poi passa a trattare l'argomento relativo agli affreschi di Assisi, i quali anch'essi a detta del restauratore stavano per essere colpiti dalla stessa "catastrofe"; in particolare il ciclo di Cimabue e della Scuola romana. Segue una analisi scientifica e minuziosa relativa allo stato di conservazione (sollevamenti d'intonaco), che interessa in particolare i *Tre Angeli* di Cimabue, collocati in un posizione quasi inaccessibile dietro una galleria molto stretta, a quindici metri da terra del transetto sinistro. Dalle analisi effettuate era risultato che l'intonaco utilizzato era molto ricco di sostanze organiche e che queste avevano cominciato da poco a "mettere radici" pur trovandosi più di sei secoli nelle stesse condizioni climatiche. Il fenomeno era dovuto in parte all'elevato grado di umidità ma anche ad interventi precedenti (iniezioni di gesso che

terzo luogo fece compiere rilevamenti accurati della temperatura e della umidità relativa sia all'esterno che all'interno, e in varie ore del giorno, nonché in un giorno di bel tempo e in un giorno di tempo variabile. Per ragioni ovvie tali rilevamenti dovettero essere ristretti ad un numero limitato di giorni (3), e avrebbero dovuto essere ripetuti – per completare il quadro generale – nelle altre tre stagioni. Comunque anche questi rilievi, compiuti in giugno, danno degli elementi di giudizio. Non posso pertanto non sottolineare il fatto che il caso degli affreschi di Pomposa si presenta pressoché lo stesso di quelli di Giotto della Cappella del'Arena a Padova. Alcuni colori spolverano di più, altri meno, altri sono solidi: la causa di questo spolveramento deve ritenersi l'alta percentuale di umidità e probabilmente la condensazione che si produce direttamente sui muri. Dato che non si può pensare a un condizionamento neanche parziale per una chiesa come Pomposa, non si può pensare che ad un fissativo del colore degli affreschi. Ma quando si tratta di un fissativo da darsi su larghe superfici il problema è tuttora pendente, perché i fissativi dell'uso tradizionale hanno tutti indistintamente, chi in misura maggiore chi in minore, il difetto di incupire il tono degli affreschi. Il Convegno Internazionale che fu tenuto a Padova non poté dare nessuna indicazione pratica precisa. D'altronde gli studi che si stanno eseguendo all'Istituto sulle resine sintetiche hanno ancora bisogno di molto tempo, prima che possa suggerirsi un fissativo di resina sintetica al posto di quelli usati finora. Era importante sottolineare questo fatto perché non ci si attenda nessun risultato miracolistico. Ma mentre nel caso dei supremi affreschi di Giotto sono sempre del parere di soprassedere sul fissaggio e sulla spolveratura, mentre dovrebbe prima realizzarsi il condizionamento dell'ambiente, per quanto riguarda Pomposa, i cui affreschi non possono porsi alla stessa altezza di quelli di Giotto, io sono del parere di fare la leggera spolveratura e il susseguente fissaggio con un fissativo che sarà scelto in relazione alla minore o maggiore attaccabilità dalla muffa rosata che particolarmente è stata rilevata sugli affreschi della chiesa stessa. Naturalmente il lavoro di restauro implica anche la fissatura degli intonaci e il fatto indispensabile che non possono nel modo assoluto farvi colature di cemento, neanche ad uno spessore molto rilevante, nei muri. Occorrerà staccare gli affreschi e riapplicarli nel punto, dopo prese le necessarie precauzioni per impedire qualsiasi contatto fra cemento e affresco." Quindi a Pomposa si è costretti a staccare a differenza di Padova. Questa relazione offre un importante visuale sullo stato dell'arte all'ICR nel 1957. Brandi scriverà sullo studio di Mario Salmi ripubblicato, un articolo nel 1960. Qui rammenta come con i restauri nel Refettorio dovendosi strappare, siano riemerse le sinopie e anche una data graffita, 1318.

non avevano che peggiorato le cose). “It was therefore inevitable that restoration would entail the permanent removal of all the causes of the trouble, whether structural causes inherent in the materials used in the work or art, or outside factors, such as the haste of the painter, or the ignorance of a restorer. To this end the only possible solution was the removal of the fresco from the wall”²²⁸”. Proseguendo nella descrizione tecnica relativa ai metodi dello stacco e dello strappo conclude, in merito a quest’ultimo, che il rischio è che uno strato di colore possa rimanere sul muro; e ricorda un caso in cui un antiquario “senza scrupoli” ha approfittato di questo incidente per vendere due affreschi invece di uno – la prima e la seconda ‘pelle’ dello stesso colore -. L’allusione sembra proprio riferirsi al caso già trattato delle Palazze di Spoleto (cfr. qui Parte I, cap. 2, par. 2.B). Urbani ritiene il metodo dello strappo meno efficace; ad esso preferisce lo stacco seguito dalla diminuzione dell’intonaco sul retro; questo sistema è stato applicato ai *Tre Angeli*, “visto che in alcune parti il dipinto era ridotto ad un velo sottilissimo che non avrebbe mai avuto sufficiente corpo per essere strappato”. Mentre Urbani pubblica il suo articolo, gli affreschi non sono ancora stati ricollocati nella Basilica superiore dove, nel frattempo, tre altre porzioni di affreschi sono stati rimossi. A questa data sono in corso infatti i restauri sugli altri dipinti²²⁹: si stanno strappando alcuni affreschi della serie del Vecchio e Nuovo Testamento, situati sulla parete destra della navata, sopra il ballatoio, raffiguranti²³⁰: *Separazione della luce dalle tenebre* (o *La creazione del mondo*), *Costruzione dell’arca*, *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Il sacrificio d’Isacco*, *Il peccato originale*; sulla parete sinistra: *l’Annunciazione* (molto guasta), *Nozze dei Cana*, *la Natività e l’Annuncio ai pastori*, *l’Adorazione dei Magi*. Le sinopie relative

²²⁸ Urbani, cit., p. 157.

²²⁹ Urbani, cit., p. 159 “Soon the *Three Angels*, fixed to a metal framework with automatic tension, will be replaced in the Upper Church in Assisi where, meanwhile, three other large frescoes of the end of the Thirteenth Century have been removed from the highest point of the nave.”

²³⁰ Per i soggetti sono stati consultati la guida del Touring, AA.VV., 1999, pp. 286-287 e i tre volumi curati da Bonsanti, 2002.

ai dipinti, oggi conservate nella Sagrestia superiore: *Creazione di Eva, Sacrificio di Isacco, Natività e annuncio ai pastori, Peccato originale*²³¹.

Nel 1961 Millard Meiss e Lionetto Tintori scrivevano che la conoscenza della tecnica dell'affresco era molto progredita negli ultimi venti anni anche in seguito alla guerra. Essa aveva spinto a sperimentare nuove tecniche conservative per porre rimedio ai danni. Ma a questa fase ne era seguita un'altra, specie in Toscana, in cui si stava assistendo ad una nuova emergenza: quella legata al deterioramento di molti dipinti murali, in pochi anni incrementato in maniera esponenziale. In molti casi l'unico rimedio sembrava essere quello dello stacco. Questa immensa campagna per salvare gli affreschi fiorentini, diretta dal Professor Ugo Procacci, notavano Meiss e Tintori, fu accompagnata da progressi senza precedenti nella conoscenza della tecnica e dell'arte della pittura murale, fino a quel momento piuttosto limitata. Essi ammettono che non era neppure chiara la distinzione tra pittura ad affresco e pittura a secco. Non si sapeva neppure molto della sinopia. In conclusione i due dichiaravano che prima dell'apparizione degli importanti studi di Ugo Procacci, Robert Oertel, e Eve Borsook, la conoscenza della tecnica murale derivava più dai libri che dall'esame dei monumenti reali²³².

Un quadro certamente impietoso ma fedele alla realtà.

Nel 1980 White e Zanardi ricordano la campagna di restauri svoltasi nell'estate del '79 nel coro e nella crociera della Basilica Superiore ad opera dell'ICR in collaborazione con la Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria; questa, affermano, ha favorito lo studio delle fasi di esecuzione

²³¹ Cfr. Monciatti, pp. 490-492, 494-495, 498-499, 772; Ivi, pp. 632-633 per le schede relative alle sinopie, in cui è indicata la data del 1956-58 ca. per la loro rimozione, in realtà da anticipare di un anno. Ivi, p. 571 per il *San Michele e il drago*. Ibidem, per i *Tre angeli*. Riguardo all'affresco di Simone Martini si ricordi che la sinopia è conservata presso il Museo del Tesoro del Sacro Convento. Nella relativa scheda di Donato, si legge "Nel 1958, il *Dono del Mantello* (353 v.), parte del ciclo a fresco delle Storie di San Martino nella Prima cappella sud, fu strappato per arrestare l'azione corrosiva del salnitro e riportata su tela. In fase di ricollocazione (1960) fu scoperto, sotto un sottile intonaco, quello che a Cesare Brandi (1961, p. 17) parve 'il più bel disegno del Trecento', e che ben esemplifica la funzione della sinopia trecentesca, vero studio di composizione." Sui pericoli della rimozione a strappo, con riproduzione della scena di Simone Martini, cfr. Mora, 2001, p. 279 e tav. 143. Cfr. Romano, 1989 e Tomei, 1989, per i disegni preparatori della *Cattura di Cristo* e del *Volto del Creatore*.

Appendice Assisi, 1955/1-4. Sui restauri del 1988 eseguiti da Cordaro, cfr. Appendice Assisi, 1988/1.

²³² Meiss, Tintori, Prefazione (10 marzo, 1961), 1962, pp. XIII-XIV.

in uno spazio architettonico così complicato. Questi studi non sono stati di certo agevolati invece, aggiungono, dal trasferimento di alcuni affreschi su tela.²³³

Di non trascurabile interesse è il carteggio presso l'Archivio del Convento di Assisi tra padre Giuseppe Zaccaria, priore di San Francesco e ispettore onorario (vedi Appendice Assisi per il carteggio completo), l'ICR e il Ministero. In una lettera del 18 luglio 1955 egli si lamenta del fatto che la Soprintendenza abbia dato ordine di smontare le impalcature “che la Ditta Perotti aveva approntato per il restauro degli affreschi di questa Basilica”, perché teme che i restauri non si facciano più.

Poi esprime perplessità rispetto alla scelta di rimuovere gli affreschi: “Siamo in attesa di conoscere i criteri che hanno suggerito a codesto Istituto la decisione di distaccare alcuni affreschi e se dopo il risanamento delle pareti potranno essere definitivamente ricollocati in loco. Comunque siamo pure a conoscenza che rimane discutibile l'adozione di telai o in legno, o in ferro, oppure in rame perché è seriamente compromessa la conservazione e molto più l'esistenza dell'opera d'arte”²³⁴.

Le voci che si sollevarono di lì a poco sulla stampa contro queste operazioni di rimozione, in particolare da parte di Scarpellini nell'articolo uscito l'8 novembre, devono aver raggiunto Padre Zaccaria qualche tempo prima. È Brandi stesso a rispondere il 25 luglio²³⁵ rassicurando il priore sulla prosecuzione dei lavori. “Circa il ricollocamento, non c'è il minimo dubbio e neppure qualche insuperabile difficoltà a operare il ricollocamento in situ. E solo la scarsità di personale pratico di lavori di fabbro ferraio ha ritardato la confezione dei complicati telai per gli affreschi. Devo dire infine che ritengo che la S.V. Rev.ma abbia raccolto in proposito considerazioni o di incompetenti o di interessati, in quanto il solo modo, al punto a cui certi affreschi sono ridotti, di salvarli, è di toglierli dal muro e riportarli su telai che diano piena

²³³ White, Zanardi, 1980, p. 103.

²³⁴ BCSC, fascicolo 1955. Ministero Pubblica Istruzione, Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro, prot. 65/55, lettera datata 18 luglio 1955, di padre Zaccaria all'Istituto del Restauro e al Ministero.

²³⁵ BCSC, fascicolo 1955. Ministero Pubblica Istruzione, Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro, prot. 1182, pos. II A1, lettera dell'ICR a Padre Zaccaria e p.c. al Ministero.

garanzia, sia per la tensione che per il materiale impiegato”. Su questo punto Brandi è irremovibile. Gli affreschi andavano staccati. In una lettera di poco successiva²³⁶, in risposta a Zaccaria che chiede ancora chiarimenti, Brandi puntualizza: “devo precisare che la precedenza accordata ai restauri della Chiesa Superiore è dipesa dall’estrema gravità in cui versavano tali affreschi, di giorno in giorno minacciati da una totale rovina. Contemporaneamente, però, e sempre regolando il nostro intervento secondo l’urgenza dei vari casi, abbiamo provveduto al distacco di un riquadro di Simone Martini nella Chiesa Inferiore, nonché alle varie analisi scientifiche per appurare i motivi dei danni sia sugli affreschi del ‘Maestro di S. Francesco’, sia su quelli di Andrea da Bologna, sia sul Lorenzetti e il Simone Martini del transetto”. Quindi, a questa data anche il Simone Martini è stato staccato. Roberto Carità nella lettera del 16 novembre²³⁷ padre Zaccaria affronta apertamente il problema sollevato polemicamente da Scarpellini: “Il Direttore mi incarica di inviarLe, a parte, un bel particolare dell’affresco di Cimabue, perché Ella lo possa pubblicare negli Annali dell’Accademia. Sono convinto che, in tale occasione Ella vorrà portare il Suo contributo nel rettificare quanto un improvvido e male informato redattore volle scrivere recentemente su ‘Il Mondo’ (8 novembre u.s.) sulla questione del salvataggio della decorazione di Assisi. Io credo che se quello ‘scrittore’ si fosse rivolto per informazioni a Lei, avrebbe avuto ben diverso indirizzo.” Scarpellini nel suo articolo aveva usato parole dure contro le operazioni di stacco, paventando nuove campagne di rimozione nella chiesa inferiore dopo lo stacco dell’affresco di Simone Martini (“i palchi addossati alle pareti fanno supporre che altri riquadri verranno staccati in futuro”). Biasima la “sparizione improvvisa” dei dipinti ricoverati a Roma, e esprime il “timore di vedere aumentare quei vuoti e l’impressione che il criterio seguito

²³⁶ BCSC, fascicolo 1955. Ministero Pubblica Istruzione, Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro, prot. 1280, pos. II A1, lettera del 20-8-55 dell’ICR a padre Zaccaria e p.c. al Ministero.

²³⁷ BCSC, fascicolo 1955. Ministero Pubblica Istruzione, Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro, prot. 1732, pos. II A1, lettera del 16-11-55 dell’ICR a Padre Zaccaria.

preluda ad una adozione massiccia di tali misure, a far sì che il rammarico si trasformi in allarme”. Continua ricordando come nell’autunno precedente “l’Ufficio Centrale del Restauro aveva prospettato la necessità di provvedere alla conservazione degli affreschi di Assisi che andavano, secondo il comunicato, rapidamente deperendo”. Si riteneva che fossero minacciati da sostanze organiche contenute nelle malte. Poi polemizza contro il metodo dello strappo adottato “perché con quella tecnica di distacco, possono andar perduti tutti i ritocchi a tempera che siano stati sovrapposti all’affresco”. Sarebbe stato meglio, secondo Scarpellini, staccare il muro con l’intonaco. Ma ancora prima sarebbe stato necessario riparare il tetto e i muri e restaurare i dipinti direttamente sul luogo. Egli è infine contrario soprattutto al loro “viaggio” a Roma. “Altra cosa grave è che non si sia studiato prima dei lavori il modo e la possibilità di ricollocare gli affreschi al loro posto: non si sa nulla circa l’uso dei telai su cui gli affreschi dovranno essere restituiti”. Lo studioso ricorda di aver letto una relazione dell’ICR in cui si comunicava che il coefficiente di umidità delle pareti era in ogni caso troppo alto. Ad allarmare ulteriormente l’autore dell’articolo è la “decisione di rendere mobile da immobile una cosa quale l’affresco”. Secondo lui poteva essere plausibile solo qualora non vi fossero state alternative. “Se tale criterio di staccare affreschi diverrà comune, vedremo con vari pretesti scendere dai muri le pitture di Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, e correre per le varie mostre stagionali, sempre in arrivo o in partenza, esposte ai soliti inconvenienti, e potrebbero in un domani più o meno prossimo essere trasferiti a seconda le richieste”. Precisava infine che non era per polemizzare che si era levata la sua voce ma per conoscere il destino dei dipinti e la loro destinazione. I suoi presagi furono in qualche misura profetici.

2.D Le due mostre di Procacci, i due articoli di Longhi e la comunicazione di Brandi (1957-1958)

Se nella introduzione al catalogo del 1946 Procacci si professava più favorevole allo stacco che allo strappo (vedi *supra*), essendo il metodo più sicuro (con lo strappo si rischiava che una parte del colore rimanesse sul muro e cita due esempi), in occasione della mostra del '57 si dilunga sull'aspetto pregevole della sinopia che ritorna alla luce "distaccando i soprastanti affreschi"²³⁸. Egli osserva che "i disegni" (cioè le sinopie) poiché sono "fatti dall'artista solo per la propria utilità e non per il giudizio del pubblico, ci fanno conoscere, dell'artista stesso, la vena più schietta e libera. Essi inoltre vengono a essere quasi gli unici disegni che oggi ci rimangono della nostra arte più antica, del trecento e del primo quattrocento, essendo rarissimi per questo tempo i disegni su carta o su cartapeccora."²³⁹

Più avanti descrive lo stato deplorabile in cui sono ridotti gli affreschi, riferendosi in maniera particolare a quelli esterni, destinati "alla rovina completa. [...] Siamo giunti cioè malauguratamente a quel momento climaterico a cui, primo o poi, come è ineluttabile, deve soggiacere tutto ciò che è, in questo nostro mondo, materialmente creato; né deve destar meraviglia – mi sembra - che questo tristissimo momento sia giunto contemporaneamente per tutti gli affreschi dipinti su pareti esterne dal trecento al settecento; poiché la minor resistenza dei più recenti può trovare una convincente spiegazione in quel peggioramento della tecnica a cui abbiamo sopra accennato"²⁴⁰. Procacci afferma che l'unico rimedio è quello del distacco e che "è questo un provvedimento che, in linea teorica, può anche dispiacere e apparir doloroso; poiché senza dubbio viene a togliere all'opera d'arte quella sua precipua funzione decorativa, rispetto al complesso architettonico, per cui essa, appunto, era stata creata." Continua

²³⁸ Procacci, 1957, p. 5.

²³⁹ Ivi, p. 6.

²⁴⁰ Ivi, p. 12.

confessando come anche lui sia rimasto “proprio per questa ragione [...] per un lungo volger di anni, titubante – se non proprio recisamente contrario – davanti a una soluzione così drastica”. Egli effettivamente in questo passaggio si rivela particolarmente sensibile alla problematica del contesto dichiarando di aver per questo motivo rifiutato a lungo un rimedio così estremo.

E in chiusura consiglia di ricorrere allo strappo solo nei casi di superfici fatiscenti (come nei chiostrini o nei tabernacoli), “quando la pellicola superficiale del colore tenda oramai, già di per se stessa, a distaccarsi dal suo intonaco.”²⁴¹ Le osservazioni di ordine tecnico per il distacco degli affreschi valgono, afferma sempre Procacci, anche per le sinopie.

Le mostre ebbero un tale successo che, come si ricava dai giornali, Mario Salmi alla inaugurazione della mostra del '58 aveva dichiarato che era in fase di progettazione un museo degli affreschi staccati da allestire nelle sale del primo piano degli Uffizi.²⁴²

Damianelli a questo proposito informa che era lo stesso Procacci ad aver progettato la realizzazione di questo museo “che però non fu mai realizzato. L'alluvione infatti bloccò ogni attività della Soprintendenza ed ancora oggi il problema è rimasto irrisolto”. Damianelli continua ricordando l'impegno morale e civile del Soprintendente e conclude con una affermazione che offre la misura dell'apprezzamento di cui gode ancora oggi l'opera di Procacci: “è forse grazie a questo impegno morale e civile che ancora oggi tanta della nostra preziosa pittura su muro può essere ammirata”.²⁴³

²⁴¹ Ivi, p. 17.

²⁴² Cfr. Appendice Documenti audio/video. Rassegna stampa raccolta presso l'Emeroteca della Biblioteca Vittorio Emanuele II di Roma: Appendice Rassegna stampa Firenze, 1957/1-2, 5, 10, 12; Appendice Rassegna stampa Firenze, 1958/1-3, 5.

²⁴³ Damianelli, 2006, p. 65, nota 92. Sulle mostre del '57 e '58 molto è stato scritto anche di recente, cfr. Damianelli, 2006, pp. 61 e ss. con bibliografia precedente. Si ripropone qui di seguito un lungo stralcio da quel contributo, pp. 62-65: “Per la prima volta le pitture murali furono esposte al pari delle opere mobili, facilmente visibili e fruibili in un normale contesto espositivo. Per la prima volta veniva illustrata una tecnica dall'antica tradizione, ma che era sempre rimasta celata da una sorta di “segreto professionale” e che invece ora, perfezionata, veniva presentata come unica salvezza per tanti affreschi destinati alla completa rovina. Per la prima volta tante pitture murali furono riunite insieme, dando la possibilità agli studiosi di confrontarle direttamente.

[...]. È doveroso sottolineare, che anche se questi interventi furono accompagnati da un comprensibile entusiasmo, legato soprattutto alla possibilità di avvicinarsi a queste opere al pari di opere mobili e all'affascinante scoperta di numerose sinopie, le motivazioni di base furono sempre dettate da esigenze conservative. Le caratteristiche intrinseche delle pitture murali evidentemente conducevano queste opere ad un degrado sempre più veloce ed evidente. Nell'arco di pochi anni numerose pitture, e in particolare quelle collocate all'esterno degli edifici, subirono pesanti alterazioni. Queste

Relativamente ai rapporti tra Procacci e Longhi, bisogna ricordare che l'atteggiamento critico di quest'ultimo prima della guerra espresso in occasione della mostra organizzata da Procacci nel '37 lascerà più tardi spazio alla piena approvazione per le operazioni di stacco promosse dal direttore del Gabinetto, manifestato già in occasione della mostra "Quattro Maestri" del '54 e poi nei due articoli del '57.

L'editoriale *Per una mostra storica degli 'estrattisti'* costituisce una pietra miliare nella storia del restauro della pittura murale, e alla luce di quanto finora rilevato a proposito dell'atteggiamento di Longhi a partire dagli anni precedenti la seconda guerra, rappresenta l'apice di quell'impegno (documentato nello stesso anno dalla pubblicazione di *Affreschi in agonia*) che continuerà ancora fino al '60 almeno, con l'articolo sulla mostra al Camposanto di Pisa. Nell'editoriale esordisce con queste parole "non si saprebbe mai lodare abbastanza la 'Mostra di affreschi staccati' che Ugo Procacci ha felicemente allestito in uno dei luoghi più belle del mondo, il riconquistato Forte di Belvedere sulla Costa San Giorgio a Firenze"²⁴⁴. E poi offre una breve storia dello stacco, che "gioverebbe ripercorrere e approfondire [...] anche perché, nella sua alternativa di successi e di contrasti, di proposte radicali e di remore impastate d'ignoranza e di avidità, spargerebbe riflessi preziosi anche sulla storia del gusto italiano e del suo vario atteggiarsi verso il proprio passato"; si augura infine

letteralmente "Svanivano" divenendo poco a poco illeggibili. Fu proprio Procacci a dare l'allarme di questo devastante e ormai sistematico fenomeno formulando la teoria del "punto climaterico": "Questi dipinti erano ormai giunti al momento climaterico della loro esistenza; e, dopo aver vittoriosamente resistito alle ingiurie del tempo per secoli, andavano perduti, ora, in poche decine di anni" Nel 1958 Procacci pubblicò, a corredo della 'Seconda mostra di affreschi staccati', un articolo per la rivista 'The Connoisseur', dal significativo titolo *Fresco's Crisis*. Lo scopo era quello di illustrare il problema relativo al degrado delle pitture murali con l'obiettivo di sensibilizzare l'opinione pubblica. Nell'articolo vennero pubblicate una serie di suggestive fotografie, che dimostravano come nell'arco di poco tempo la superficie di importanti affreschi si era praticamente consumata, divenendo pressoché illeggibile.

La fatiscenza degli intonaci era quasi sempre causata dall'azione disgregatrice di sostanze come i sali, trasportati dall'acqua (per capillarità dal terreno, a seguito di problemi strutturali come penetrazioni dal tetto o per attacco diretto degli agenti atmosferici). [...] Il fatto che questi interventi applicati con tale sistematicità, rappresentano nella storia del restauro un capitolo circoscritto e limitato ad un particolare ambito culturale, dimostra come, per il loro carattere invasivo, la profonda alterazione dell'opera e i numerosi problemi correlati (come il ricollocamento o l'eventuale esposizione), non corrispondono alle esigenze del restauro moderno. Per questi motivi sono stati a lungo criticati. Lo stesso Procacci ne riconosceva, a suo tempo, gli svantaggi e le problematiche affini [...] Il problema della conservazione delle pitture murali, dovuto alla fatiscenza delle strutture murarie, si presentò in proporzioni smisurate a seguito dell'alluvione che colpì Firenze il 4 novembre del 1966."

²⁴⁴Longhi, 1957, p. 3.

che se ne ricavi “un libro bellissimo” o una “utile ‘mostra storica’”²⁴⁵, che a quanto risulta non è mai stata tentata. Più avanti ricorda il “referendum aperto dal Bianchi Bandinelli e ospitato dal compianto Calamandrei sul ‘Ponte’”²⁴⁶. Ma le sue considerazioni pur fondandosi su riflessioni maturate anni addietro, non mancano di riportare il discorso all’attualità del problema: “Appena jeri, il Soprintendente di Roma, Lavagnino, rammentando le tante remote chiesette della Sabina affrescate da capo a fondo, parlava di ‘una ricchezza che di anno in anno, di giorno in giorno va decadendo e presto non sarà che ricordo di pochi ove non si ottengano i mezzi necessari a salvare, anche in Sabina, quel patrimonio veramente unico d’Italia’.

“Queste parole, accanto a quelle, addirittura stranzianti, con cui il Procacci chiude la sua prefazione alla mostra fiorentina, dichiarano, con più forza che per l’addietro, la gravità di un problema la cui soluzione, per il buon nome della cultura italiana, non può esser differita.” E così ricompaiono i riferimenti ad Assisi, e a “Castelseprio, Montiglio”. Si augura quindi che l’ICR proceda all’organizzazione di una mostra storica “che, dagli esempi più remoti di ‘stacco’, ci portasse fino ai giorni nostri. Per la comodità del confronto fra le tecniche successive, gli stessi operatori, in vista del grande lavoro che li attende, non potrebbero che trarne lumi e conforto”. Sulle tecniche l’ICR si sta effettivamente misurando con ricerche in grado di aggiungere soluzioni sempre nuove sulla base di quelle già sperimentate in passato.

Dalle parole di Longhi si intuisce che i dissidi di un tempo con Brandi sono stati superati.

Nel 1958 Brandi, al VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica²⁴⁷, esprime lo stesso parere favorevole nei confronti dello stacco, riferendosi in particolare alla

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ivi, p. 7.

²⁴⁷ VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma-Napoli, settembre 1959, pubblicata in “Bollettino ICR”, 33, 1958, pp. 3-8.

pittura antica. Delle numerose indicazioni preme a questo punto riproporne almeno una: “Si è detto, e meditatamente, che l’esperienza consiglierebbe la più estesa rimozione delle pitture parietali antiche: aggiungiamo ora che questa rimozione tanto più andrebbe fatta, per le pitture in buone condizioni, poiché l’azione di restauro non è taumaturgica ed è logico che interessi soprattutto di conservare le pitture in buono stato. Ma seppure negli ultimi anni, con la paurosa accelerazione nella fatiscenza dei dipinti murali, molte resistenze siano cadute, si continua in realtà a richiedere il distacco solo in quei casi di estrema urgenza, con quelle operazioni a caldo che, come per il corpo umano, sono senz’altro le più rischiose”. Come non rimanere stupidi di fronte alla contiguità delle riflessioni di Brandi con quelle di Longhi. Egli poi continua ricordando che il fattore di maggiore danno è l’umidità, nel 99% dei casi.

2.E Due casi esemplari: L’ICR in Puglia al tempo di Brandi e oltre; la conservazione della pittura murale in Lombardia

Dal novembre 1953 Brandi comincia a programmare viaggi in Puglia²⁴⁸ per verificare le condizioni di cripte e laure distribuite sul territorio del Salento al fine di valutarne lo stato di conservazione e l’eventuale necessità di una campagna di restauri, come si evince dalla corrispondenza con Mario Bernardini, direttore del Museo Provinciale di Lecce. Brandi propone, dopo aver staccato “tutte quelle pitture ancora recuperabili, o almeno di una parte di esse seguendosi il criterio di salvare una composizione almeno per ciascun ciclo”²⁴⁹, di raccogliere o distribuire il gruppo di affreschi in uno o più musei. Prende corpo in questa fase (è il 1954), l’idea di un museo di affreschi staccati che le istituzioni pugliesi inseguiranno per almeno quindici anni e che non si

²⁴⁸ Per una bibliografia estesa sulla Puglia e in particolare riguardo agli argomenti trattati in questa sede (per es. l’abazia di Cerrate) cfr. AA.VV., 1980. Sulla questione della conservazione degli affreschi negli ambienti ipogei, cfr. Basile, 1989, p. 26.

²⁴⁹ Appendice, Poggiardo A, 1954/1.

concretizzerà mai, ma che Brandi preannunciava “senza paragoni”. Egli afferma che “bisogna infatti tener presente che gli affreschi delle chiese basiliane sono una serie che non ha riscontro né in Grecia, né in Siria, ma solo in Cappadocia, ovviamente con altra *facies* culturale e figurativa. Lasciare perdere del tutto questo patrimonio già tanto compromesso non è degno di una nazione civile”²⁵⁰. Quindi la rarità dei reperti e la precarietà dello stato di conservazione dei luoghi di origine convincono Brandi della necessità di intervenire staccando, soluzione questa che avrebbe dato tra l’altro visibilità ad un patrimonio altrimenti difficilmente visitabile. Una raccolta di pittura antica (dei secoli XII-XIV) avrebbe potuto costituire una attrattiva turistica sicura considerata la difficoltà di raggiungere alcune di quelle laure dislocate in luoghi anche estremamente isolati del territorio. Questo aspetto fu valutato con attenzione dai diversi enti regionali nel momento di decidere se approvare o meno la campagna di distacchi.

Un articolo uscito il 18 maggio del ’55 restituisce con efficacia l’immagine presente e passata del territorio, offrendo una cronistoria utile alla comprensione dei fatti e degli sviluppi della vicenda inerente la conservazione di una importante porzione dei beni culturali pugliesi, quella costituita dalle cripte²⁵¹. Pascazio (l’autore) ricorda che esse furono oggetto di “profanazione e vandalismo” e che la loro situazione “è delle più strane e melanconiche; abbandonate in proprietà private, spesso in luoghi inospitali e inaccessibili; là dove si avventurano, soltanto pochi pazienti ed eroici ricercatori, ipnotizzati da un tale ghiotto e irripetibile materiale pittorico.” Annuncia come “il distacco e il conseguente restauro dei dipinti, verrà eseguito dall’Istituto Centrale del Restauro di Roma, diretto dal rinomato risuscitatore di antiche reliquie e capolavori, il prof. Cesare Brandi; in perfetta collaborazione col prof. Schettini.” E che una volta conclusasi questa fase, siccome “il ciclo pittorico delle Cripte basiliane della Puglia,

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Appendice, Poggiardo C, 1955/1.

non potrà essere smembrato, tutta la collezione troverà indubbiamente la sua sede, degna e insostituibile, nel Castello Svevo di Bari, colosso del nostro luminoso Medioevo. Sia Bari che la Puglia, accresceranno il patrimonio artistico con questa singolare raccolta, sconosciuta alla massa; un *unicum* per l'avidità di novità del turismo mondiale. "Non si può ricostruire la storia dell'arte bizantina, senza evocare le Cripte di Puglia." Quindi le prospettive appaiono molto ambiziose. Deluse in buona parte dall'evolversi degli eventi.

In realtà la campagna che si prevedeva estesa a tutto il territorio del Salento²⁵², alla fine interesserà solo le cripte di Poggiardo e di Gravina. Infatti come ricorderà nel 1968 Mario Bernardini²⁵³, inizialmente Brandi aveva proposto alla città di Lecce di creare un museo con gli affreschi abbandonati nelle più remote località della Puglia e del materano, di cui poi furono scelti solo quelli dei succitati Poggiardo e Gravina. L'operazione interessava i ministri Campilli e il della Pubblica Istruzione. Dopo le mostre di Bruxelles e di Roma "il Ministero avvertì l'Amministrazione che i dipinti erano pronti per essere inviati a Lecce. Un primo tentativo di alloggarli nel castello fallì perché i sotterranei ottenuti dall'Amministrazione militare, dopo annose pratiche a suo tempo iniziate dalla Provincia, per iniziativa del Museo, erano inutilizzabili, essendo risultati pieni d'acqua"²⁵⁴. Finiti dopo varie peripezie nella chiesa di San Francesco della Scarpa (Lecce), "tolti dalle casse e abbandonati hanno subito non pochi danni, perché i nostri amministratori responsabili se ne sono infischiate allegramente" continua Bernardini. Salta quindi anche il progetto proposto da Brandi e da Campilli di creare un museo a Lecce.

Un'altra proposta era stata quella di "creare presso l'abbazia di Cerrate, in felice corso di restauro, un centro turistico culturale dove si sarebbe potuto alloggiare la

²⁵² Appendice, Poggiardo A, 1955/1.

²⁵³ Appendice, Poggiardo C, 1968/1

²⁵⁴ Ibidem.

raccolta di pitture bizantine e medioevali rinvenute in provincia. Non ci risulta” scrive Bernardini “che l’Università di Lecce, in particolar modo l’Istituto di Storia dell’Arte, diretto dalla dott. Barocchi, abbia accolto con interesse la proposta che avanzammo mentre eravamo ancora alla direzione del Museo. Probabilmente nessuno (molto meno l’assessore socialista della P.I.) avrà interessato ufficialmente l’Università, in vista di una prossima utilizzazione di quel complesso monumentale.”²⁵⁵ Dopo aver letto questo articolo, Rotondi in una lettera indirizzata alla Soprintendenza di Bari, chiede chiarimenti riguardo allo stato di conservazione dei dipinti e aggiunge “sarebbe infatti oltremodo increscioso che affreschi di tanta importanza fossero tenuti così indegnamente, tanto più che questo Istituto ne curò la collocazione nella chiesa in oggetto, alcuni anni fa, in modo più che decoroso”.²⁵⁶

Valutando l’aspetto tecnico delle operazioni di distacco, Brandi osserva che “gli affreschi delle Cripte rupestri hanno presentato un problema quasi unico, in quanto che i trasudi di soluzioni dense di calcare solubilizzato, in un primo tempo si consolidano in incrostazioni durissime e opalescenti che finiscono per togliere la visibilità degli affreschi e risultano difficilissime a rimuoversi. All’opera della natura” continua Bernardini “aggiungendosi poi quella vandalica degli uomini, in cerca di tesori che si favoleggiavano nascosti dietro le teste dei Santi, la scomparsa delle residue pitture superstiti si pone ormai come questione di pochi anni.”²⁵⁷ E conclude con una nota di amarezza: “d’altronde, eccettuate le Cripte situate in località di più facile accesso, o quelle conservate nei comprensori di bonifica, è chimerico pensare ad una sistemazione di tutela e di conservazione che troppo facilmente si presta ad essere elusa.” Vale la pena riportare l’intero passaggio: “Certo, l’opera intrapresa dall’Istituto ha trovato eco favorevole, risvegliando sopiti interessi: e qui ci è grato

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Appendice, Poggiardo C, 1968/2.

²⁵⁷ Appendice, Mostre A, 1959/2, in cui Brandi narra tutta la vicenda concernente le due cripte di Poggiardo e Gravina.

segnalare la fervida Associazione che si è formata a Massafra per la valorizzazione e la sistemazione delle Cripte di più facile accesso. Ma, con lodevole lungimiranza, da quei benemeriti stessi sono venute all'Istituto segnalazioni e finanche dono di Cripte, per quelle la cui remota e selvaggia dislocazione dissuade da conservarle sul posto. Sono già cinque le cripte che, donate allo Stato, possono essere resecate e rimosse. Ma, una volta salvate le Cripte, e almeno quelle più rare e importanti, che cosa fare di questo materiale d'eccezione? Evidentemente non vi è altra alternativa di un Museo, e fu infatti per la creazione di un nuovo Museo, in verità unico al mondo, che la Cassa per il Mezzogiorno concesse questo primo stanziamento di fondi". Brandi spiega l'importanza di raccogliere in un solo luogo pitture di qualità anche modesta che se lasciate sul territorio non potrebbero che attirare l'attenzione di pochi specialisti. "Ma la loro importanza storico-artistica è grandissima, come s'è detto. Possono allora suscitare un interesse più vasto solo se riuniti e valorizzati da un restauro conservativo, per lo più impossibile in situ, dove le infiltrazioni di umidità cariche di Sali di calcio sono inarrestabili."²⁵⁸ A poco valsero le esortazioni di Brandi.

Il 13 settembre 1955 Brandi, accompagnato da Carità, incontra presso la Cripta di Santa Maria il soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Bari²⁵⁹. Attraverso la documentazione presso l'Archivio dell'ICR è possibile ricostruire con dovizia di particolari la vicenda del distacco delle pitture murali di Poggiardo (Lecce)²⁶⁰.

Due mesi più tardi grazie al finanziamento della Cassa per il Mezzogiorno e l'autorizzazione della Soprintendenza della Puglia, l'ICR, dopo aver rilevato il "disastroso stato in cui si trovano quelle opere", dà inizio all'opera di distacco e restauro dei dipinti della cripta basiliana di Santa Maria di Poggiardo, sotto la

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ ASICR, fascicolo Poggiardo, prot. 1378, pos. II A1, telegramma 13.9.1955.

²⁶⁰ Su Santa Maria di Poggiardo cfr. Fonseca – Bruno – Ingrosso – Marotta, 1979, pp. 155-166.

sorveglianza dell'Ispettore Roberto Carità²⁶¹. Brandi ricorderà in seguito, nel marzo del '56 in una lettera alla Cassa del Mezzogiorno, come "in casi simili, la salvezza delle pitture è possibile soltanto con la loro rimozione, che viene operata 'a strappo' oppure 'a stacco'". Subito dopo aggiunge: "Quando, ottenuto il finanziamento, si diede inizio ai lavori, si dovette purtroppo constatare che non erano possibili né lo strappo, né lo stacco, mentre la rimozione delle pitture, d'altra parte, era assolutamente inderogabile. Non rimase altra via che iniziare le operazioni con la costosissima tecnica della asportazione 'a massello', per cui fu necessario l'impiego di mano d'opera locale specializzata nel taglio del tufo."²⁶² Il carteggio tra Carità e Brandi aiuta a comprendere le difficoltà che accompagnarono queste operazioni²⁶³. Dopo il distacco, i dipinti furono trasportati presso l'Istituto con la richiesta accorata da parte del Sindaco di Poggiardo che, a restauro ultimato, essi facessero ritorno nel Comune di provenienza dove si sarebbe provveduto a sistemarli in un luogo idoneo alla loro conservazione, dichiarandosi certo che "tale opera, quando sarà definita, costituirà un pregio di grande valore artistico che, al suo ritorno in questo Comune, richiamerà l'attenzione dei turisti, ammiratori, artisti" e che la città di Poggiardo "se ne avvantaggerà in prestigio, essendo l'opera totale la migliore conservata di quante se ne trovino in questi luoghi, che a buon diritto sono anche considerati culla dell'arte bizantina"²⁶⁴. Brandi riteneva che gli affreschi non potevano mai ritornare nella cripta, anch'essa nel frattempo restaurata, per via dell'umidità. A restauro concluso, monitorato per un periodo lo stato di conservazione dei dipinti, l'ICR fu poi in grado di esprimere una valutazione finale sulle caratteristiche del luogo più idonee ad ospitarli. Brandi fugava quindi ogni dubbio circa il delicato quesito relativo alla

²⁶¹ Appendice, Poggiardo A, 1955/1.

²⁶² Appendice, Poggiardo B, 1956/4.

²⁶³ Per un dettagliato resoconto delle condizioni di conservazione dei dipinti, dei lavori necessari all'asportazione e di ricostruzione architettonica della cripta cfr. Appendice, Poggiardo B 1956/4.

²⁶⁴ Appendice, Poggiardo B, 1955/3.

ricollocazione delle pitture, esprimendosi con cautela ma decisione contro il rischio che l'opera possa di nuovo essere abbandonata a se stessa²⁶⁵.

Carità nel frattempo (e siamo a fine novembre) aveva quasi ultimato l'opera di distacco e nel prospettare la sistemazione nei locali dell'Istituto suggeriva di lasciare l'abside all'ingresso "ove costituirebbe, finché non sarà sistemata, un elemento di un certo interesse, per il modo in cui fu armata e staccata"²⁶⁶. E continua dichiarandosi stupito della velocità con cui è stato condotto il distacco, sgombero e ricostruzione, del complesso decorativo, grazie anche alla valida collaborazione di Paolo Mora e Stefano Locati.

I racconti appassionati che Carità scrive quasi in tempo reale, come si trattasse di un diario di bordo, nelle lettere indirizzate a Brandi, confluiscono poi in un articolo²⁶⁷ da cui vale la pena estrapolare qualche passaggio, utile nel restituire con efficacia immagini vivide dei lavori in corso nella remota località del Salento: "Nella sotterranea cripta eremitica continuava il lavoro, tra odori acuti di solventi e lampi di flash fotografici. La selvaggia solitudine in cui fu scavato il romitaggio, nel corso dei secoli divenne campagna, poi nucleo abitato, poi grosso paese. Già, in tempi molto antichi, almeno un millennio prima che apparissero nel Salento i monaci bizantini, quel luogo dovette essere una necropoli, poiché, in paziente opera di scavo per isolare le pareti dipinte, i tecnici dell'Istituto trovarono anche tombe, forse messapiche, orami vuote. Per tempo immemorabile la cripta fu dimenticata, finché un pesante carro, una trentina d'anni fa, passando per la via della Chiesa, sprofondò. Per gli squarci della volta crollata entrò, per qualche anno, pioggia e sole, e si scaricarono detriti e rifiuti. Poi si coprì la piccola basilica con una soletta di cemento armato, unica soluzione per ripristinare il suolo della strada senza sotterrare il vano: unico

²⁶⁵ Appendice, Poggiardo B, 1955/5.

²⁶⁶ Appendice, Poggiardo B, 1955/8.

²⁶⁷ Carità, 1959.

accesso al luogo sacro, rimase un tombino. Nel chiuso prosperarono alghe e ragni, sì che gli affreschi furono presto invisibili.

“Dal riquadro aperto nel soffitto si affacciarono donne velate di nero. ‘Che fate là sotto?... Vi ha mandato *lu Papa?*’. Inginocchiate intorno al tombino, cominciarono lente a pregare”²⁶⁸. E più avanti: “E’ merito di Cesare Brandi, in accordo col Soprintendente della Puglia, se la rovina sarà forse evitata. Il Ministro Campilli, quando presiedeva alla Cassa del Mezzogiorno, raccolse l’accurato appello e concesse i mezzi per cominciare il lavoro. I cicli pittorici della Cripta di Santa Maria di Poggiardo, di quella di San Vito Vecchio, a Gravina, e gli scarsi resti - ma di alto valore - della cripta del Padre Eterno, ancora a Gravina, sono oramai salvi. È forse poco, rispetto a quanto rimane, ma è il principio. Ed è molto.” E poi ricorda lo stupore suscitato da queste pitture salvate e “con tecnica nuova” rimosse, “con tutto il supporto del tufo; in pesantissime casse viaggiarono per migliaia di chilometri. All’Esposizione Universale di Bruxelles la Cripta di Gravina suscitò una meraviglia indicibile, tanta che l’aver esposto quella fenomenale, è la parola, opera di restauro fu determinante per l’assegnazione del primo premio assoluto al Padiglione italiano. Successo lusinghiero, è indubbio, ma l’Istituto voleva di più, ed è sulla via di riuscirvi. Nei Mercati Traianei, a Roma, sta allestendo una Mostra delle cripte salvate, esposte in originale”. E concludeva solennemente: “Sarà, questa Mostra, un richiamo a secoli ignoti ai più degli italiani, sarà un invito a conoscere *e soprattutto salvare* anche queste tra le infinite radici che la storia innestò nel nostro suolo.”²⁶⁹ Totale senso di missione traspira da queste parole e con esso la soddisfazione di incoronare tanti sacrifici con mostre anche all’estero utili oltretutto a conferire lustro, visibilità e ammirazione per l’operato del laboratorio italiano nel campo del restauro. L’orgoglio

²⁶⁸ Carità, 1959, pp. 26-27. Sulla scoperta della tomba e sui relativi lavori cfr. qui Appendice documentaria relativa.

²⁶⁹ Carità, 1959, p. 30.

quindi di far conoscere ad un pubblico vastissimo le bellezze sottratte ad un destino di sicura distruzione.

Il recupero degli affreschi susciterà l'interesse di molti studiosi, come testimoniano le lettere di richiesta di foto rinvenute tra le carte dell'Archivio dell'Istituto; tra i nomi sono emersi quelli di Alba Medea, che sulle cripte aveva pubblicato nel 1939 un prezioso volume²⁷⁰ e Kaftal.

Nel 1958 non è ancora stato deciso il luogo di destinazione dei dipinti, se debba trattarsi di un museo o di una sala messa a disposizione dal Comune di Poggiardo. La sollecitudine con cui quest'ultimo risponde alle proposte di intervento sulla cripta, ne fanno un modello qualificante nel panorama italiano. Questa operazione rappresenta un passo importante nel "programma per la valorizzazione" del patrimonio locale e del Salento, come sottolineato in un articolo del 1972 firmato da A. Caraffa²⁷¹. Il fatto che i dipinti siano finiti abbandonati nella chiesa di San Francesco, come ricorda lo stesso articolo, non ha fermato il Comune dal perseverare in questo programma di recupero del patrimonio, ricavando dal "suo magro bilancio ben 35 milioni per realizzare un dignitoso padiglione che possa raccogliere questi meravigliosi affreschi, senza però riuscire ad ottenere alcun contributo dai vari ministeri e enti che hanno per compito la tutela dei monumenti". L'architetto Franco Minissi progetta il 'contenitore' in cui collocare gli affreschi interpretando "modernamente le strutture originali della cripta". Sorge al centro dei giardini pubblici e "in qualsiasi momento può essere visitata da chiunque."²⁷² La stessa struttura che ancora oggi ospita gli affreschi purtroppo fino all'estate scorsa (2006) chiusa per restauri.

Un'altra dimostrazione di questa sensibilità emergente verso la valorizzazione del patrimonio, come si rileva dalla lettera del 1959 di Brandi a Franco Schettini,

²⁷⁰ Medea, 1939.

²⁷¹ Appendice, Poggiardo B, 1972/1

²⁷² Ibidem.

soprintendente ai Monumenti e Gallerie della Puglia, è che “dopo il primo intervento dell’Istituto, si è risvegliato negli studiosi e soprattutto nei giovani un vivo interesse per la conservazione e la cura degli affreschi delle Cripte, tanto da trovare, per esempio nella cittadina di Massafra, una Pro-Loco organizzata e decisa ad attuare un concreto programma di lavoro. Proteggere e restaurare, cioè, lasciando gli affreschi in sito, le Cripte esistenti nella cerchia del paese, e agevolare l’Istituto e quindi il Ministero nei lavori di stacco e recupero degli affreschi di quelle Cripte che per la distanza dal centro abitato e per la ubicazione non sono di facile accesso.”²⁷³ Anche se poi le operazioni si realizzeranno solo in parte è interessante registrare questo risveglio di interesse e una contagiosa volontà di intervento seguendo l’esempio di Poggiardo, e naturalmente le direttive dell’ICR.

“L’iter di questi affreschi si è concluso nel 1975 con l’inaugurazione di un edificio-museo all’uopo realizzato a Poggiardo” si legge in una pubblicazione del 1979, dove si denuncia la scarsa fedeltà rispetto all’originale nella ricostruzione della cripta. mentre del luogo di provenienza, l’ipogeo, si registrano le pessime condizioni di conservazione. La nota si conclude con una amara considerazione sulla reale validità di simili operazioni “che falsano completamente l’interpretazione di queste opere dimenticando che esse sono documenti di un’organizzazione sociale-economica-religiosa strettamente legata al territorio”²⁷⁴.

²⁷³ Appendice, Poggiardo B, 1959/1.

²⁷⁴ “Si tratta di una realizzazione in cemento, situata nella villa comunale in piazza G. Episcopo. All’interno è stato ricostruito sul pavimento il perimetro approssimativo della cripta – falsandone quindi la lettura – con l’esclusione dell’iconostasi, degli arredi litoidi e con la riduzione del Bema; lungo tale perimetro sono stati montati su telai, nella loro disposizione originaria, gli affreschi restaurati. L’ipogeo, una volta tolti gli affreschi, è stato del tutto abbandonato, così che oggi versa in condizioni disastrose. Lo sdoppiamento delle componenti di questa cripta, dunque, se da una parte ha permesso un accurato studio e restauro della decorazione pittorica, ha, d’altro canto portato al completo degrado della parte architettonica, che pure fu anch’essa espressione culturale delle popolazioni che l’hanno voluta e resa funzionale ad un certo tipo di rito, quello greco, che in essa si officiava. Nota 1: ciò ci induce a riflettere sulla validità di questo tipo di interventi; interventi che falsano completamente l’interpretazione di queste opere dimenticando che esse sono documenti di un’organizzazione sociale-economica-religiosa strettamente legata al territorio. Scendendo singoli ‘pezzi’, giudicati artistici, dal contesto cui sono legati si impedisce alle popolazioni di questi luoghi la possibilità di una riappropriazione critica di fenomeni che fanno parte della loro tradizione.”, Fonseca – Bruno – Ingresso – Marotta, 1979, pp. 155-157. Sull’attuale museo di Poggiardo cfr. AA.VV., 2004, p. 138, in cui si legge: “Inaugurato nel 1975, il Museo degli affreschi bizantini è situato al centro di piazza Episcopo e ospita le pitture murali staccate negli anni Cinquanta dalla vicina cripta di Santa Maria degli Angeli. Riportata alla luce nel 1929, nel cuore del paese, in via don Minzoni, la chiesa rimandava alle architetture tardo bizantine, con pianta quadrata; dopo il restauro dell’intero ciclo pittorico effettuato dall’Istituto Centrale di Roma, gli affreschi hanno trovato un’adeguata sistemazione nel Museo. All’interno è stato ricostruito il perimetro della cripta, lungo il quale le pitture sono state montate su telai e disposte nella loro collocazione originaria. Partendo dalla parete sud-ovest si ammirano le figure di un *Santo Vescovo*, *San Giorgio*, *San Giovanni Teologo*, *San Giovanni Battista*; sulla parete nord-est *San Michele*, *San Giuliano*, la *Madonna col Bambino* e *San Nicola*, *San Giovanni Teologo* e *San Gregorio Nazianzeno*, *Cristo in trono con Sant’Anastasio* e *Santa Maria di Magdala*; sulla destra è raffigurato olosomo

Sul caso di Gravina²⁷⁵ ci si soffermerà brevemente, soprattutto in relazione alle mostre di Bruxelles e di Roma dove gli affreschi rimossi dalle relative cripte trionfarono senza destare la benché minima perplessità rispetto alla prassi asportare intere cappelle ed esporle in mostre itineranti.

Sempre dalla documentazione d'Archivio si apprende che i lavori di rimozione dalla cripta di San Vito Vecchio erano in corso nell'agosto del 1957, e che Carità in quella occasione dovette affrontare difficoltà anche maggiori che a Poggiardo. Egli aggiunge che verso la fine del mese si sarebbero intrapresi i lavori nell'altra cripta, quella del Padreterno.²⁷⁶ Persino Palma Bucarelli si espresse favorevolmente riguardo alla riscoperta di questi dipinti "sottratti alla rovina" come recita il titolo del suo articolo uscito il 22 aprile 1958.²⁷⁷ Sul distacco infatti spese parole lusinghiere: "Una tecnica moderna e perfetta, che lascia intatte le pitture anche nella loro forma architettonica"²⁷⁸. La cripta appartenuta ad un privato (Vincenzo Tota, da cui tra la sua denominazione) fu acquistata dallo Stato per dar corso ai restauri.

Una volta asportate, le pitture fecero due tappe importanti in Italia e all'estero, alle mostre di Bruxelles e ai Mercati Traianei. A tal proposito, la documentazione conservata presso l'ICR aiuta a ricostruirne vicende esecutive e di restauro.

Gli affreschi dalla Cripta del Redentore (o di San Vito Vecchio) risalgono al XIII secolo: come risulta da una relazione redatta in occasione delle esposizioni, "il distacco è stato eseguito resecando la roccia e riducendone uniformemente lo spessore; gli affreschi sono stati applicati su rete metallica e su telai centinati che riproducevano esattamente la conformazione originaria delle pareti. La superficie

Sant'Anastasio con gli attributi del martirio; a seguire San Demetrio e San Nicola, San Giorgio, la Madonna col Bambino, San Lorenzo, la Vergine tra Arcangeli, Santo Stefano, l'Arcangelo Michele e i Santi Cosma e Damiano."

²⁷⁵ Sugli affreschi di Gravina cfr. Casino, 1976, pp. 22-24, Nardone, 1979, p. 19, *Gravina per le vie*, s.d., pp. 76-77, AA.VV., 2004, p. 91.

²⁷⁶ Appendice Gravina, 1957/1 e 2. Sulla questione della cripta vedi anche Appendice Poggiardo A, 1957/3, 1966/1, 1968/1.

²⁷⁷ Appendice Gravina, 1958/1

²⁷⁸ *Ibidem*. Sulle difficoltà di rimozione degli affreschi dalle cripte anguste e più in generale sugli espedienti escogitati per assicurare la riuscita del lavoro si veda in particolare la relazione presentata con il preventivo di spesa per i lavori in Puglia, in Appendice Gravina, 1959/1.

dipinta è stata liberata dal salnitro e dalle varie concrezioni che la ricoprivano”.²⁷⁹ A proposito della cripta del Padre Eterno, nella stessa relazione si legge: “La Medea, che visitò la Cripta poco prima del 1939, dichiarò ‘discreta’ la conservazione degli affreschi; ma vandaliche distruzioni portarono a quasi totale rovina le figure dell’abside e quella del sottarco. Soltanto quelle della parete sinistra si poterono salvare, con operazioni di restauro del tutto simili a quelle descritte per la Cripta precedente.”²⁸⁰

Le Marie al sepolcro e *S. Pietro, S. Lazzaro, S. Giacomo* provenienti da San Vito Vecchio furono esposte (con riproduzione nel relativo catalogo) alla mostra di Atene e alla “Mostra dell’arte in Puglia” del 1964, a cura di Michele D’Elia²⁸¹.

Nel 1958 gli affreschi di Gravina furono inviati all’Esposizione Internazionale di Bruxelles. “Nel padiglione italiano è stata assegnata all’Istituto una vasta sala, destinata a contenere opere originali e documentazioni dei più importanti lavori eseguiti dall’Istituto: la Cripta di Gravina costituirà indubbiamente un motivo di eccezionale interesse per i visitatori, sia per il valore di raro documento della pittura bizantina sia per la particolare tecnica di restauro e per il perfetto successo del lavoro.”²⁸²

E infatti il padiglione ricevette anche un premio destando il plauso e l’interesse della stampa internazionale, anche e l’ammirazione del mondo accademico, come documentano dalle lettere di congratulazioni all’ICR²⁸³. L’intento di Brandi era quello comunque di contribuire “a far sentire il problema della salvezza delle Cripte

²⁷⁹ Appendice Gravina, senza data/1.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ D’Elia, 1964, p. 37. Chatzidakis, 1964, nn. 159-160, pp. 227-228.

²⁸² Appendice Poggiardo B, 1958 /1.

²⁸³ La stampa solo in un caso si pronuncerà negativamente nei confronti del padiglione italiano nel suo insieme, accusato di provincialismo ma non specificamente contro il restauro degli affreschi. Per la rassegna stampa e alcune lettere cfr. Appendice, Mostre.

Eremitiche pugliesi da parte degli organi finanziariamente, se non tecnicamente responsabili”²⁸⁴.

Nella didascalia del dipinto è ricordata la innovativa tecnica di rimozione, così descritta: “gli affreschi divisi in zone di qualche metro quadrato, sono stati rimossi dalla roccia tufacea con uno spesso strato del loro supporto, che, assottigliato, è stato poi collocato su armature che ne seguono fedelmente la forma originale. I risultati sono stati eccezionali, oltre che per le pitture di altre due cripte salvate (Poggiardo, Cripta di S. Maria; Gravina, Cripta del Padre Eterno) anche per la cripta di S. Vito vecchio, che qui è presentata.”²⁸⁵

La questione della destinazione degli affreschi in un museo, che ad un certo punto viene individuato nel complesso di Cerrate, è sintetizzata nel 1968 dal Soprintendente Arch. Renato Chiurazzi nella lettera indirizzata a Rotondi²⁸⁶.

Brandi nel 1959 in occasione della mostra ai Mercati Traianei (1959-1960) riflettendo sugli affreschi e sul senso che poteva avere dedicare a queste opere un museo, si era soffermato sulla necessità di attuare interventi programmati sul territorio: “Non sta a chi scrive, certamente, di decidere il luogo dove questo Museo possa sorgere, ma la dislocazione delle Cripte, che gravitano nel Salento, lo suggerisce di per se stessa, e Lecce, la più bella città pugliese, che non ha un Museo abbastanza importante, potrebbe essere il degno fulcro. Si riscatti il Castello, e diventerà questo uno dei Musei più singolari d’Italia. Da Lecce sono facili gli itinerari verso quelle Cripte che si potrebbe tentare di conservare in situ, Carpignano, S. Vito dei Normanni con gli affreschi datati del 1196 e a poca distanza dalla Nazionale (in comprensorio di bonifica), e poi Mottola, Vaste, Massafra. Sull’importanza di un tale Museo in fieri e

²⁸⁴ Appendice Mostre A, 1959/3.

²⁸⁵ Appendice Mostre B, 1958/2.

²⁸⁶ Appendice Poggiardo A, 1968/1.

sull'interesse che può suscitare basti il ricordo del successo quasi incredibile che suscitò la Cripta ora esposta di S. Vito Vecchio, quando fu inviata al nostro Padiglione dell'Esposizione Universale di Bruxelles. Valga quel successo non locale a unire forze e propositi per una unica e degna soluzione.”²⁸⁷

Ma al progetto di fondare un Museo di arte bizantina si opposero i comuni di Gravina e Poggiardo “soprattutto per mancanza di volontà decisionale dell'Amministrazione Provinciale di Lecce e dell'allora Direttore del Museo Provinciale di Lecce, Dott. Mario Bernardini, autore dell'articolo apparso sulla ‘Voce del Sud’ del 16 u.s.”²⁸⁸. Anche Mario Salmi (in qualità di Presidente del Consiglio Superiore AA. e BB.AA.) si oppose all'idea di costruire un nuovo Museo bizantino, per cui alla fine la Sovrintendenza provvide “alla sistemazione in alcuni ambienti del Museo Pomarici Santomasi di Gravina degli affreschi della Cripta di San Vito Vecchio” e approntò “in accordo con l'Amministrazione Comunale di Poggiardo il progetto di definitiva sistemazione degli affreschi nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli”²⁸⁹. L'idea infatti era quella di “trasferire e sistemare le opere suddette non a Poggiardo, bensì a Santa Maria di Cerrate presso Squinzano; un complesso architettonico isolato in piena campagna, già preso di mira dai ladri”²⁹⁰ e restaurato con fondi della Cassa per il Mezzogiorno. La vicenda di Cerrate è nota ed è stata più volte oggetto di studio e pubblicazione. Teodoro Pellegrino (Brindisi 1908-Lecce 1985)²⁹¹, che fu vivace promotore di progetti culturali e che si interessò anche al complesso di Cerrate, ha ben illustrato l'intera vicenda storico-conservativa dell'abazia in una guida (*Dell'Abbadia di S. Maria a Cerrate*) del 1970 ripubblicata nel 2004 a cura di Valentino De Luca, da cui risulta che i restauri del complesso architettonico si sono protratti almeno fino alla seconda metà degli anni Sessanta sotto la guida

²⁸⁷ Appendice Mostre A, 1959/2.

²⁸⁸ Appendice Poggiardo A, 1968/1. L'articolo è trascritto in Appendice, 1968.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Il cui nome risulta tra le carte d'archivio, presso l'ASICR.

dell'architetto Franco Minissi. Pellegrino a questo proposito si scaglia contro il restauro degli affreschi, da collocare intorno al 1975. “Non credo mai sia stato compiuto uno scempio simile a quello fatto sulle sventurate pitture murali che da secoli abbellivano l'interno della Chiesa. Belli, bellissimi quelli ricavati nell'altare principale dietro l'abside centrale e negli archi, ma i due grandi affreschi della *Dormitio Virginis*, e del *La leggenda di Cerrate* vennero non staccati, ma straziati, ‘squartati’.”²⁹² Curioso infatti rilevare che sotto lo strato d'intonaco con l'affresco rimosso nel 1975, raffigurante tre episodi della vita di un guerriero a cavallo, sia stata rinvenuta una parete costituita da conci disposti casualmente recanti frammenti di affresco. Tutto fa ritenere che si tratti di una parete a sua volta affrescata “crollata e ricostruita alla meglio prima del sec. XIV con i medesimi conci”²⁹³. Comunque sulla vicenda esiste una ricca documentazione presso l'Archivio ICR (in parte qui riportato in Appendice), che testimonia delle complesse vicende burocratiche e soprattutto delle discordie sorte intorno alla destinazione d'uso del complesso. Oggi esso ospita, nei locali adiacenti la chiesa, il Museo delle Tradizioni Popolari dove hanno trovato collocazione gli affreschi distaccati negli anni Settanta, tra cui figurano *Il transito della Vergine* del XV secolo, due sinopie, una *Madonna in trono e due santi* (in tre diversi pannelli).

Tra le regioni italiane occupa un posto preminente, nel panorama dal dopoguerra agli anni Sessanta per numero di interventi e impegno nel campo del restauro di affreschi, la Lombardia. Più che un esame capillare, per tentare di ricomporre un quadro delle attività in questo settore, impossibile allo stato attuale degli studi, converrà

²⁹² Pellegrino 2004, pp. 10-11 in cui è riportato l'articolo Santa Maria a Cerrate una chiesa straziata, apparso su “La Gazzetta del Mezzogiorno”, agosto, 1984.

²⁹³ Ivi, p. 90 (scheda di V. De Luca).

lumeggiare con pochi tratti l'atteggiamento verso il restauro emerso da un cospicuo numero di interventi documentati dalla letteratura artistica, costituita da pubblicazioni di articoli e da cataloghi di mostre fra cui si sceglieranno i più significativi. D'altra parte il fenomeno della rimozione degli affreschi è stato oggetto di numerosi studi promossi dall'Università Cattolica di Milano oltre che dalla Soprintendenza lombarda, dai quali perciò in questa sede sarà utile trarre qualche spunto per giungere forse a conclusioni di qualche utilità ai fini della presente ricerca²⁹⁴.

Chi per almeno trenta anni ha profuso impegno in operazioni di restauro, redigendo per esempio utili resoconti in molti articoli apparsi su varie riviste d'arte, è stato Franco Mazzini, prima Soprintendente in Lombardia (e poi in Piemonte), quindi libero docente presso l'Università Cattolica di Milano. Ci si servirà dei suoi testi per percorrere velocemente questo capitolo relativo alla stagione degli stacchi in Lombardia. Ma solo per segnalare un ulteriore punto di riferimento, in una ideale 'geografia' o carta geografica dello stacco, utile a descrivere l'estensione del fenomeno partendo da quello che ad oggi si potrebbe definire l'asse Roma-Firenze.

Mazzini nel 1984 dedica un articolo alla questione che gli sta particolarmente a cuore; ovvero la necessità di redigere un catalogo degli affreschi staccati²⁹⁵. Al fine di dimostrare la validità delle operazioni di rimozione, adottate sistematicamente anche in Lombardia, il testo si apre con una affermazione critica: "Ripercorrendo, dopo anni, itinerari lombardi già consueti, mi occorre abbastanza spesso di rivedere, per lo più in una chiesa, affreschi staccati e ricollocati tempo addietro, e quasi invariabilmente di constatare la buona e stabile condizione, decisamente migliore al confronto di altri affreschi lì accanto rimasti invece sul primitivo supporto murario".

²⁹⁴ Si veda il volume di Autelli, 1989, cui hanno collaborato M.L. Gatti Perer, F. Mazzini e Rosalba Tardito, che offre numerosissimi spunti, e per questo imprescindibile punto di riferimento, sia in merito all'attività lombarda sia più in generale alla storia della rimozione della pittura murale.

²⁹⁵ Mazzini, 1984.

Ecco che immediatamente viene sollevata una questione nodale che riguarda il luogo di ricollocazione dei dipinti una volta asportati. In questo caso essi non sono stati staccati per riempire un “vuoto” cronologico all’interno della collezione di un museo, ma per salvarli dal supporto deperito. Questo ha di conseguenza comportato la loro ricollocazione in situ. L’operazione, osserva Mazzini, ha consentito di trarre in salvo una parte dei dipinti della chiesa, che rispetto al resto, magari posti a pochi metri, godono di salute migliore. Perché il “supporto [...] nella maggior parte dei casi costituisce il veicolo principe dei malanni che lentamente distruggono il dipinto.”²⁹⁶ Nel citare l’editoriale di Longhi del ’57, volto ad esaltare gli aspetti ‘virtuosi’ dello stacco, si sofferma a ricordare come nel periodo in cui uscì l’articolo egli stesse lavorando alla mostra di arte lombarda del Tre e Quattrocento e quindi come “l’attenzione sugli affreschi lombardi in particolare era da poco stata portata, sia pure per via d’altri argomenti, da un memorabile saggio dello stesso Longhi [*Una cornice per Bonifacio Bembo*, in “Paragone”, 1957, n. 91, pp. 3-8], sicché quei nostri affreschi – che, nelle loro sedi periferiche dell’antico territorio visconteo e sforzesco, di quella rassegna costituivano il necessario complemento – furono spesso al centro di qualche recupero *ad hoc*, come nel caso del grande frammento micheliniano dell’intercapedine di Santa Maria Podone”²⁹⁷. E poi aggiunge che la penuria di mezzi faceva sentire con angustia la mole di interventi invece necessari in “quel settore del patrimonio artistico, la cui rovina nel dopoguerra aveva fatto registrare disperanti progressive accelerazioni”²⁹⁸. Alla nota quattro Mazzini segnala che già in quegli anni si stava ponendo più attenzione alla questione dell’inquinamento atmosferico da solfuri, “conseguente all’incremento dei centri industriali e alla combustione dei prodotti petroliferi con l’immissione nell’atmosfera di notevoli quantità di anidride

²⁹⁶ Ivi, p. 101.

²⁹⁷ Ibidem in cui si rimanda al Catalogo del 1958, n. 195, tav. LXXI.

²⁹⁸ Ivi, p. 102.

solforosa”. È importante sottolineare questa precoce coscienza rispetto al fenomeno dell’inquinamento, perché a differenza di quanto sostenuto dai detrattori radicali della rimozione, esso ha invece condizionato molto precocemente le scelte in questo settore.²⁹⁹ Mazzini mette bene in luce l’atteggiamento integralista di Longhi e il suo interesse preminente per l’opera d’arte, tale da porre il contesto in secondo piano. E fa un elenco, richiamando il clima di “psicosi da perdita dell’affresco” di cui Longhi fu in buona sostanza fautore e le mostre fiorentine (“mostre pilota”) che offrivano una prova incontrovertibile attraverso documentazione fotografica del degrado e delle insperate possibilità di recupero, dei fattori che possono aver contribuito ad amplificare il fenomeno: “la crescita continua del patrimonio pittorico murale per gli incessanti scoprimenti”, la maggiore partecipazione degli enti parastatali e privati nel finanziare queste attività di sostegno, “i progressi sul fronte operativo e tecnologico, [...] la crescita degli studi storico artistici”³⁰⁰. Mazzini poi auspica la compilazione di un catalogo generale ragionato.

A questo punto viene da chiedersi se sarebbe davvero utile un catalogo di questo genere. Quel che è certo, è che nessuno dei sistemi messi a punto finora dalle Soprintendenze e dall’ICR³⁰¹ sembrano offrire i mezzi necessari per agevolare questo genere di ricerca.

²⁹⁹ Questo punto si discosterebbe da quanto sostenuto da Zanardi rispetto alla questione dell’inquinamento atmosferico, il quale non vede alcun nesso con la questione di cui, secondo lo studioso, non si aveva invece alcuna coscienza in quel periodo (Colloquio 2007).

³⁰⁰ Ivi, p. 102.

³⁰¹ Il programma AR.I.S.T.O.S. messo a punto dalle Soprintendenze nel 2002 (come si apprende dal sito ufficiale), che rappresenta “un database relazionale dedicato all’organizzazione e alla gestione delle informazioni relative alla storia della tutela concepita in tutti i suoi molteplici aspetti: dalla storia del restauro alle vicende conservative delle opere d’arte alla loro gestione e fruibilità (catalogazione, musealizzazione, esportazione etc)”. Consultando questo database non è stato possibile che rilevare dati generici e niente affatto indicativi della situazione presente concernete gli affreschi staccati. La Carta del rischio dell’Istituto Centrale per il Restauro che si articola in due parti (dal sito ufficiale): “L’iniziativa si articola in due parti: - Polo Centrale: struttura operativa permanente residente presso il S. Michele (Laboratorio di Fisica ICR) per la gestione, alla scala nazionale, di tutte le informazioni inerenti la conservazione del patrimonio culturale; - Rilevazione del degrado dei monumenti : avvio di un’attività di valutazione puntuale dello stato di conservazione delle aree archeologiche, dei monumenti e delle opere d’arte.” Si veda il database gli archivi di restauratori dell’Associazione Secco Suardo. Utile l’Archivio Del Restauro nelle Marche (finanziato dalla Regione Marche e cofinanziato dalla Università di Macerata e dall’Ente Universitario del Fermano), dove è possibile verificare la tecnica di intervento dall’Ottocento alla prima metà del Novecento. Ma interrogando il sito con l’inserimento del nome della località, Ancona per es., della tipologia dell’oggetto e della tecnica d’intervento, strappo/stacco/distacco/rimozione, si ottiene “zero” come risultato. Invece inserendo solo la tipologia dell’oggetto, cioè pittura murale, risulta che Umberto De Angelis stacca e trasporta su rete metallica tre dipinti murali (stemmi cardinalizi) nel Palazzo Comunale di Castelfidardo (Ancona) nel 1936. Informazione assolutamente insufficiente a comporre un quadro d’insieme. Si ricordi la pubblicazione di Paolucci del 1990, dove un’ampia sezione è dedicata alla catalogazione degli affreschi staccati nel periodo 1945-1980 (Felici, Lucioi, Pople, pp. 303-311). La catalogazione si limita agli affreschi dei tabernacoli, delle porte delle ex mura cittadine e dei chiostri.

Mazzini non si professa radicalmente contrario alla rimozione (e le operazioni promosse negli anni '50 e '60 di certo lo dimostrano) e con Longhi afferma che “non dovrebbero essere i cattivi esempi e i casi condannabili [...] a legittimare opposizioni di principio e, ora, una così drastica condanna che coinvolge ingiustamente tanti atti di salvaguardia e di buongoverno”³⁰². E continua: “Come se poi il destino dell'affresco staccato fosse unicamente il museo o il deposito temporaneo (solitamente perpetuo).” Mazzini legge in questa politica anche una volontà di salvaguardare il patrimonio, in molti casi responsabilmente. “Potrà semmai rimproverarsi la mancanza di programmi organici” e sovente l'esigenza prioritaria di interventi urgenti su altri che hanno imposto sacrifici inaccettabili. E qui egli ricorda di aver verificato, con foto alla mano, il definitivo deterioramento di pitture che all'epoca si sarebbe potuto salvare. “Quante volte ci siamo sentiti rivolgere l'eterna domanda ‘Lei è favorevole o contrario?’. Domanda errata se non anche subdola. Perché non si tratta di questione opinabile o soggettiva: nessuno può mettere in dubbio che gli affreschi debbano restare al loro posto, naturalmente finché possibile”³⁰³. Ma l'alternativa dello stacco non può essere un pretesto per non intervenire sulle strutture e sull'ambiente. Certo, se da una parte la campagna di stacchi voluta da Longhi avrebbe comportato un impegno economico impensabile per i vari enti pubblici e privati, come ricorda Mazzini, figuriamoci un'impresa di bonifica di tutti gli edifici fatiscenti contenenti dipinti murali in pericolo! Ma Mazzini mette in guardia rispetto al concetto di bonifica ambientale, lasciando intendere che non è certo sufficiente la bonifica dell'ambiente specifico a preservare le pitture. E cita alcuni esempi. Se da un lato, soprattutto dopo l'alluvione di Firenze, la ricerca in campo scientifico e tecnologico ha permesso grandi passi in avanti in questo senso (e cita l'articolo di Ferroni 1982, pp. 265-269, su questo argomento), “ciò non ha tolto

³⁰² Ivi, p. 104.

³⁰³ Ivi, p. 105.

che, in casi diversi, di decadimento irreversibile di altra natura, si continui a praticare lo stacco nei modi tradizionali, sia pure con sofisticati accorgimenti non estranei all'esperienza scientifica" (e qui invece cita l'intervento di Del Serra-Tintori, 1981, pp. 157-159). Nel caso del Masolino a Castiglione Olona, si è intervenuti nel 1965/67 con lo stacco degli affreschi "senza trascurare la salvaguardia delle sinopie"³⁰⁴. A questo proposito Mazzini si chiede se al momento presente, supposto che i dipinti non fossero stati rimossi dal muro, la "Scienza sarebbe in grado di fornire un dispositivo tale da garantire, in quel contesto, la climatizzazione ideale, a livello stabile all'interno del Battistero, e con ciò l'arresto del processo secolare di alterazione"³⁰⁵, sottintendendo una risposta negativa naturalmente.

Un altro caso esemplare è quello di Mocchirolo di cui parla lo stesso Longhi nel ricordato Editoriale del '57 esprimendo sollievo per l'operazione 'salvifica' che per alcuni versi riecheggia la vicenda di Mezzaratta³⁰⁶. Si è scelto perciò di menzionare questo tra tutti gli interventi in Lombardia, su cui esiste ampia bibliografia³⁰⁷, perché racchiude in maniera emblematica la maggior parte delle questioni relative alla gestione dei beni culturali e alla tutela che si è già avuto modo di mettere in luce nel capitolo sulla chiesa di Mezzaratta (Parte I, cap. 2, par. 2.B). Mazzini è testimone diretto di questa vicenda, come avrà modo di dichiarare nell'89, cioè del "recupero dell'intero ciclo di Mocchirolo compiuto da Mauro Pelliccioli e dai suoi collaboratori, nel 1949. Una data abbastanza vicina, sicché molti ancora possono ricordarsi della cappella ricomposta, gioiello della pinacoteca ricostruita e riaperta al pubblico, l'anno 1950". Qui vi lavorano oltre al Pelliccioli, che ancora una volta dà prova di essere un "grande estimatore del Secco Suardo", come lo stesso Mazzini è in grado di

³⁰⁴ Ibidem. Su Castiglione Olona cfr. anche Basile, 1989.

³⁰⁵ Ibidem. Forse vale la pena ricordare che il responsabile dello strappo fu Ottemi Della Rotta.

³⁰⁶ "Per buona fortuna i lavori eseguiti negli ultimi anni in Lombardia (e si rammenti soltanto il ciclo intero di Mocchirolo staccato dal Pelliccioli e ricomposto a Brera" [...].", Longhi, 1957, p. 7.

³⁰⁷ Solo per citarne alcune voci: Conti, 1996, p. 174; Autelli, 1989; Mazzini, 1989.

testimoniare in prima persona, Giuseppe Arrigoni “a lungo primo aiuto di Pelliccioli”³⁰⁸, che ne prosegue la tradizione dello strappo.³⁰⁹ L’interesse è per la prima volta documentato intorno alla fine del XIX secolo. Nel 1901 l’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia dichiara che l’unico modo per mettere in salvo gli affreschi è quello di trasportarli in un ambiente più sano. L’umidità dei muri è la causa del degrado. Acquistati da privati nel 1921, i quali intendono porli in salvo staccandoli e “rendendoli accessibili agli studiosi” che nel frattempo dimostrano molto interesse per i dipinti (tra gli altri Venturi, Toesca, Salmi), rimangono in situ per espresso volere del Ministero della Pubblica Istruzione. L’edificio nel 1943 è sottoposto a lavori di consolidamento che ne migliorano le condizioni generali. Ciò nonostante, “fra l’ottobre e il novembre del 1949”³¹⁰ i dipinti dell’abside vengono strappati “dai muri della cappella a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Milano [...] Ammettendo una eccezionale deroga al principio della conservazione delle pitture murali in situ, il Consiglio finì per approvare la rimozione di quel ciclo (destinato ad essere ricomposto a Brera), tenendo presente che: l’edificio, manomesso in età barocca, aveva ormai perduto quasi completamente l’originario carattere monumentale; la presenza a Brera del ‘più alto esempio della pittura lombarda del Trecento in rapporto con Giovanni da Milano e il mondo toscano’ avrebbe colmato degnamente la carenza di opere di quel periodo; le cattive condizioni dell’oratorio, nonostante il recente restauro, facevano temere un ulteriore degrado degli affreschi [...]; le spese del distacco non sarebbero state a carico del pubblica Istruzione, ma della Pinacoteca stessa”. Seguirono polemiche “alimentate soprattutto dal sospetto che la precarietà delle condizioni della cappella fosse più pretestuosa che effettiva”³¹¹.

³⁰⁸ Mazzini, 1989, p. 38.

³⁰⁹ Per una scheda completa sull’oratorio e i suoi affreschi, cfr. Autelli, 1989, pp. 152-157.

³¹⁰ Ivi, p. 153.

³¹¹ Ibidem.

Pur correndo il rischio di esprimere un giudizio parziale, preme osservare che non vi è dubbio, come era successo anche a Bologna, che la brama di possedere un esempio così alto di pittura trecentesca nella raccolta braidese, priva di testimonianze di quel periodo, abbia giocato un ruolo fondamentale nella scelta di staccare e che per giustificare un intervento fin dall'inizio considerato inaccettabile sia stata posta molta enfasi sulle 'condizioni' precarie dell'edificio, forzando questo aspetto, come l'autore della scheda fa chiaramente intuire. Una storia vecchia che si ripete. Che ruolo avrà avuto Longhi in tutta questa faccenda, che ha come scenario un territorio che egli conosceva molto bene e su cui aveva pubblicato i risultati di numerose ricerche? E Pelliccioli, suo fedele 'consulente' nelle questioni relative al restauro? Ritornando all'Editoriale del '57, quella menzione a Mocchirolo conferma senz'altro, una sua piena adesione alla linea d'intervento scelta. Ma sicuramente qualcosa di più, soprattutto alla luce di quanto affermato nel resto dell'editoriale, che rappresenta un inno incondizionato alla pratica del distacco; ricco di citazioni di casi storici di restauri compiuti in Lombardia a partire dai primi dell'Ottocento, e di riferimenti al suo protagonista incontrastato, il bergamasco Secco-Suardo "grande figura del nostro Ottocento", e definito "ancor oggi insuperato [...] 'Restauratore di dipinti'"³¹².

Ma soprattutto non si può non ricordare la presa di posizione di Argan rispetto a questa vicenda. Egli si era nel 1936 pronunciato, in quanto membro della Commissione nominata dal Ministro Bottai (per esprimere pareri su questioni di restauro e conservazione), in merito ai restauri dell'affresco nel Tempio Malatestiano, in corso di consolidamento per opera di Enrico Podio, e poi "sull'eventualità di operare il distacco degli affreschi trecenteschi dell'Oratorio di Mocchirolo, presso Milano"³¹³. Le parole di Argan esprimono un punto di vista diametralmente opposto rispetto a quello di Longhi; sono questi gli anni in cui prende corpo l'idea che lo

³¹² Longhi, 1957, p. 4.

³¹³ Refice - Di Santo - Pignatti Morano, 1994, p. 41.

stacco rappresenti il rimedio migliore, e anche preventivo, contro i danni provocati dal tempo e dall'incuria. Questo caso esemplare, offre l'opportunità ad Argan di pronunciarsi sulla delicata questione relativa agli affreschi, argomentando il suo rifiuto rispetto alla soluzione dello stacco con una serie di motivazioni: "1) in linea di principio il distacco e il trasporto di affreschi è consigliabile soltanto quando non si possano sicuramente conservare *in situ*, mentre in questo caso né la condizione delle pitture né quella dell'ambiente rendono necessario un tale provvedimento. 2) staccati che fossero gli affreschi, l'antico oratorio perderebbe ogni interesse artistico e verrebbe abbandonato, o trasformato in deposito di attrezzi agricoli o, nel miglior dei casi, in una qualsiasi cappella di villaggio. 3) il distacco e il trasporto presentano notevoli difficoltà tecniche e produrrebbero inevitabilmente un grave scadimento del valore artistico della pittura. Infatti, non vi sono che due possibilità: o staccare ed esporre singolarmente le varie figurazioni, o ricostruire integralmente a Brera il vano del presbiterio. Nel primo caso: a) snerverebbe un complesso pittorico unitario; b) si dovrebbe riportare in piano e presentare in veduta frontale le figurazioni della volta a botte, fatta per una superficie curva e per la visione dal basso; [...]"³¹⁴. Argan spiega poi come anche le condizioni di luce che hanno guidato l'artista nella composizione e scelta cromatica costituiscono un dato imprescindibile di cui tenere conto a favore della conservazione *in situ*. Interessante infine la sua opposizione al pretesto di staccare perché il luogo risulta difficilmente raggiungibile dagli studiosi (si ricordi che questo è uno degli argomenti usati da Longhi a favore dello stacco, da Mezzaratta in poi³¹⁵): "Mocchirolo è a un chilometro da Lentate, dove si trova uno dei più solenni (e, a Dio piacendo intrasportabile) cicli di affreschi lombardi della fine del Trecento: tanto da potersi dire che il trasporto degli affreschi di Mocchirolo costituirebbe un depauperamento arbitrario di una 'cosa artistica' di primario interesse". E concludeva

³¹⁴ Argan, 1936 ma 1994, p. 42.

³¹⁵ Cfr. qui Parte I, cap. 2, par. 2.B.

paventando in un eventuale distacco un “sicuro detrimento delle pitture e, in genere, al patrimonio artistico lombardo”³¹⁶. Questo a testimoniare l’estrema varietà di pareri intorno ad un’unica questione: la salvaguardia del patrimonio artistico. Naturalmente la vicenda si è conclusa in maniera del tutto deludente per Argan, in quanto gli affreschi, come ricordato dallo stesso Longhi nell’editoriale in “Paragone” del 1957, furono distaccati dal Pelliccioli e ricomposti a Brera!³¹⁷ Infatti, come scritto nella scheda della mostra del 1958 a causa “delle condizioni irreparabili di umidità delle pareti dell’oratorio, gli affreschi vennero strappati nel 1949 e collocati in occasione del nuovo allestimento della Pinacoteca di Brera, in una cappellina appositamente adattata alle misure dell’ambiente originario. I lavori di restauro vennero eseguiti a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Lombardia per opera di Mauro Pelliccioli”. Evidentemente la voce “contro” di Argan prima della guerra non era stata sufficiente a fermare un’operazione che appariva, almeno ai suoi occhi, come inconcepibile viste le ottime condizioni di conservazione sia dell’edificio sia delle pitture. Pare strano, anche se non da escludere, che la guerra possa aver determinato un degrado così rapido dell’immobile.³¹⁸

Refice, Di Santo e Pignatti Morano nel commentare il documento (conservato presso l’Archivio Centrale dello Stato) osservano come Argan riesca a dare anche in questa occasione “un saggio di grande intelligenza storica opponendosi al distacco – e alla conseguente musealizzazione – degli affreschi della scuola di Giovanni da Milano in nome dell’istanza storica della conservazione del contesto e di valutazioni sulle condizioni di fruibilità del ciclo pittorico”.

³¹⁶ Argan, 1935, p. 43.

³¹⁷ Longhi, 1957, p. 7.

³¹⁸ Matalon, 1958, scheda n. 20, p. 38.

Interessante il punto due, che dimostra una sensibilità verso il destino di piccoli edifici di per sé di modesto valore qualitativo ma imprescindibili anelli di congiunzione nella rete fittissima di relazioni tra centro e periferia.

Capitolo 3. Gli anni sessanta

3.A 1960. La mostra “Affreschi e Sinopie” del Camposanto di Pisa

Nel 1980 si inaugura il ‘Museo delle Sinopie’ di Pisa, in anticipo sulla ricollocazione (ancora oggi in attesa di completa realizzazione)³¹⁹ degli affreschi sulle pareti di origine. In quella occasione Massimo Ferretti scrive: “Ma, intanto, la precedenza accordata all’esposizione, in forma definitiva, delle sinopie sembra aver modificato la fisionomia storicamente assestata delle collezioni del Camposanto. Il ‘Museo delle Sinopie’ può essere considerato il punto di arrivo di un certo clima culturale tipico degli anni ’50, evidentemente non ancora smaltito”³²⁰. Lo studioso, oltre a denunciare il nuovo progetto e la sua realizzazione, inquadra la scelta di creare un degno contenitore per le sinopie nel più generale interesse sorto appunto negli anni Cinquanta, quando con Procacci, come si vedrà più avanti, la smania di scoprire questi ‘disegni’ su muro aveva raggiunto il suo apice. L’eco di questa smania non si è ancora sopita negli anni Ottanta. E continua: “L’aver privilegiato – almeno nei tempi – nel quadro complessivo dei problemi del Camposanto, proprio questi materiali riflette un’attenzione critica di matrice sostanzialmente remota ma emersa in tempi recenti, e tutta tesa a rintracciare l’opera nel suo farsi emozionale; la nostalgia per un

³¹⁹ Sulla situazione attuale, in merito ai restauri condotti dall’Opera della Primizia Pisana, si veda il sito www.opapisa.it/uploads/media/gestione_2006.pdf. Sulle controversie insorte intorno ai metodi di intervento, www.stilepisano.it/affreschi_camposanto_pisa.htm. Una visualizzazione schematica degli interventi dal dopoguerra ad oggi è stata proposta in occasione della pubblicazione del programma della giornata di studi “La tutela dei Beni Culturali: i cantieri, gli archivi e la comunicazione. Gli archivi: applicazioni informatiche per la storia della tutela e del restauro”, Pisa, Scuola Normale Superiore, 3-4 ottobre 2007 (un sistema informatico in rete per la storia della tutela e del restauro: ARISTOS e ARTPAST. La fase di assestamento: l’attività di coordinamento), www.artpast.org/fileadmin/tempate/allegati/giornate_di_studio/ARISTOS_COORD.pdf. Da cui si ricava: Restauro Benini 1944 (fermata parti pericolanti), Restauro 1945 (spolveratura e consolidamento), Restauro Tintori 1947 (Distacco), Restauro Tintori 1949 (Riapplicazione su eternit), Restauro ICR 1944-1954 (Ricomposizione e integrazione pittorica dei frammenti), Trasferimento dei frammenti a Pisa nel 1954. Della ampia bibliografia sul Camposanto, in merito ai restauri e alla mostra del ’60 preme segnalare la scheda di Procacci, 1961, n. 9 e la scheda in Emiliani, 1965, n. 178, p. 174, in cui si legge: “[...] e dopo ripetute prove di consolidamento, che non dettero risultati soddisfacenti, si decise di procedere allo strappo degli affreschi per una superficie di milletrecento metri quadrati. In seguito allo strappo, furono ritrovate le sinopie che risultarono di eccezionale interesse. [...] Una mostra allestita a Pisa nel 1960 diede conto della mole del lavoro svolto. Al momento restano ancora da staccare le sinopie di alcuni affreschi del ciclo di Benozzo Gozzoli”.

³²⁰ Ferretti, 1980, p. 3.

mestiere d'eccezione e lontano; l'artista solo davanti a se stesso, almeno per un momento, svincolato dalle concrete condizioni dell'ambiente; il primissimo lampo della creazione; e così via"³²¹. Lo studioso si sottrae quindi alla tentazione di proporre "ricapitolazioni desolate" esprimendo il suo rifiuto per una mentalità che con tutta evidenza ha condizionato un cospicuo capitolo della storia del restauro.

Come si è avuto modo di osservare in più di una occasione, sorge il sospetto che lo strappo di affreschi in molti casi sia stato incoraggiato proprio "per l'emozione di vederne ricomparire la sinopia"³²². Torna nell'articolo di Ferretti l'idea che il recupero delle sinopie possa simboleggiare una sorta di riscatto rispetto alle perdite sofferte durante la guerra, come espresso dallo stesso Enzo Carli nella conclusione del catalogo sul museo. L'opinione di Ferretti è in qualche modo racchiusa nella seguente affermazione: "Il senso vero delle sinopie (sulla traccia cenniniana che 'ti fanno conoscere e provvedere delle figure che hai a colorire') emerge solo a fronte dell'opera compiuta; e non è neppure significato facilmente recepibile, in qualche caso. Oppure, per i casi più finiti, esse verranno intese come disegni veri e propri, come opere d'isolata contemplazione."³²³

Per lo studioso l'esposizione delle sinopie proposta a Pisa non può che trarre in inganno, ma certamente è sempre soluzione migliore dell'immagazzinamento delle opere. Ma solo in relazione "ai ricollocati affreschi" la sistemazione delle sinopie avrebbe potuto acquistare tutt'altro significato.

Ma tornando alla questione degli affreschi, in una sorta di cammino a ritroso e per tappe sulla traccia delle vicende più significative, si ricordi che Roberto Longhi nel 1960 scrive della mostra nel Camposanto in un articolo uscito sul "Settimo Giorno"³²⁴. Della sciagura della guerra si consola dichiarando: "Gran fortuna fu che

³²¹ Ibidem.

³²² Ibidem.

³²³ Ivi, p. 40.

³²⁴ Longhi, 1960, pp. 26-29.

in quegli anni la tecnica del restauro in Italia fosse progredita al punto, da suggerire la soluzione più radicale, ma più sicura. Ricordo che la caldeggiai nella prime riunioni del dopoguerra, a Pisa, insieme col Toesca e con lo storico americano De Wald (allora colonnello); e mi rallegrai che nonostante le opposizioni, anche italiane, che minacciavano di rappresentare ‘il soccorso di Pisa’, la soluzione finisse per imporsi”. E la mostra sancisce il successo di questo intervento di restauro, che servirà, continua Longhi, “di traccia per l’avvenire, specialmente in Italia, dove anche senza l’eventualità di altre guerre quasi tutto il nostro patrimonio di pittura murale, forse la più alta espressione della nostra ‘poesia in figura’, si trova già, e da tempo, in stato di ‘emergenza’”. E tornano le parole ricorrenti nelle argomentazioni in favore del distacco: “la soluzione non occorre dirlo, stava nel ‘distacco’ degli affreschi, un’esperienza di alta cultura artigiana che gli italiani hanno elaborato e perfezionato attraverso più di due secoli e che fuori d’Italia è, spiegabilmente, meno conosciuta”³²⁵. Come non porre l’accento sulla affermazione successiva che ancora una volta aiuta a rendere chiaro, se non lo fosse già sufficientemente, il quadro delle dinamiche relative a questa pratica. Longhi ricorda il “Museo Romanico” di Barcellona, “con gli affreschi delle chiesette medievali della montagna catalana” realizzato grazie all’“impresa quasi eroica delle prime squadre di ‘staccatori’ bergamaschi”, dove si formò il “gran Pelliccioli” e “la sua prassi quasi infallibile fornì la traccia di partenza per l’attività dell’Istituto Centrale del Restauro che oggi procede speditamente a assai bene”. Quindi non v’è dubbio che la trasmissione del sapere, o meglio della prassi, sia avvenuta grazie al Pelliccioli, stimato da Longhi e sempre citato nei suoi articoli sul restauro³²⁶. E Pisa (come più su ricordato) rappresenta l’unificazione dei diversi metodi (per l’incontro tra squadre lombardo-romane e

³²⁵ Ivi, p. 29.

³²⁶ Sul rapporto tra Longhi e Pelliccioli, cfr. qui *passim*. Per il repertorio di affreschi esposti a Barcellona si veda, tra gli altri, il catalogo del museo J. Ainaud de La Sarte, 1968 in cui non si fa cenno alla campagna di rimozione. Su questa cfr. Conti, 1981, p. 94.

toscane). A seguire, nello stesso articolo, si passa alla ‘celebrazione’ delle sinopie, cioè di quella galleria di disegni del Trecento di cui altrimenti non si avrebbe che esigua testimonianza. Anch’essi saranno staccati. E di essi Longhi ammira sia la libertà sia la modernità. Cosa che, come precisa lo studioso, condurrà a nuove letture anche sul modo di lavorare dei ‘primitivi’. Sampaolesi d’altro canto nel 1948, nel corso dei lavori di restauro, aveva scritto, nel considerare come “da tanta rovina” si fosse prodotto “un insperato acquisto”³²⁷, che “le sinopie sono la prima traduzione in grande, sulla parete, del piccolo disegno su carta” di cui non restano che poche testimonianze.

3.B “Sinopie e affreschi”. Le indicazioni di Longhi e di Brandi, e il libro di Procacci (1961): un modello anche per le Soprintendenze

Tintori di fronte alle sinopie del Camposanto aveva espresso il suo stupore con queste parole: “Vedere i rapidi tratti con i quali l’artista aveva fermato l’idea ancora fluttuante, segni che nessuno aveva più visto da quando erano stati coperti dall’affresco, faceva un certo effetto, come sentire i battiti del cuore di una persona molto lontana. Tutte le sinopie del Camposanto interessarono il mondo dell’arte, ma quelle del *Trionfo* suscitavano particolare emozione per la loro spontaneità”³²⁸.

Relativamente alla domanda su quando abbia preso l’avvio questo interesse per le sinopie, non si può prescindere dallo stupore di storici dell’arte e di restauratori di

³²⁷ Sampaolesi, 1948, p. 37, scrive a proposito della scoperta delle sinopie: “Nel corso di questi esperimenti si confermò la prevedibile esistenza delle sinopie sotto gran parte degli affreschi e un riuscito tentativo di recuperarne qualche frammento consigliò di procedere non al distacco dell’arriccio e del colore insieme, ma allo strappo del solo colore, per poi farlo seguire dal distacco dell’arriccio che porta le sinopie. Tale procedimento fu anche approvato dai professori Toesca, Longhi, Levi e Brandi, ai quali la Direzione Generale delle Belle Arti ha dato incarico di seguire il lavoro che compie la Soprintendenza di Pisa. Già il primo gruppo di strappi ha confermato l’esistenza delle sinopie ovunque sotto gli affreschi trecenteschi e sotto molti di quelli del Gozzoli. Da tanta rovina un insperato acquisto, dunque, e di rarissima qualità. Le sinopie sono la prima traduzione in grande, sulla parete, del piccolo disegno su carta. Ma già esse non sono sempre fedele ripresa di quei disegni, perché il pittore nel far grande sulla parete affronta e risolve nuove esigenze ancora estranee al primo disegno, aggiunge, sopprime, varia, parti figure e collocazioni; accerta in definitiva con una materia docile e evidente la rispondenza fra la sua idea e le necessità della immagine in grande. Le sinopie non sono poi ricalcate dalla traduzione definitiva in colori, perché per essa il pittore deve allora ricoprire la sinopia col grassello, sul quale affronterà la sua definitiva espressione pittorica. E la sinopia, stadio intermedio, resta quindi imprigionata nel muro.” E a p. 39: “Le sinopie già scoperte e che costituiscono una parte di quelle che si ha fondata speranza di ritrovare sotto tutti gli affreschi, costituiranno un monumento unico nel suo genere, poiché pochi sono i disegni del trecento a noi giunti e fino a oggi pochi sono anche gli affreschi strappati che ci hanno consentito il recupero di sinopie.” E qui anche Sampaolesi, come poi Procacci, cita il testo di Ortel, 1940.

³²⁸ Tintori, 1989, p. 28.

fronte alle sinopie del Camposanto di Pisa, immediatamente dopo la guerra. A questo proposito Procacci nel celebre volume sull'argomento dal titolo *Sinopie e affreschi* del 1961 si esprime in questi termini: "Si è conclusa così l'esposizione di queste notizie sulle sinopie e sugli altri disegni murali, notizie che sono state raccolte specialmente con lo scopo di richiamare l'attenzione e l'interesse su un ramo dell'arte pittorica che, fino a poco tempo fa, è stato negletto e addirittura ignorato (17)."³²⁹ E cita alcuni esempi di grandi disegni murali scomparsi a causa della loro non riconosciuta importanza: più recenti le sinopie cavalliniane di S. Maria Donnaregina a Napoli e del mosaico paleocristiano in S. Maria Maggiore a Roma; nel 1909, le sinopie degli affreschi di Paolo Uccello, il *Diluvio* e l'*Ebbrezza di Noè*. Ricorda poi come l'anglo-fiorentino Tommaso Patch "quasi due secoli fa [...] aveva già capito l'importanza delle sinopie. [...] Ma la voce di Patch è rimasta inascoltata quasi fino a oggi; e così, in maniera del tutto incongruente, mentre si conservavano gelosamente e si scrivevano opere fondamentali sui disegni, che, se abbiamo visto giusto, corrispondono alle sinopie stesse in una concezione diversa della creazione delle grandi pitture murali, si distruggevano sistematicamente, ogni volta che si distaccava dal muro un antico affresco, le sinopie, quelle sinopie che, concepite dall'artista solamente per sé, ci appaiono – e questo molto più che gli stessi disegni – non solo libere dagli schemi e dalle formule del loro tempo, ma alle volte addirittura fuori del tempo stesso; e che non di rado attingono alle più alte vette dell'arte."³³⁰ Alla nota 17, indicando volendo indicare il primo che ha posto la propria attenzione sull'importanza delle sinopie, cita il nome di Mario Salmi (1919): "questo autore infatti, accennando ai restauri eseguiti ad affreschi nella chiesa di S. Caterina in Galatina, scrive che dove gli affreschi stessi erano ormai andati perduti 'parve

³²⁹ Procacci, 1961, p. 40. Nel 1973, Procacci scrive "Osservazioni sulle sinopie fiorentine del '500 e del '600" sulla sinopia di una lunetta dipinta da Gregorio Pagani nel chiostro grande di S. Maria Novella, in quella occasione ricorda come dopo l'inondazione del '66 siano venute alla luce molte sinopie a causa della necessità di rimozione di vaste decorazioni pittoriche.

³³⁰ *Ibidem*.

opportuno..., mostrare il sottostante arriccio assai solido, in cui era disegnata in rosso la composizione'; e aggiunge che 'la composizione ne risulta così integrata'"³³¹. Poi nomina il trevigiano Luigi Bailo, che nel 1883 procedette al distacco di alcune sinopie per salvarle dalla distruzione di Santa Margherita a Treviso³³².

Un indizio per capire come si arriva dalla distruzione della Seconda Guerra mondiale con relativo recupero delle sinopie al libro di Procacci, è offerto da un documento rinvenuto presso l'Archivio Storico dell'ICR da cui si rileva che nel 1950 Brandi consigliava lo stacco nella chiesa di Sant'Agostino presso la Cella a Sampierdarena nella speranza di poter "recuperare gli abbozzi e le sinopie al di sotto"³³³. Questo rappresenta un esempio molto precoce di interesse manifesto per le sinopie, che si associava in Brandi alla volontà di distaccare l'intero ciclo di affreschi "quasi perduto" raffigurante *Cristo tra gli Apostoli* (e in particolare la scena meglio conservata raffigurante la *Maddalena che cosparge di nardo i piedi del Signore*) vista

³³¹ Salmi, 1919, p. 33: "In talune zone l'acqua aveva lavato e consunto l'intonaco cancellando l'affresco; in quella anzi dove parte dell'intonaco stesso era caduto, parve opportuno piuttosto che fissare il rimanente, toglierlo e mostrare il sottostante arriccio assai solido, in cui era disegnata in rosso la composizione".

³³² Dei casi poi citati si offre solo un rapido elenco qui di seguito: la distruzione delle sinopie del Battistero fiorentino tra il 1898 e il 1907 da cui fu salvato solo "un piccolo frammento"; le sinopie salvate dal Palazzo Ducale di Venezia nel 1903, lo stacco della sinopia ora nella Pinacoteca di Ferrara prima del '14. E dei casi di sinopie lasciate a vista sull'arriccio, si ricordino tra le citate da Procacci, quelle del Chiostro Verde di Santa Maria Novella e del Camposanto pisano.

³³³ ASICR, fascicolo Sampierdarena - Affreschi nella Chiesa di S. Agostino presso la Cella, prot. II A1, pos. 620, lettera di Brandi del 7 giugno 1950 al Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità BB.AA.: "[...] mi sono recato a compiere il sopralluogo agli affreschi della Chiesa di S. Agostino presso S. Maria della Cella a Sampierdarena. Ho potuto constatare che le provvidenze prese dal Soprintendente ai Monumenti sono state ineccepibili, dato che l'isolamento delle muraglie toglie qualsiasi infiltrazione di umidità. Resterebbe il fatto della capillarità, ma il taglio delle mura per inserire il piombo, oltre ad essere costoso e difficoltoso, non potrebbe ovviare al fatto che ormai gli intonaci sono intrisi di salnitro e che in questo stato gli affreschi residui non potrebbero ugualmente durare. D'altronde siccome vi è una sola scena ancora conservata passabilmente, per quanto molto offuscata anch'essa di salnitro, è cioè la scena con la *Maddalena che cosparge di nardo i piedi del Signore*, questa potrebbe essere distaccata, dato la rarità e l'importanza documentaria – per la Liguria – di questo ciclo quasi perduto di affreschi, non per altro di altissima qualità, ma di epoca abbastanza antica (circa la metà del se. XIII). Potrebbero poi essere consolidati i vaghi residui rimasti delle altre scene e le teste della decorazione del sottarco dell'abside, in modo da vedere se le efflorescenze di salnitro non si riproducono. Altrimenti, dato anche la modica estensione dei prodotti residui (non più di 8 mq.) potrebbero essere staccati, dopo essere riportati su tela, rimessi nella chiesetta. Ciò soprattutto si consiglia non tanto per le ombre vaghissime che dei predetti affreschi rimandano, quanto nella speranza di poter recuperare gli abbozzi o le sinopie al disotto degli affreschi. Infatti è conservato, dell'affresco col Battesimo (caduto già da gran tempo), il disegno in nero sull'arriccio. È ben vero però. Che dalle lacune degli altri affreschi non affiorano tratti di disegno né in nero né in sinopia sull'arriccio." Altri casi di precoci consulenze a favore dello stacco da parte dell'ICR sono stati rilevati consultando l'Archivio dell'Istituto: per es. nel fascicolo Ischia, Castello Aragonese, cripta di S. Pietro, nel 1948 si raccomandava il distacco degli affreschi. Non vi sono altre indicazioni. Negli anni Cinquanta erano stati distaccati dipinti a Ostia antica, necropoli di Porto. A Ravenna, Santa Maria in Porto Fuori Ravenna, nel 1946 il restauratore Raffaldini (lo stesso di Mezzaratta), aveva distaccato un affresco dopo l'incursione e distruzione aerea. Nel 1953 a Vittorio Veneto, Ospedale, Affreschi, in una lettera indirizzata a Michelangelo Muraro, il direttore (prot. 905, posiz. II A1) dichiara che "sembra indispensabile addvenire allo strappo". Il 3 settembre 1943 il Ministero dell'Educazione Nazionale, chiedeva all'ICR di mandare un tecnico per esaminare l'opportunità di procedere al distacco dell'affresco del Tiepolo nel Palazzo Clerici in Milano (prot. 2191). Nel 1953 Brandi aveva anche consigliato di procedere allo stacco degli affreschi nel chiostrino degli Aranci per il recupero delle sinopie.

la “rarità e l’importanza documentaria – per la Liguria” di dipinti “di altissima qualità” e “di epoca abbastanza antica”.³³⁴

Roberto Carità nel 1958 scrive un articolo in cui dichiara che non vi possono essere alternative allo stacco o allo strappo. Anche se la scienza consente lo studio sempre più accurato delle cause alla base del degrado della pittura murale, “i microrganismi ad esempio [...] appare, invece, del tutto improbabile l’elaborazione di procedimenti radicalmente nuovi, che evitino la rimozione delle pitture”.³³⁵ E riguardo alla resistenza verso questa tecnica ancora forte in alcuni laboratori, Carità si esprime con ottimismo affermando che i rischi, o meglio le “incognite”, sono praticamente “ridotte a zero se l’operazione è decisa dopo ponderato esame e se è affidata ad operatori esperti”. E subito dopo fa una dichiarazione che registra alla perfezione l’atteggiamento ormai consolidato rispetto a questo trattamento, in modo particolare in relazione alla sinopia: “in verità, nessuno vorrà sensatamente decretare la morte delle sinopie di fronte a un timore che, ripeto, non ha giustificazioni”. È chiaro che sinopia e pittura sull’intonaco si trovino in questa fase della storia del restauro e dell’arte sullo stesso livello di importanza. Carità cita, del testo di Procacci relativo alla mostra del ’57, il passaggio in cui si prende atto della grave “calamità che sovrasta il nostro patrimonio artistico” cui se non si porrà rimedio “vergogna ed onta ci accompagneranno per sempre nella storia della civiltà”³³⁶. Il tono catastrofista di Procacci, che seppur dotato di buon senso è costretto ad usare espressioni “patetiche, ma non retoriche”, è dettato dalla necessità di ritrarre efficacemente la preoccupante condizione in cui versano gli affreschi, soprattutto quelli esterni. Il punto successivo

³³⁴ Romano, 1986, nota 12, p. 32, scrive: “sono stati avvicinati a Manfredino anche gli affreschi già in Sant’Agostino a Sampierdarena e ora in Santa Maria della Cella, ma credo siano di oltre un secolo più antichi, come già sospettato al momento della loro scoperta”. Cfr. anche per bibliografia precedente. Gli affreschi che sono quindi poi stati rimossi, anche per le pessime condizioni di conservazione della chiesa, si trovano infatti nella chiesa di Santa Maria della Cella. Cfr. Terminiello Rotondi, 1966, in cui si legge a questo proposito che gli affreschi sono rimossi nel 1958 per opera della Soprintendenza alle Gallerie della Liguria. Nell’articolo non si fa menzione della scena della Maddalena. Procacci ricorda la sinopia nel 1961, p. 225.

³³⁵ Carità, 1958, p. 150.

³³⁶ *Ibidem*, e Procacci, 1957, p. 17.

interessa per il riferimento all'aspetto economico ("parrà a taluno [...] che la soluzione sia da cercare soltanto in maggiori finanziamenti"), e a quello della formazione dei restauratori. Ma secondo Carità per porre rimedio al disastro bisogna puntare su soluzioni di natura tecnica, riguardanti cioè "l'adozione di mezzi che consentano di risolvere la situazione presente senza pregiudicare quella futura". Secondo lui il problema insorge non nella fase di distacco, ma quando si deve decidere della destinazione dei dipinti rimossi; "è ancora oggetto di qualche diversità di vedute la sistemazione della pittura rimossa, per garantirne la sicurezza in futuro, in un futuro che vorremmo senza fine"³³⁷.

A descrivere il clima di quegli anni corrono in soccorso anche le recensioni al testo di Procacci. Il favore con cui per esempio Lionello Puppi accoglie la pubblicazione che ripercorre la fortuna o sfortuna di cui hanno goduto le sinopie nella storia fino ai casi più recenti; essi sono tutti presentati nel catalogo, che rappresenta uno strumento imprescindibile per la comprensione e "per la salvezza di un inestimabile patrimonio d'arte". Il recensore fa un solo appunto, dichiarandosi non d'accordo con Procacci quando afferma che "quelle sinopie che, concepite dall'artista solo per sé, ci appaiono – e questo molto più che gli stessi disegni – non solo libere dagli schemi e dalle formule del loro tempo, ma alle volte addirittura fuori del tempo stesso...", perché una osservazione del genere potrebbe suonare come un "pericoloso giudizio antistorico, implicante come tale, alla lunga, il rischio di formulazioni categoriche [...] o di affermazioni assolute che, svincolando le sinopie da legami con una precisa e concreta realtà storica, finirebbero per svuotarle di ogni linfa vitale, e di ogni significanza poetica."³³⁸

³³⁷ Ivi, p. 151. E con questa affermazione pone l'accento anche su un altro aspetto da tenere presente in un progetto di restauro, e cioè che risulta indispensabile rendere l'intervento sull'opera sempre possibile, anche in futuro. Questo è un punto cruciale, per Carità come per Brandi (che aveva affermato "Conditio sine qua non' di ogni intervento deve essere anche il non precludere la via ad interventi futuri").

³³⁸ Puppi, 1961, pp. 174-175.

Anche Longhi nel 1960 aveva fatto una dichiarazione simile a questa di Procacci a proposito delle sinopie del Camposanto; entrambi hanno messo in luce la libertà svincolata da confini temporali, moderna insomma, rilevata nelle sinopie.

L'articolo di Longhi non manca di provocare reazioni positive. È il caso di Giuseppe Fiocco che nella sua presentazione alla catalogo della mostra "Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco", non solo si unisce al grido di allarme per lo stato d'emergenza della "più alta espressione della nostra 'poesia in figura'"³³⁹ ma, accoglie anche il suggerimento del Smithsonian Institution di Washington "di presentare in una mostra i problemi legati all'affresco, e i fatti riguardanti il Veneto". Egli quindi si pone perfettamente in linea con il "richiamo dell'insigne studioso" addirittura "avvantaggiandosene". Il fatto che Fiocco dichiari che la regione "delle Venezie non è meno ricca della Toscana di tali opere", fa riflettere sulla uniformità del patrimonio nelle diverse aree geografiche italiane. Il che non farebbe del tutto apparire inopportuno o privo di valore scientifico il tentativo di mettere a confronto statistiche numeriche rilevate nelle diverse regioni italiane, purtroppo allo stato attuale degli studi, e per la difficoltà di accedere agli archivi delle Soprintendenze, praticamente impossibile.

Subito dopo Fiocco cita anche Procacci nel suo discorso riguardante la conservazione della pittura murale. "Roma ha creato in questi ultimi tempi un ben noto e attrezzato Istituto per il restauro, affidato alla brillante direzione di Cesare Brandi; ed è venuto imponendosi infine, sotto il pungolo della guerra, quello di Firenze, a cui l'infaticabile e dotto Ugo Procacci ha dedicato tutto se stesso, indicando la buona via alle altre Soprintendenze"³⁴⁰. E con la guerra, Fiocco riconosce, è stato possibile fare il punto. Con gli interventi d'urgenza "ci siamo accorti" continua Fiocco "di due

³³⁹ Fiocco, 1960, p. 11.

³⁴⁰ Ivi, p. 12.

importantissime esperienze: che lo stacco risulta spesso l'unico modo di salvare le opere, o per lo meno di conservarle. [...] In secondo luogo è giocoforza riconoscere che lo strappo degli affreschi dal loro supporto permette quasi sempre di scoprire gli spolveri dei dipinti, e meglio ancora i loro disegni, tratteggiati alla brava, come l'estro detta, sopra l'arricciato. Le mostre degli affreschi staccati dopo la guerra e delle loro 'sinopie' che si sono venute via via allestendo nella mirabile sede del Belvedere a Firenze, e quella ricordata all'inizio, aperta nel Camposanto di Pisa, sono state sbalorditive rivelazioni, sebbene dedicate a un paese che aveva avuto per i suoi affreschi cura particolare e assidua attenzione.”³⁴¹

Come non soffermarsi ancora una volta sulle riflessioni intorno all'importanza delle sinopie espresse anche in questa occasione? Nessuna voce contraria allo strappo finalizzato a rimettere in luce il disegno. Nessuna ribellione da parte dell'establishment composto da restauratori di prim'ordine e da numerosi storici dell'arte. Una scoperta così sensazionale, quella delle sinopie, da lasciare tutti gli studiosi stupefatti di fronte alla inaspettata possibilità di apportare nuovi e soprattutto cospicui contributi alla visione della storia della pittura del passato.

La mostra fotografica delle Ville Venete, proposta da Fiocco, varcherà quindi “l'Oceano” facendo “battere il cuore a uno stuolo di stranieri, i quali vedono ancora nell'arte italiana la chiave del rinascimento europeo, e uno dei vertici raggiunti dallo spirito umano”³⁴². Più avanti Fiocco fa anche il punto della situazione relativa alla tutela del patrimonio italiano, indicando il vigore con cui in Toscana e in Lazio si provveda alla salvaguardia delle pitture e di come invece in Veneto “non bastano le forze, per quanto ottime siano, a vigilare tutto. Penso” continua “abbia indotto a una certa rassegnazione la precipitosa distruzione delle pitture murali di Venezia;

³⁴¹ Ivi, p. 13.

³⁴² Ibidem.

distruzione ineluttabile ormai”³⁴³. Quella degli affreschi delle facciate dei palazzi. “Il salso crudele ha tutto grommato, corrosivo, distrutto”³⁴⁴, ammette con rimpianto e un accenno di retorica. Ma poi arriva la dichiarazione che riporta il discorso su un altro livello, più ottimista, per quanto riguarda la salvezza degli affreschi di Padova per esempio: “Ancora una volta i distacchi previdenti hanno avuto ragione; conservandoci, sebbene consunte dal tempo in buona parte, due pagine ammirevoli di quel ciclo: l’*Assunta* e il *Martirio di San Cristoforo*, entrambi, ora sappiamo, del Mantegna”.³⁴⁵ Un elogio allo stacco preventivo generalizzato, caldeggiato da Longhi, con tanto di controprova della sua validità. Perché sia l’*Assunta* che il *Martirio* risultavano staccati dalla cappella Ovetari prima della guerra e per questo usciti indenni dalla distruzione.

Conclude con un appello pletorico ma efficace anche nel restituire quel clima in fondo di speranza nei confronti dell’arte, patrimonio della società tutta e non di una élite: “L’arte non è solo dei critici, e dei preposti alla sua tutela per le Gallerie e per i Monumenti; è bene di tutti, e viene da tutti. [...] Vorrei partisse da questa rassegna esemplificativa, e dai tanti fatti e ricordi che evoca, ben più di una platonica considerazione. Vorrei ne venisse un nuovo fuoco d’amore, una più vigile attenzione per il passato, che è ancora eredità viva; un desiderio di cooperare al suo mantenimento e alla sua salvazione”³⁴⁶. Nello stesso catalogo compare il contributo di Procacci, che si esprime sugli aspetti tecnici e storici relativi alla pittura murale e al suo distacco, e di Michelangelo Muraro, anch’esso di carattere storico e tecnico. Quest’ultimo si conclude con una valutazione sulle cause che contribuiscono al deperimento: “Purtroppo oggi la situazione si è infinitamente aggravata, e l’aria che noi respiriamo, inquinata dalla combustione di oli e carboni, provoca agli affreschi e

³⁴³ Ivi, p. 15.

³⁴⁴ Ivi, p. 16.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ivi, pp. 17-18.

alle pitture murali il precipitoso decadere che tutti sanno”³⁴⁷. Muraro tornerà sull’argomento nel 1963 in un articolo che offre un sunto degli interventi di restauro di pitture murali in Veneto. In questa prospettiva vale la pena inserire anche il poderoso intervento di restauro eseguito tra il 1966 e il 1970, qualche anno dopo l’uscita di quell’articolo, a Palazzo Labia a Venezia, che ha comportato il distacco delle pitture murali ad opera dell’ICR sotto la direzione di Pasquale Rotondi, che ebbe grande eco anche in virtù del fatto che il palazzo era stato destinato ad ospitare la sede Rai di Venezia.

Dal contributo di Rotondi, nel volume pubblicato sul palazzo³⁴⁸, si apprende che la causa della “rovina generale” è da “ricercarsi nella stessa conformazione delle strutture portanti”³⁴⁹. Quando arriva il momento di decidere come intervenire sui dipinti murali del Salone, Rotondi ammette di trovarsi di fronte ad un dilemma e cioè se “lasciarli al loro posto, consolidandoli [...]; oppure rimuoverli definitivamente, mediante lo strappo del colore o il distacco dell’intonaco”³⁵⁰. Questo problema si era già posto all’inizio del ‘900 all’epoca dei restauri del Cavenaghi. “Con altrettanta fermezza quella stessa decisione è stata presa dall’Istituto Centrale del Restauro oggi che la tecnica della rimozione delle pitture murali dai loro naturali supporti parietali si è perfezionata enormemente. Tuttavia, pur essendo ormai non difficile strappare o staccare un affresco dal muro, il trauma rapportato all’opera pittorica per un trattamento siffatto è sempre, anche adesso, considerevole”³⁵¹. Rotondi afferma fermamente di non voler rimuovere i dipinti anche perché essi soffrirebbero delle manipolazioni necessarie ad asportarli e poi “una volta rimossi dalla loro naturale

³⁴⁷ Muraro, 1960, p. 32.

³⁴⁸ Rotondi, 1970, pp. 101-124. Cfr. anche Mora, Philippot, 2001, tavv. 134-135.

³⁴⁹ Sulle vicende conservative del Palazzo esiste la documentazione depositata presso l’ASICR, fascicolo Venezia Palazzo Labia. L’articolo di Della Corte ricorda: “[...] per ovviare alle oscillazioni altimetriche del palazzo, provocate dalle maree, le diverse strutture dovettero, mediante cordoli in cemento armato, utilizzati sia come tiranti sia come piano di appoggio per i solai, essere per così dire cucite fra loro. Per Tiepolo, intervenne l’Istituto Centrale del Restauro. Era un problema pressoché tragico, perché il grande pittore era stato chiamato a svolgere i suoi straordinari affreschi su pareti ibride”.

³⁵⁰ Ivi, p. 108.

³⁵¹ Ivi, p. 110.

condizione strutturale” anche se affidati a supporti idonei e ben congeniati resterebbero “alterati e svisati irrimediabilmente”. L’ICR secondo le sue parole “vuol essere strenuo e legittimo tutore di tutto ciò che in un’opera d’arte è elemento di autenticità”³⁵². Ma si è poi comunque costretti a staccare dalla parete che si affaccia sul cortile e nella Sala degli Specchi per le irrimediabili condizioni delle pareti a causa dell’umidità³⁵³.

Quello che va sottolineato è il tono consapevole di Rotondi e l’attenzione riservata alla spiegazione delle motivazioni che lo vedono contrario allo stacco, già esposte con altrettanta fermezza nel 1964, come si vedrà qui di seguito.

3.C L’ICR e la direzione Rotondi. Verso una diversa concezione del bene artistico

“Le pitture murali rimosse dalle loro pareti ed applicate come quadri su di esse, non più incorporate nelle strutture murarie, con le superfici tirate sui telai e meccanicamente regolarizzate con omogenea uniformità, mi hanno sempre dato l’impressione di farfalle morte o di fiori schiacciati tra i fogli d’un libro.

“Così pure gli ambienti, una volta spogli della loro (specialmente se originari) decorazione pittorica, hanno un aspetto desolante. Pur quando i dipinti vi sono stati ricollocati, basta il loro sporgere – per via dello spessore dei telai – dalle superfici murarie, per generare fastidiose, disarmoniche alterazioni ambientali.”

Così esordisce Pasquale Rotondi nel 1964 al Congresso Internazionale del Restauro con un intervento che sarà pubblicato con il titolo di *Nuove proposte per la*

³⁵² Ivi, p. 112.

³⁵³ Nella lettera di Francesco Valcanover, Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d’Arte di Venezia, a Rotondi e alla Direzione Rai, AICR, prot. 1771, pos. II A1, 21 settembre 1966 (del 20 settembre 1966), si legge: “In relazione alla corrispondenza già intercorsa, si rimane in attesa di conoscere le decisioni di codesta Direzione per quanto riguarda la rimozione dei dipinti che ornano le pareti e i soffitti del piano nobile di Palazzo Labia. [...]”. Rotondi in una lettera alla Direzione Rai, prot. 2410, pos. II A1, 11 settembre 1970, scrive: “Il Dott. Giulio Macchi ha saputo trarre dai lavori di restauro del palazzo Labia a Venezia, un film di eccezionale efficacia, di cui desidero rallegrarmi sentitamente [...]”. Il filmato non è stato rinvenuto presso l’Archivio Rai Teche.

*conservazione delle pitture murali*³⁵⁴. Rotondi, che è direttore dell'ICR dal '61, con questa riflessione intende, secondo quanto chiarito nelle righe successive, sintetizzare il pensiero e le proposte dell'Istituto stesso e della Soprintendenza alle Gallerie di Milano (rappresentata da Franco Mazzini) in merito agli affreschi. Il nuovo indirizzo dell'ICR, o almeno, quello reso esplicito dalle sue affermazioni si muove in una direzione radicalmente diversa rispetto al passato e alle direttive finora proposte sia dall'Istituto sia dal Laboratorio di Firenze (e avallate dalle Soprintendenze italiane).

Rotondi prosegue offrendo indicazioni precise; che sarebbe auspicabile per esempio che la pittura rimossa tornasse nel suo luogo di origine “per continuare ad assolvere, inalterata in ogni suo aspetto ed in ogni sua parte, la propria funzione ambientale” e qualora questo non fosse possibile, ad essa si dovrebbe ugualmente riservare una cura particolare con la creazione di supporti adeguati con specifiche caratteristiche. Il supporto, insomma, dovrebbe essere in grado di compensare il fatto che la pittura non si trova più incorporata nel muro. Nel provvedere a questi innovativi sistemi di conservazione, massima attenzione è rivolta alle nuove tecnologie, ai materiali utilizzati e alle sempre diverse soluzioni sperimentabili nei laboratori di restauro, come già si è avuto modo di riscontrare con le attività documentate da Roberto Carità nei suoi scritti.

Rotondi pone l'accento sull'importanza di conservare le asperità della superficie dipinta, che fatta eccezione per la tecnica del distacco a massello, solitamente risulta pressoché impossibile rispettare.

Sugli esami condotti in questo senso dalla Soprintendenza delle Gallerie di Milano (cfr. qui Parte II, cap. 2, par. 2.E) e dall'ICR, Rotondi si dilunga descrivendo i supporti escogitati dall'Istituto con materiali appena sperimentati (masonite, foglio di resina espansa – frigolit – e tele); cita “la prima importante applicazione di questo

³⁵⁴ Rotondi, 1971, p. 328.

nuovo tipo d'intervento" avvenuta in occasione del restauro degli affreschi di una tomba di Tarquinia detta della 'Scrofa Nera' esposta, nella sua ricomposizione integrale, in Palazzo Grassi in occasione proprio del presente congresso (1964).

Rotondi ricorda un altro esperimento tentato per risolvere "i due problemi dello spessore del supporto (tuttavia notevolmente diminuito) e della conservazione delle irregolarità degli intonaci", questa volta condotto con materiali diversi (tessuto di vetro, resina poliestere, rete di alluminio anodizzato) "tra l'inverno del 1963 e l'inizio della primavera del 1964", per "la sistemazione degli affreschi staccati dalla cripta di S. Ansano di Spoleto, ed esposti, anch'essi, in Palazzo Grassi."³⁵⁵

Alla mostra del '64 sono presenti naturalmente altri affreschi staccati, per esempio dalla chiesa di Santa Maria in Valle, cioè dal Tempietto longobardo di Cividale del Friuli, come riferisce Ezio Belluno in quella stessa occasione; egli ricorda la loro scoperta "sotto una serie numerosa di affreschi appartenenti ai sec. XI-XVI [...] di capitale importanza per la storia della pittura alto-medievale"³⁵⁶.

Fatta questa importante premessa, sarà ora opportuno descrivere più dettagliatamente le due vicende conservative che hanno coinvolto i siti citati da Rotondi, cioè le tombe di Tarquinia e la chiesa di Sant'Ansano a Spoleto. Sarà rapidamente descritto anche il caso del ciclo di affreschi di Ottaviano Nelli a Palazzo Trinci in Foligno, che si colloca negli stessi anni.

Il 30 maggio 1963 l'operazione di rimozione degli affreschi di Sant'Ansano è completata, come risulta dalla documentazione rinvenuta presso l'Archivio

³⁵⁵ Ivi, p. 329. Per una descrizione anche tecnica delle operazioni cfr. qui Appendice, Spoleto.

³⁵⁶ Belluno, 1971, p. 332.

dell'ICR³⁵⁷. Il direttore del restauro è Pasquale Rotondi mentre Giovanni Urbani è responsabile dell'intera operazione, come si rileva dal carteggio.

Ma da una lettera del 19 luglio 1969 di Joselita Raspi Serra, dell'ICR, si evince che nel momento di ricollocare i dipinti, esposti nel 1967 alla mostra 'Italia da salvare' presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma (dal 6 al 25 ottobre), le condizioni ambientali (che registrano un alto grado di umidità) non sono tali da consentire la ricollocazione degli affreschi restaurati, a causa di feritoie aperte, tubi "monconi" di cui non si conosce lo scopo ecc.³⁵⁸

Da un appunto a matita conservato nel fascicolo riguardante Sant'Ansano, nell'Archivio per la Documentazione del Restauro dell'ICR, risulta che dopo il distacco (1963), il 25 giugno 1966 i lavori di restauro degli affreschi sono quasi ultimati; le operazioni di consolidamento della cripta di S. Isacco si concluderanno invece nei primi di luglio del '69, quando si fa richiesta di restituire e ricollocare gli affreschi in situ. Nel 1974 risultano tutti ritirati dall'Istituto.

Nella ricostruzione delle vicende conservative della cripta di Spoleto, e non solo, corre in soccorso l'articolo pubblicato da Torraca e Urbani nel 1965 nel numero del Bollettino dell'ICR, interamente dedicato alla pittura murale, relativo anche all'affresco della Farnesina e alle tombe di Tarquinia. Lo studio tratta in particolare la questione dei supporti e parte da premesse, considerate ancora valide, espresse da Brandi nel suo articolo del 1951, nello stesso Bollettino, relative agli obiettivi principali degli interventi attuati dall'Istituto: "l'operazione di stacco non deve comportare nessuna modifica d'aspetto nella materia dell'affresco; l'affresco deve

³⁵⁷ Appendice, Spoleto. Da un documento presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Perugia si ricava che un tale Costantini (?) il 17 ottobre 1947 aveva indirizzato una lettera a Bertini Calosso segnalava la necessità di un restauro immediato nella cripta (Archivio Storico BB.AA.P.S.A.D.U., busta 68, fascicolo 68-20, Spoleto varie, 124 a).

³⁵⁸ Appendice, Spoleto. Gli affreschi di Spoleto erano stati esposti precedentemente alla VII settimana dei Musei del 1964 a Palazzo Venezia. Nell'introdurre le schede Rotondi, pp. 23-24, ricorda tra gli altri i restauri recenti ad Assisi e a Pomposa e spiega che "si è particolarmente curato di approfondire in ogni direzione le ricerche sperimentali relative al comportamento dei dipinti su tavola, alle alterazioni di natura microbiologica sui dipinti in genere, ai nuovi supporti per affreschi distaccati. In quest'ultimo campo in particolare, si sono acquisiti dei risultati che nella presente occasione vengono portati a conoscenza del pubblico per la prima volta, e ai quali si può guardare come alla soluzione definitiva dell'annoso problema". Una dichiarazione che non lascia dubbi sulla fiducia nelle nuove tecnologie sperimentate. Buona parte della scheda, p. 25, relativa ai dipinti di Sant'Ansano è dedicata alla descrizione del supporto.

poter essere sempre agevolmente rimovibile dalle nuove strutture di supporto”³⁵⁹. La tecnica dello strappo, scartata quella a massello che comportava una difficoltà di mobilità altissima, è “da adottare solo nei rarissimi casi in cui quella dello ‘stacco’ risulti tecnicamente impossibile o troppo pericolosa”³⁶⁰. L’articolo prosegue evidenziando, in forma schematica, gli aspetti di cui tenere conto nella individuazione delle proprietà che un supporto ideale dovrebbe avere: caratteristiche meccaniche, stabilità dimensionale, conducibilità e capacità termiche, impermeabilità, facilità di fabbricazione e costo, reversibilità, spessore ridotto ecc. Queste osservazioni sono il frutto di approfonditi studi tecnologici e del bagaglio di esperienze negli anni raccolte dall’Istituto. A cominciare, continuano Torraca e Urbani, dalla soluzione adottata per esempio nella Tomba delle Olimpiadi³⁶¹, migliorata in occasione del restauro della Tomba della Scrofa Nera “mediante la sostituzione del poliuretano espanso con il polistirolo espanso (prodotto commerciale: ‘Frigolit’), materiale assai più rigido del precedente e ancora più facilmente asportabile”. Proseguono ricordando gli esempi di Assisi e Spoleto³⁶² cui seguono indicazioni di carattere tecnico³⁶³.

In Appendice sono trattati i due casi di Tarquinia e di Spoleto.

Nella scheda sugli affreschi di Sant’Ansano, cui si rimanda per approfondimenti, Joselita Raspi Serra ripropone una breve storia del monumento e dei suoi dipinti con bibliografia e illustrazioni che riproducono gli ambienti, le pitture e il supporto prima durante e dopo il distacco.

³⁵⁹ Urbani, Torraca, 1965, p. 23.

³⁶⁰ Ivi, p. 24.

³⁶¹ Su cui è pubblicato un articolo nel Bollettino ICR, nn. 34-35, 1958. Sulla tomba si veda anche Bartoccini, Lericci, Moretti, 1959. Bartoccini, p. 5, nella prefazione ricorda come il 26 marzo 1958 “determinato il perimetro del vano sotterraneo, questa volta non molto profondo, e il centro esatto di esso, l’occhio della piccola sonda fotografica entrò, come avveniva di solito, nel foro praticato nella volta, girò intorno alla luce intermittente del flash e risalì alla superficie con i suoi dodici fotogrammi impressionanti.

“Il tecnico della Fondazione Lericci, geom. Franco Brancaloni, richiuse immediatamente l’esiguo passaggio, così come faceva ormai da due mesi, una tomba dietro l’altra, e fece smontare la sonda per passare altrove. Le esplorazioni precedenti, circa un’ottantina, avevano rivelato fino allora ambienti modesti, depredati del loro corredo funebre, e pareti prive di ogni decorazione; ma niente era valso a raffreddare gli entusiasmi di tecnici e operai.” E così di seguito, nella cronaca della scoperta dei dipinti nella tomba, su cui si veda anche relativa documentazione nel fascicolo presso l’Archivio storico dell’ICR.

³⁶² *Ibidem*; per Assisi: “quanto all’inconveniente della eccessiva regolarità e levigatezza di superficie dei supporti in masonite e ferro, la soluzione fu trovata nello stesso periodo di tempo (esperimenti su frammenti di affreschi provenienti dalla Sacrestia della Chiesa Inferiore di Assisi)”. Per Spoleto: “ma ha avuto applicazione su larga scala nel 1963, col restauro degli affreschi staccati dalla Cripta di S. Ansano a Spoleto”.

³⁶³ Urbani, Torraca, cit., p. 35.

Nella scheda redatta da Vlad Borrelli relativa a Tarquinia, si legge: “Al gruppo di tombe dipinte, oramai numeroso, scoperto in seguito ai sondaggi e alle esplorazioni della Fondazione Lerici a Tarquinia, s’è aggiunta quella della Scrofa Nera che rappresentò il caso singolare di una tomba riscoperta e venne ad aggiungersi al cospicuo gruppo delle pitture etrusche del V secolo. L’apertura e la ricognizione ebbero luogo, nel febbraio del ’59, per iniziativa e sotto la direzione della Soprintendenza alle Antichità per l’Etruria Meridionale”³⁶⁴. Nel ricostruire la storia della tomba la Borrelli ricorda come successivamente alla scoperta avvenuta tra il 1842-47, a “scavatori clandestini che avevano trovato la strada del cunicolo attraverso cui era penetrato il Dennis, si devono forse dei tentativi di distacco fortunatamente non portati a termine”³⁶⁵.

Durante la direzione di Rotondi, l’Istituto procede al distacco della parete raffigurante l’*Annunciazione*, la *Dormitio* e l’*Assunzione* nella cappella dipinta nel 1424 da Ottaviano Nelli in Palazzo Trinci, Foligno. Anche in questo caso l’esame dettagliato degli indizi ricavati dalla consultazione della documentazione d’archivio induce a qualche riflessione. Una dettagliata relazione del 1968 (cfr. qui Appendice) consente di ricostruire anno per anno le vicende e soprattutto le cause che hanno spinto alla rimozione. Integrando la suddetta relazione con alcuni dati raccolti consultando altri documenti, si ricava che la Soprintendenza di Perugia il 15 maggio del 1964 denuncia “lo stato allarmante delle mura della cappella” all’ICR, forse aggravatosi in seguito ai bombardamenti subiti durante la guerra, ma sicuramente di natura strutturale³⁶⁶. Tre

³⁶⁴ Vlad Borrelli, 1965, p. 37.

³⁶⁵ Ivi, p. 43. Cfr. anche Moretti, 1966. Steingraber, 1984, pp. 344-345, tavv. 140-144.

³⁶⁶ Dalla documentazione presso l’Archivio Storico della Soprintendenza di Perugia, busta Danni di guerra, fascicolo Foligno, n. 8, in particolare c. 8i, si rileva che Palazzo Trinci è stato colpito da una bomba: “data sinistro 18 marzo 1944. è stato colpito nella corte e precisamente nell’ala di fronte all’ingresso, ove c’era un portico. [...] Gli affreschi dell’interno (Sala dei Giganti, delle Scienze e la cappella affrescata dal Nelli) sono pressoché intatti, malgrado la riapertura di vecchie lesioni naturalmente accentuatesi”. La parete da cui è stato strappato l’affresco presenta una antica fenditura

giorni dopo l'Istituto risponde che provvederà ad "eseguire un sondaggio in tutta la zona lesionata degli affreschi in oggetto, onde accertare lo stato della sottostante muratura", aggiungendo: "Ove da codesto accertamento risultasse che il distacco degli affreschi suddetti non può essere evitato, si procederebbe ad eseguirlo nel più breve tempo possibile."³⁶⁷ Il 13 giugno gli affreschi risultano staccati e sono inviati all'Istituto. Solo all'inizio del '66 verranno approntati i lavori di consolidamento della cappella, dove il resto degli affreschi ancora in situ rischia di deteriorarsi. Nel 1975 l'intera parete suddivisa in quattro parti sarà montata sul relativo telaio trasportato di nuovo a Foligno.

I recenti restauri della cappella condotti dalla Coo.Be.C. (1999), sotto la direzione di Bruno Bruni, hanno riportato alla luce le antiche sinopie celate sotto la parete distaccata dall'ICR. Le sinopie, a loro volta staccate, sono oggi depositate presso il Laboratorio di Spoleto in attesa di restauro.³⁶⁸

Tornando agli anni del mandato di Rotondi all'ICR, al fine di offrire un quadro composito delle attività dell'Istituto, si ricorderà qui di seguito una vicenda piuttosto spiacevole, che ha visto coinvolto lo stesso Rotondi, relativa al restauro e alla rimozione di un affresco per conto di un privato in una località del Viterbese, Gallese. Della vicenda hanno dato conto anche i giornali per cui proprio dalle informazioni tratte dalla rassegna stampa si partirà per procedere a questo breve resoconto. L'oggetto del contendere è un affresco del XV secolo fatto strappare da una chiesa privata di Gallese, appunto, e venduto ad Agapito Miniucchi, dentista e rinomato scultore di Terni. L'operazione di strappo era stata affidata ad "un dipendente della

apertasi in prossimità del punto di congiunzione dei muri degli edifici medievali accorpati in occasione della costruzione di Palazzo Trinci. Cfr. Felicetti, 2001, p. 568.

³⁶⁷ Appendice Foligno, 1964/1.

³⁶⁸ Devo a Bruno Bruni la visione delle riproduzioni delle sinopie e le notizie in merito al recente restauro. Rimuovendo la parete staccata, in basso a destra è emerso un brano di intonaco dipinto raffigurante una figura inginocchiata. Probabilmente questa scoperta denuncia la cattiva riuscita, almeno in quel punto, dell'operazione di strappo. Non è da escludere che la scelta si sia orientata verso la tecnica dello strappo proprio nella speranza di scoprire le sottostanti sinopie che essendosi rivelate di poco interesse, vista la debole traccia visibile, sono state lasciate in situ.

Direzione Generale Antichità e Belle Arti in servizio presso la Soprintendenza alle antichità dell'Etruria Meridionale”, si dichiara nell’articolo uscito il 10 aprile 1963 su “Paese Sera”. Ma il lavoro non essendo risultato soddisfacente aveva costretto Miniucchi a rivolgersi all’ICR per un ulteriore restauro. “Questo episodio si rivela estremamente grave”, continua l’articolo, “in quanto ancora una volta mette in luce come i privati, proprietari di opere d’arte tengano poco conto e comunque ignorino le disposizioni e le leggi relative. L’affresco di Gallese non poteva essere rimosso dal suo posto, se non in seguito a una ispezione ministeriale che avesse trovato un urgente bisogno di restauro”. La gravità della operazione coinvolgeva anche l’Istituto dove “nessuno si è accorto dell’illegalità della cosa”. In una lettera del 16 novembre 1964 Rotondi, scrivendo a Riccardo Pacini (a Piazza S. Ignazio, forse un ufficiale della Polizia di Stato) che dovrà “disporre i necessari accertamenti”, comunica che “ciò che resta del dipinto è custodito presso l’Istituto del Restauro, dove il fratello del Dott. Miniucchi, avv. Ferruccio, l’ha fatto trasportare affinché l’Istituto provveda a riparare i danni causati al dipinto dal malaccorto restauratore. Da parte mia” specifica Rotondi, “ho ritenuto di accettarne il deposito per assicurarne la conservazione, in attesa che sia fatta luce sull’intera vicenda.”³⁶⁹ Quindi è evidente lo spirito con cui Rotondi in realtà ha gestito la situazione. Ma nel 1966, egli risulta accusato di ricettazione di tele ricavate dall’affresco. La vicenda si concluderà positivamente per il direttore, ma come si intuisce dal carteggio con Ferruccio Miniucchi, le cose per un lungo periodo dovevano aver assunto una piega piuttosto spiacevole. “Nessuno poteva prevedere [...] che un magistrato si sarebbe sognato di incriminare uno dei più alti esponenti dell’arte italiana, solo perché aveva ottemperato ad un obbligo istituzionale dell’ente da lui presieduto! [...]” esclama ad un certo punto nella sua lettera l’avv. Miniucchi. E infatti viene riconosciuta la inconsistenza dell’accusa a

³⁶⁹ ASICR, fascicolo Gallese 311.

Rotondi che però uscirà sconvolto dall'intera vicenda e in un tale stato di sconforto da dichiararsi traumatizzato.

Ci si è voluti soffermare su questo episodio, apparentemente marginale, per concludere con due riflessioni.

Una riguarda l'atteggiamento di leggerezza con cui il bene artistico è trattato sia dal proprietario sia dal restauratore (statale) impegnato, dietro lauta ricompensa, nella operazione di rimozione. L'episodio rientra in una casistica generale legata allo scarso senso di responsabilità rispetto alla salvaguardia del patrimonio artistico italiano³⁷⁰. Viene da chiedersi dove fosse finito quel restauratore, autore tra l'altro di un intervento ai limiti della decenza (almeno stando a quanto risulta dai documenti, cfr. qui Appendice).

L'altro aspetto riguarda la responsabilità dell'Istituto chiamato a sovrintendere sulle attività di restauro anche di privati, spesso ambigue e per questo facilmente soggette a rischi e verifiche giudiziarie.

3.D Come Rotondi conduce l'ICR verso gli anni Settanta e come Procacci affronta l'alluvione del 1966

Quello del Sessanta è anche il decennio che vede pubblicati gli Atti della Commissione parlamentare Franceschini (1966-1967), ovvero il frutto di indagini e di studi della Commissione che porteranno alla trasformazione del concetto legato all'oggetto di tutela, "schematizzando, da opera d'arte" a "bene culturale".³⁷¹ Già nel 1964, in occasione del Congresso di Venezia, fu approvato un nuovo testo, rispetto alla Carta di Atene del '31, conosciuto come Carta di Venezia, in cui si raccomandava di non separare "gli elementi di scultura, di pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento da esso che quando questo sia l'unico modo atto ad

³⁷⁰ Un altro aspetto legato a questo argomento è quello relativo ai furti d'arte, su cui, per il caso umbro, cfr. Toscano, 1981.

³⁷¹ Basile, 1989, p. 26.

assicurare la loro conservazione”³⁷². Per riepilogare brevemente quanto dichiarato dalla Commissione e ricordare il ruolo dell’ICR in merito ai lavori condotti in quella fase, si farà appello alle parole espresse dalla Bon Valsassina nel 2006³⁷³. Riconosciuta da parte di Rotondi l’importanza di una collaborazione tra l’Istituto e il mondo della ricerca ai fini di una tutela conservativa al passo con i tempi, era arrivato il momento di aprirsi all’esterno per ricercare una sinergia con forze esterne: una “sinergia nell’autonomia: fu questa la formula con la quale Rotondi voleva far entrare l’ICR da protagonista nei vitalissimi anni settanta”³⁷⁴. Questo processo richiedeva una trasformazione che doveva traghettare il restauro verso “il concetto più vasto di conservazione”. Dalla singola opera d’arte, l’attenzione si era spostata poi “al massimo all’edificio che le conteneva (chiesa, palazzo, museo)”. Ora “bisognava iniziare a pensare in termini di aree territoriali considerate nel loro insieme e a tutte le categorie di beni ivi inserite per valutare in senso globale i rischi del patrimonio nel suo insieme.”

Bon Valsassina ricorda un passaggio importante del contributo di Bruno Molajoli “nel terzo volume dei lavori conclusivi della commissione Franceschini insieme ad altre dello stesso preoccupato tenore” di Pietro Romanelli: ““Con crescente preoccupazione noi constatiamo ogni giorno l’improvviso aggravarsi, il crollare delle condizioni di centinaia di affreschi in ogni regione d’Italia ... i quali avevano durato per secoli ed ora sembrano arrivati tutti insieme, all’improvviso, a una sorta di scadenza di vitalità, quasi un cedimento della consistenza e coesione delle materie che li compongono. Un esempio illustre e preoccupante proprio dei nostri tempi è negli affreschi di Giotto degli Scrovegni a Padova. [...]””³⁷⁵

³⁷² Carta di Atene, 1931.

³⁷³ Bon Valsassina, 2006, pp. 74 e ss. con bibliografia precedente.

³⁷⁴ Bon Valsassina, 2006, p. 79.

³⁷⁵ Sullo stato di degrado rilevato da Molajoli, cfr. Appendice Documenti audio/video.

Apprendiamo sempre dalla Bon Valsassina, che Rotondi grazie alla collaborazione con il mondo scientifico, avendo attivato rapporti con l'Istituto di Fisica Tecnica dell'Università di Roma, riuscì a “far attrezzare con impianti tecnici di deumidificazione la Limonaia di Boboli come primo intervento d'urgenza dopo l'alluvione di Firenze del 1966, azione che gli valse l'assegnazione del Premio Canotti-Bianco”³⁷⁶.

Naturalmente questa sinergia promossa proprio dalla Commissione doveva avere ripercussioni anche nell'ambito delle ricerche sulla pittura murale. “Il primo fine della commissione è di promuovere i contatti tra gli specialisti del settore e il mondo della ricerca industriale, in particolare con i grandi laboratori dell'ENI e della Montecatini-Edison”³⁷⁷, aveva scritto Rotondi il 12 giugno 1972 a Fiorentino Sullo, ministro per il Coordinamento della Ricerca Scientifica e Tecnologica, offrendo poi “un elenco dei contributi del mondo dell'industria per il mondo della conservazione”. Al quarto posto si trova il “Progetto di ricerca sul profilo compositivo degli affreschi e sulla tecnologia dei nuovi supporti per dipinti murali (Montecatini-Edison)”³⁷⁸. Sempre rispetto agli affreschi, Bon Valsassina coglie un atteggiamento olistico nel modo di affrontare i problemi relativi alla loro conservazione. Osserva che Rotondi, rispetto per esempio alle tecniche tradizionali come lo strappo o il distacco di affreschi, non le riteneva sempre indispensabili. “Su questo tema Rotondi intervenne anche in un testo divulgativo destinato al grande pubblico, nel quale sottolineava che ‘la conservazione molto più del restauro dovrebbe restare alla base della tutela del patrimonio artistico’, mutuando dalla medicina i criteri di metodo ‘...proprio come avviene per la salute degli uomini i cui problemi dovranno essere risolti dalla chirurgia e dalla medicina solo quando la profilassi non sia riuscita a dominarli e ad annullarli. Le opere

³⁷⁶ Ivi, p. 82.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ Ibidem.

d'arte... hanno bisogno di medici e di chirurghi (i restauratori), ma soprattutto di igienisti (i diagnostici)''''³⁷⁹.

Quando Rotondi lascia l'Istituto il suo successore è Giovanni Urbani, colui che lo aveva sempre "affiancato, sorretto, stimolato"³⁸⁰ e che curerà il volume *Problemi di conservazione*, con la prefazione dello stesso Rotondi. Una sorta di "testamento spirituale" afferma la Bon Valsassina "per il suo successore e per le future generazioni in servizio all'ICR"³⁸¹.

Da quanto più su ricordato, risulta che l'ICR è presente nella fase di recupero del patrimonio fiorentino in seguito all'alluvione. Come era avvenuto dopo la Seconda Guerra Mondiale, si ripropone quella collaborazione che per la verità non sembra essere mai cessata del tutto tra gli istituti di restauro di Firenze e di Roma.

"Il problema della conservazione delle pitture murali, dovuto alla fatiscenza delle strutture murarie, si presentò in proporzioni smisurate a seguito dell'alluvione che colpì Firenze il 4 novembre del 1966"³⁸². A metà febbraio del 1967 si dette inizio a quella che è stata definita "seconda grande campagna di distacchi" come scrive Damianelli. "Il 18 novembre dello stesso anno, in una pubblica riunione fu annunciato il termine dei lavori. In poco più di otto mesi di intenso lavoro furono distaccati dalle pareti delle numerose chiese e chiostri fiorentini oltre 1.800 m² tra affreschi e sinopie"³⁸³. Damianelli ricorda le polemiche sollevatesi in seguito a questa seconda campagna di stacchi, durata fino allo scorcio degli anni Settanta, "soprattutto per il loro carattere invasivo e a seguito di una problematica che risultava sempre più evidente, quale il ricollocamento di queste opere". A farne le spese fu il principale

³⁷⁹ Ivi, p. 83. Bon Valsassina cita Rotondi, *Conservazione e restauro*, in "Esso Rivista", nn. 4-5, 1972, pp. 10-13, in part. p. 12.

³⁸⁰ Ivi, p. 84.

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Damianelli, 2006, p. 65; la studiosa si sofferma diffusamente, con il supporto di ricchi apparati documentari (la maggior parte della documentazione è stata reperita presso l'Archivio dell'ICR), sulla portata disastrosa dell'evento e sulle misure conservative intraprese nell'immediato e nei mesi successivi. Piuttosto che riferire di questo evento, ampiamente documentato da Paolucci, 1986, p. 135 e ss., si è preferito documentare l'evento attraverso filmati relativi, su cui si veda Appendice Documenti audio/video.

³⁸³ Damianelli, 2006, p. 66.

fautore dello stacco, ovvero Procacci. Per questo motivo egli decise di non intervenire su un affresco, di scarso valore artistico (copia ottocentesca della *Carità* di Andrea del Sarto), che in poco tempo si deteriorò completamente per l'attacco dei nitrati, al fine di dimostrare il carattere "puramente conservativo" dei suoi interventi³⁸⁴.

"Le grandi operazioni di distacchi di affreschi, eseguite dalla Soprintendenza fiorentina prima e dopo l'alluvione, furono coronate da un evento espositivo a carattere internazionale di notevole importanza"³⁸⁵: "The Great Age of Fresco. From Giotto to Pontormo: an exhibition of mural paintings and monumental drawings"³⁸⁶.

"L'iniziativa fu organizzata dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e Pistoia, allo scopo non solo di esaltare il vasto patrimonio murale della Toscana, ma anche di rendere note le innovazioni tecniche del restauro, e dare tributo alle numerose nazioni che avevano contribuito al salvataggio di molte pitture murali a seguito dei tragici eventi dell'alluvione".³⁸⁷ Quindi come afferma Basile, l'alluvione "costituisce, sotto ogni riguardo, una linea di demarcazione fondamentale" perché da questo momento si è indotti a fare una riflessione ulteriore, vista la portata assunta dal fenomeno dello stacco, "sulla percorribilità di una simile strada in periodi di normalità"³⁸⁸.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Sulla mostra cfr. anche Paolucci, 1986, p. 108. In questo senso va ricordata anche la mostra Firenze restaura, svoltasi nella Fortezza da Basso, e il relativo catalogo del 1972. Per il filmato si veda in Appendice. Egli inoltre ricorda le vicende del museo degli affreschi staccati che non si fece mai a Firenze. "L'unico museo degli affreschi staccati realizzato in Toscana è quello allestito, nel 1974, nel S. Domenico di Prato." A Prato nel 1969 si è tenuta una mostra su affreschi, sinopie e graffiti, in cui si trova un intervento di Procacci, in Marchini, 1969, p. 9: "Il Soprintendente alle Gallerie è vivamente grato all'Azienda di Turismo di Prato per l'iniziativa presa che coincide in parte con i propri fini e li asseconda dando occasione di far meglio conoscere la sua attività svolta al fine della conservazione e della valorizzazione del patrimonio artistico. Tutti gli affreschi staccati che vediamo in questa mostra sono stati allontanati dalle loro sedi di origine per l'impellente necessità di salvarli. La materia di cui sono costituiti o il supporto su cui aderivano presentavano segni di disfacimento e imminente era il pericolo della loro perdita. Solo col distacco si è potuto provvedere a un ulteriore – si spera – indefinito prolungamento della loro esistenza. [...] Sia dunque la visita e la considerazione del lavoro fino adesso compiuto l'incentivo per una conoscenza comune più sensibile alla gravità e alla vastità dei problemi in atto affinché sia mantenuto e rispettato nella maniera migliore quel patrimonio di forme belle che gli avi ci hanno tramandato e che costituisce anche oggi, senza dubbio alcuno, il patrimonio civile più grande della nostra terra". Rosi e Tintori risultano essere i restauratori.

³⁸⁷ Ivi, p. 68. Damianelli spiega dettagliatamente le dinamiche e le ragioni della mostra che toccò dieci città diverse, in Europa e negli Stati Uniti. Tra l'altro informa che: "Le ricerche tecnico scientifiche sulle pitture murali quindi non si interruppero mai, neanche in un momento così drammatico e difficile come fu quello dell'alluvione. Al contrario la situazione di emergenza stimolò gli operatori del settore ad intraprendere studi approfonditi e soprattutto alla cooperazione tra Enti ed Istituti diversi". Ricorda poi, p. 79, il "Quarto Convegno Internazionale di Studi", a Pistoia, del 1968 "dedicato interamente al restauro delle Opere d'Arte. [...] Particolarmente significative le idee espresse nella prolusione al Convegno di Mario Salmi, allora vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti: il restauro doveva essere esclusivamente atto conservativo e non integrativo. Si trattava a ben guardare della linea che il Laboratorio fiorentino, aveva da sempre tenuto. Non a caso Cesare Gnudi presentò Procacci per la sua seduta, come 'il grande protagonista di questo Convegno'". Qui cita Il restauro delle opere d'arte, in Atti del convegno, 1968, p. 39.

³⁸⁸ Basile, 1989, p. 26.

Problemi di conservazione, il volume pubblicato nel 1973³⁸⁹ da Urbani e Torraca in cui si proponevano linee alternative al distacco fondate su interventi “che hanno come oggetto l’ambiente piuttosto che il manufatto”³⁹⁰, e la scoperta del metodo di restauro degli affreschi comunemente indicato col nome di bario³⁹¹, segnano il definitivo cambio di rotta, almeno ufficiale, rispetto alla prassi della rimozione. Paolucci ricorda che “la stagione degli stacchi generalizzati si concludeva, a Firenze come altrove, con bilanci non certo entusiasmanti”³⁹².

³⁸⁹ In realtà il volume è senza data, e Mazzini, 1989, indica 1973-74.

³⁹⁰ Ibidem. Torraca, 1973, p. 48: “Il distacco degli affreschi è forse il migliore esempio della concezione di bene culturale come bene di consumo destinato allo sfruttamento intensivo. Il dipinto, mediante l’operazione di distacco, viene sezionato nei suoi componenti (sinopia, disegno preparatorio, pittura) e viene reso trasportabile in modo da poter essere esposto in varie località. Esso è in pratica trasformato in prodotto deperibile di rapido e facile consumo che dopo un uso intensivo finisce semidimenticato nei musei o nei depositi delle soprintendenze. La parabola dell’affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato.”

³⁹¹ “[...] perché è l’idrossido di bario l’elemento che, una volta applicato sul dipinto murale, si trasforma nel forte legante in grado di cementare il film pittorico e l’intonaco disgregato, secondo una catena chimica e un processo di consolidamento (la carbonatazione) simili a quelli che governano la formazione stessa dell’affresco”, Paolucci, 1986, p. 109.

³⁹² Paolucci, 1986, p. 109.

Conclusioni

Nella disamina di quella che è stata definita da Antonio Paolucci la stagione degli stacchi³⁹³, ci si è fermati ai primi anni Settanta, quando l'approccio al fenomeno della rimozione oramai dilagante comincia a cambiare rotta in seguito alle dichiarazioni di Rotondi nel 1964 al congresso internazionale del restauro di Venezia, all'alluvione di Firenze del 1966, e alle riflessioni e nuove posizioni, all'indomani della chiusura dei lavori della Commissione Franceschini, di Torraca e Urbani confluite più tardi nel volume *Problemi di conservazione*, pubblicato nel 1973.

Non ci si può esimere dal ripetere l'affermazione di Torraca, più volte citata negli studi concernenti la *parabola* della pittura murale, pubblicata in quel volume, che diviene emblema della nuova tendenza: "Il distacco degli affreschi è forse il migliore esempio della concezione di bene culturale come bene di consumo destinato allo sfruttamento intensivo. Il dipinto, mediante l'operazione di distacco, viene sezionato nei suoi componenti (sinopia, disegno preparatorio, pittura) e viene reso trasportabile in modo da poter essere esposto in varie località. Esso è in pratica trasformato in prodotto deperibile di rapido e facile consumo che dopo un uso intensivo finisce semidimenticato nei musei o nei depositi delle soprintendenze. La parabola dell'affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato"³⁹⁴.

³⁹³ Paolucci, 1986, p. 104 e 1990, p. 11.

³⁹⁴ Torraca, 1973, p. 48. Zanardi, in occasione di un nostro colloquio (da ora in avanti Colloquio Zanardi, 2007), mi ha informato di come in realtà questa dichiarazione che circolava da anni, inizialmente fosse stata pubblicata su una rivista fiorentina.

La denuncia di Torraca è totale e non si limita di certa ad una critica di carattere tecnico verso i singoli sistemi di trasporto³⁹⁵. Dalle sue parole emerge con forza l'idea che il bene culturale sia stato assimilato, in questa cultura, a bene di consumo e che ciò abbia condizionato la politica della conservazione del patrimonio artistico.³⁹⁶

Bisogna tenere conto che agli inizi degli anni Settanta, e ancor più intorno alla metà del decennio, i cambiamenti di orientamento possono essere considerati derivanti da una nuova ed organica considerazione degli aspetti ambientali e territoriali legati al concetto di patrimonio artistico che caratterizza in particolare l'opera di Giovanni Urbani, direttore dell'ICR. Riguardo a questa particolare fase della tutela è stata raccolta una nutrita documentazione audio-visiva (qui in Appendice) che riesce, forse più della parola scritta, a trasmettere i sentimenti che attraversavano gli animi dei protagonisti (una buona parte del materiale riguarda proprio Urbani) di una delle pagine più significative della storia del restauro.

Ma la Carta del Restauro emanata nel 1972 con la sua raccomandazione in caso di "rimozione del dipinto dal supporto" di optare per lo strappo "per la possibilità che offre di recuperare la sinopia", sembra riflettere una mentalità ancora fortemente radicata ad una visione del passato ma oramai sul punto di tramontare.

Lo stesso riflesso si riverbera per molti anni su tutte quelle iniziative che degli affreschi staccati fanno il principale polo di attrazione. Come la mostra *The Great Age of Fresco*, che rappresenta per la verità l'ultimo fulgore di quella cultura, e che farà il giro del mondo (New York, Amsterdam, Londra, Monaco, Bruxelles, Stoccolma, Copenhagen e Lugano) tra il 1968 e 1970; *Firenze restaura* del 1972, che presenta al grande pubblico i risultati degli interventi operati sul vastissimo patrimonio colpito dall'alluvione (su queste due mostre si veda il materiale raccolto

³⁹⁵ Su questo cfr. Autelli.

³⁹⁶ Autelli critica la perentorietà della dichiarazione che non tiene conto degli atti di salvaguardia per mezzo della rimozione resi possibili in occasione per esempio della alluvione.

presso le teche rai, qui in Appendice, Documenti audio/video); *Affreschi e icone dalla Greci*, del 1986, a Palazzo Strozzi, Firenze³⁹⁷; e ancora di recente, nel 2003, *Riflessi di Bisanzio*, ai Capitolini, Roma³⁹⁸.

All'estero è sicuramente riconosciuto il primato italiano nel campo del restauro di pittura murale³⁹⁹ come i due casi di S. Sofia ad Ochrida (in Macedonia) del 1951-1953⁴⁰⁰ e del Museo di Mariemont in Belgio del 1952⁴⁰¹ stanno a testimoniare. In entrambi i casi l'ICR è chiamato a svolgere un fondamentale ruolo di consulenza e di intervento.

Sulla diffusione della pratica dello stacco all'estero un caso che meriterebbe più di una semplice menzione è rappresentato da quello relativo agli affreschi acquistati dalla National Gallery of Ireland nel 1976. Lo sviluppo della vicenda che inizialmente potrebbe far pensare all'ennesima sottrazione di affreschi dall'abside di una chiesa (in questo caso francese) poi immessi sul mercato e venduti ad un prestigioso museo, e quindi far rientrare la vicenda in una casistica piuttosto corposa, riserva invece colpi di scena inaspettati. Pubblicati nel 1981 nel relativo catalogo come opera di Scuola francese dei sec. XI-XII, provenienti dall'abside della Cappella di St. Pierre de Camppublic (Beaucaire, Francia), e acquistati a Ginevra nel 1976⁴⁰², compaiono di

³⁹⁷ Con relativo catalogo, 1986.

³⁹⁸ Con il relativo catalogo, 2003.

³⁹⁹ Cfr. Mignosi Tantillo, 1969, p. 35: "Dopo il 1950, in seguito all'organizzazione dell'ICOM in seno all'UNESCO, iniziarono e si intensificarono le collaborazioni con paesi stranieri e come campagne di restauro e sotto la forma di consulenza. Fra gli interventi di maggior rilievo ricordiamo: [...] i restauri delle pitture romane della Villa di Boscoreale nel Museo di Mariemont in Belgio [...] restauri nella Chiesa di S. Sofia ad Ochrida; il distacco e l'applicazione su un nuovo supporto del mosaico di Dionisio a Colonia [...]"

⁴⁰⁰ Nel 1951 Brandi, direttore dell'ICR, l'architetto Ferdinando Forlati, soprintendente ai Monumenti di Venezia e l'architetto Yves Froidevaux, capo del Monuments historique della città di Parigi, sono incaricati dall'UNESCO, su richiesta del governo jugoslavo, di esaminare lo stato di conservazione dell'edificio. Dall'ICR di Roma in seguito verranno inviati restauratori per procedere al restauro. Nella relazione concernenti gli affreschi sono descritte le operazioni di rimozione, da attuarsi con il metodo dello strappo, necessarie per sottrarre i dipinti da sicura rovina (Brandi, Forlati, Froidevaux, 1951, p. 24 e ss.). In conclusione si individua nell'alta concentrazione di umidità dell'edificio, dovuta alla prossimità di un lago, la principale causa di degrado. Gli affreschi saranno in seguito restaurati. Una nuova missione dell'ICR è documentata nel 2004. ASICR, busta Jugoslavia. Ochrida e altro, fascicolo Chiesa di S. Sofia, con rassegna stampa relativa ai restauri architettonici del 1953.

⁴⁰¹ Riguardo agli affreschi romani del Museo di Mariemont, ricorda Cagianò de Azevedo, che essi furono asportati dalla villa appena scoperta, dal proprietario P. Fannio Sinistre, nel 1901, e venduti nel 1903. Alcuni pannelli furono acquistati dal Metropolitan Museum di New York, altri dai musei di Leida, Bruxelles e Parigi; "le parti più belle, ed in numero rilevante furono invece acquistate dal barone Raoul Warocqué, che in quel tempo componeva con sagaci ed intelligenti acquisti, la sua splendida collezione di Mariemont", scrive Cagianò de Azevedo, cit., p. 159. Deve trattarsi dello stesso barone non identificato, responsabile, degli acquisti dei famosi affreschi provenienti dalle Palazze di Spoleto, cfr. qui Parte I, Cap. II, Par. II.A. Intorno agli anni '50 è necessario un loro restauro; così il direttore del museo Mariemont si rivolge all'ICR. Il distacco, riferisce Cagianò, che della operazione di restauro si occupa in prima persona, era avvenuto probabilmente per opera di un tale Giuseppe Garofano. L'intervento prevede il trasporto dei dipinti su un nuovo supporto "meno igroscopico, più leggero e meno attaccabile dalle muffe" (p. 168). Avrà inizio il 27 settembre 1952 e si concluderà in tre mesi. I pezzi si presentano però così compromessi sul retro, da necessitare quasi per tutta la superficie del trasporto del colore. Cfr. anche Cagianò de Azevedo, 1951, p. 104; ASICR, busta Belgio. Ambasciata, fascicolo Belgio Museo Mariemont. Qui è raccolta la documentazione completa relativa al restauro.

⁴⁰² National Gallery of Ireland, 1981, nn. 4170 e 4171.

nuovo nel catalogo del 2004, ma questa volta segnalati da Somerville-Large come falsi.⁴⁰³ Un dato quindi molto significativo per valutare la politica di acquisti dei musei e l'interesse di questi intorno a manufatti quali le pitture murali, che nella seconda metà degli anni Settanta inducono ancora ad ingenti investimenti.⁴⁰⁴ La mostra tenutasi in quegli anni sembra proprio confermare l'escalation di questo imponente fenomeno della falsificazione e commercializzazione di affreschi staccati, in particolare di epoca bizantina, che naturalmente raggiunge anche i mercati, e perciò i musei, americani.⁴⁰⁵

A questo punto è necessario rientrare in Italia per tentare un bilancio di quanto emerso dalla documentazione consultata nel corso delle ricerche riguardo agli anni Cinquanta e Sessanta.

La tabella qui accanto, aiuta a visualizzare i dati raccolti durante le ricognizioni condotte presso l'Archivio dell'ICR. Tenendo conto che l'ICR svolge anche opera di consulenza, questo è quanto emerge: il numero dei casi di distacco tra il 1948 e il 2003 in Italia sono complessivamente 51. In questa casistica non rientrano gli interventi in Friuli⁴⁰⁶, Toscana e Firenze, colpiti da calamità naturali (il terremoto nei primi due casi e l'alluvione nel terzo), che hanno comportato impegnative, per il numero di interventi, operazioni di rimozione. Sui 51 casi rilevati, 38 si collocano nell'arco temporale che pertiene la ricerca, cioè tra il 1948 e il 1969. In 18 occasioni

⁴⁰³ Nelle pagine del catalogo del 2004, pp. 393-394, è descritta l'intera vicenda che è ricostruita, a partire dal 1974, attraverso la relativa documentazione d'archivio. Furono segnalati dall'allora direttore James White, che li aveva visti in Svizzera e ne era rimasto molto colpito credendo che missionari irlandesi fossero in qualche modo responsabili della loro creazione ("introducing a Celtic element with animal symbol"), riconoscendovi un riferimento a manoscritti prodotti in Irlanda. I due membri della commissione inviati in Svizzera ad ispezionarli, scrissero una relazione in cui si sollevava qualche perplessità (per esempio sembravano ritoccati o restaurati, e la provenienza non convinceva essendo la Provenza quasi del tutto priva di affreschi romanici). Ma uno dei due relatori riguardo ai dodici apostoli "failed to notice that in one of them, among the twelve apostles was an intruder, St. Lawrence with his gridiron" (p. 393). Roger Ferrero riesce a farli acquistare per 175.000 sterline. Fu speso molto anche per adibire una sala intera del museo alla loro esposizione. Ferrero aveva piazzato altri affreschi in musei europei, in Svizzera, e negli Stati Uniti. Questo fatto appariva al direttore irlandese come una garanzia. Ma in seguito si scopriva che essi erano opera di un artigiano che in tempi recenti aveva prodotto, a livello industriale, un numero altissimo di oggetti simili. Bruno Toscano mi segnala una mostra tenutasi in Italia e all'estero negli anni Settanta, di affreschi staccati falsi, prodotti in Slovenia. Dieci anni dopo la loro esposizione erano denunciati come falsi. Andrew Moore, della National Gallery of Ireland's Library, oltre ad avermi fornito queste informazioni, mi ha anche segnalato un paragrafo del libro di Federico Zeri, *Dietro l'immagine*, 1987, in cui l'autore esamina una serie di oggetti, riconducibili ad un falsario di pittori del Quattrocento da lui denominato "Falsario in calcinaccio", alcuni dei quali nella stessa collezione del museo di Dublino (pp. 206-209 con riproduzioni).

⁴⁰⁴ Ma il fenomeno meriterebbe una trattazione più diffusa.

⁴⁰⁵ La mostra, come già ricordato, e l'esistenza di affreschi staccati nel museo di Dublino, mi sono stati gentilmente segnalati da Bruno Toscano.

⁴⁰⁶ AICR, busta 31 ex II A1, Rilevamento danni per terremoto Friuli del 1976.

l'ICR consiglia, alle relative Soprintendenze per esempio, di optare per il distacco tra i sistemi per il recupero dell'affresco. Un ulteriore dato interessante, ma forse prevedibile, è che durante la direzione di Brandi (1938-1961) si operano, dopo la guerra, 32 interventi; durante quella di Rotondi (1961-1973), 7; e con Urbani (1973-1983), 2. Il declino già più su rilevato, è quindi confermato dai dati.⁴⁰⁷

È necessario riflettere sulla consistenza degli interventi perché dimostrano la forte presenza dell'ICR sul territorio nazionale (ma anche internazionale) e la centralità della sua politica conservativa. Capitale degli affreschi staccati rimane Firenze, ma Roma non sembra alla luce di quanto registrato aggiudicarsi un posto secondario. Nel catalogo curato da Cristina Danti, Mauro Mattini, Arcangelo Moles sulla pittura murale, con il contributo di Antonio Paolucci, nell'ultima sezione è proposta una catalogazione ragionata degli affreschi staccati a Firenze tra il 1945 e il 1980. Ma i dati si riferiscono solo agli affreschi esterni, cioè quelli provenienti da tabernacoli ecc. "data la complessità della ricerca"⁴⁰⁸, e non offrono elementi utili per eventuali confronti numerici con Roma. Anche Mazzini nel 1989 aveva suggerito di creare un catalogo generale degli affreschi staccati, ma la proposta non ha avuto seguito⁴⁰⁹.

Dall'analisi del fenomeno nel suo complesso, si ricava un bilancio decisamente negativo per una serie di ragioni anche di ordine molto diverso, che riguardano: la destinazione delle pitture e delle sinopie per le quali una volta rimosse non si sia

⁴⁰⁷ Su questi punti ho avuto modo di soffermarmi in occasione del Colloquio Zanardi, 2007; Zanardi, sulla opportunità di raccogliere dati, sostiene: "Credo che le statistiche siano importanti. Ma nel caso degli affreschi, non si riesce a trovare un criterio che abbia un senso. Le misure funzionano quando il corpo è unico. Assisi, che ho studiato e su cui ho pubblicato anche statistiche, è un corpo unico. Si può stabilire la percentuale di affreschi dipinti da Giotto rispetto al totale. Ma se non si ha un totale, rispetto a cosa si calcola? Si può dedurre che Brandi era più favorevole allo strappo di affreschi di Urbani e di Rotondi. Ma Brandi consigliava di staccare gli affreschi quando li staccavano tutti. Lei [riferendosi alla sottoscritta] dovrebbe considerare a parità di incarico quanti affreschi fanno strappare i soprintendenti. Quello di direttore dell'ICR non è lo stesso ruolo di un soprintendente. Il problema è molto difficile da valutare.

Oppure dovrebbe concentrare l'attenzione su un particolare periodo storico, per fare un esempio il 1952, e vedere quanti affreschi hanno staccato a Venezia, quanti a Roma e a Firenze. O ancora fare una verifica sempre in quei centri in base all'interesse per determinati periodi storici (per es. a Firenze l'interesse per la per la pittura del '300 e '400, prevalentemente murale). In sostanza bisogna tenere conto di fattori come: l'interesse degli storici dell'arte, l'orientamento degli studi, il luogo dove certi studi si svolgono e sviluppano. Altrimenti le valutazioni d'insieme si inquinano con estrema facilità." E alla mia domanda su quale sia stato il ruolo dell'ICR in tutta questa vicenda, egli risponde che l'ICR non è un organo che fa restauri. Studia come si fanno i restauri ma non è l'ICR che decide." Questo punto meriterebbe una ulteriore riflessione.

⁴⁰⁸ Felici, Lucio, Pople, 1990, p. 303.

⁴⁰⁹ Paolucci nel 1986, p. 107, scriveva: "un bilancio quantitativo della stagione del distacco degli affreschi a Firenze e, più in generale, in Toscana non è mai stato tentato. Per farlo, oltre che consultare le schede dei cataloghi di mostre e la letteratura storico-artistica dovremmo revisionare sistematicamente gli archivi delle Soprintendenze toscane, nei decenni '50 e '60 caratterizzate da un attivismo eccezionale, senza paragoni in Italia [...]". Zanardi (Colloquio Zanardi, 2007) ha spiegato il suo punto di vista in merito, dicendo che l'*affaire* affreschi strappati è solo fiorentino. E che se si misurassero i metri quadrati di affreschi strappati a Firenze, quelli in Toscana, nelle Marche, in Umbria, dal '45 al '70, si vedrebbe che la proporzione è probabilmente di 100 a 1.

predisposta la sistemazione in un locale idoneo⁴¹⁰; lo stato di conservazione dell'affresco, che una volta staccato risulta irreparabilmente compromesso⁴¹¹; nel caso si opti per la ricollocazione in situ, la non attuazione delle misure necessarie per eliminare le cause del degrado dall'ambiente di provenienza; oppure, nel caso il dipinto non venga ricollocato, il depauperamento che la sottrazione di un'opera dal suo contesto produce in quanto testimonianza vitale di un determinato luogo e della sua storia (che costituisce il suo imprescindibile "campo" di riferimento⁴¹²); la relativa affidabilità dei nuovi supporti, anch'essi soggetti a degrado.

Ma anche lasciando un affresco in situ, per esempio in un edificio semi-abbandonato e quindi destinato alla distruzione, si rischia di perdere per sempre quel patrimonio⁴¹³.

A questo proposito si può citare un caso trattato da Toscano nel 1978, che riguarda un affresco conservato nella chiesa di una località montana dell'alta valle del Tevere⁴¹⁴.

La comunità montana si rivolge allo studioso perché suggerisca una soluzione al problema della salvaguardia dell'affresco conservato nella piccola chiesa annessa ad una casa padronale abbandonata. "E' molto danneggiato, non vi si vede né firma, né data, ma è certamente espressione di cultura locale verso i primi anni del

⁴¹⁰ Paolucci, 1986, p. 108, per primo si scaglia contro questo triste destino, e ricorda il ventilato progetto del mega-museo degli affreschi staccati a Firenze. "Accadeva così che l'affresco – per definizione tecnica e realtà materica, forma espressiva immobile – acquistava, una volta staccato, una ambigua mobilità, ora eclissandosi nelle voragini dei depositi di Soprintendenza, ora approdando a precarie e improprie collocazioni, ora peregrinando, al pari dei dipinti su tela e su tavola, per le capitali dell'arte e della cultura" (p. 109). E conclude con lo sguardo rivolto ad un bilancio non entusiasmante. Lazzarini nella conversazione con Zanardi, in Zanardi, 1999, p. 388, dice: "Una storia incredibile [a proposito degli affreschi giotteschi della chiesa di Santa Chiara a Ravenna, non più ricollocabili in situ perché la chiesa di provenienza era stata trasformata in cinema], ma non più grave di quella delle migliaia di metri quadrati di sinopie e di affreschi strappati e accatastati nella Limonaia di Villa Corsini a Firenze: affreschi che con ogni probabilità non potranno mai tornare nei luoghi per i quali erano stati dipinti, anche perché in alcuni casi non si sa più da dove provengono."

⁴¹¹ Zanardi (Colloquio Zanardi, 2007) conferma come in effetti il distacco comprometta sempre la pittura. Di questo egli ha scritto nel 1999, p. 388, in occasione dell'intervista a Lorenzo Lazzarini, il geologo chiamato ad esprimere un parere da esperto su questo problema: "Prima dello strappo, un dipinto a fresco è un sistema relativamente stabile, costituito da materiali sempre conosciuti: a. un muro in pietra o mattoni; b. un intonaco di sabbia e calce; c. pigmenti minerali legati con calce ossia, quasi solo nel caso degli azzurri, con colle animali. Dopo lo strappo, noi siamo di fronte a un insieme del tutto inedito dal punto di vista conservativo e di straordinaria complessità ed eterogeneità di composizione. Nello specifico: a. un supporto per lo più costituito da resina poliestere armata di fibre di vetro" ecc. "un foglio di polistirolo o di sughero" e via dicendo". Nel commentare queste parole Zanardi (Colloquio, cit.) definisce il dipinto distaccato "Un simulacro, una parvenza di ciò che era". E sempre Zanardi, 1999, p. 23 e nota 76, ricorda come lo strappo provochi "la forte quanto irreversibile modificazione delle originali proprietà ottiche subita dai colori a causa di questo tipo di intervento". Sempre sulla irreparabilità dei danni prodotti da interventi di restauro come gli strappi si sofferma anche Gianluigi Colalucci nella conversazione con Zanardi, in Zanardi, 1999, pp. 332-333.

⁴¹² Cfr. le sintetiche osservazioni di Toscano a proposito di campo, 2005, p. 43, termine riferibile non solo alle singole opere ma anche a complessi monumentali e ai centri storici.

⁴¹³ Come ricorda per esempio Federico Zeri nella conversazione con Zanardi, 1999, p. 69, segnalando il caso dell'Appennino. Questo argomento ha interessato studiosi come Urbani e Toscano.

⁴¹⁴ Toscano, 1978, p. 19 e ss. La località è S. Martino, non lontano da Candeggio, frazione di Città di Castello. Si tratta di una zona che Toscano descrive come abbandonata da contadini e pastori.

Cinquecento.”⁴¹⁵ Probabilmente, annota Toscano con amarezza, vi è poca fiducia anche da parte della comunità nella possibilità che la vecchia edilizia rurale possa ritrovare la sua antica funzione e che perciò l’affresco si salvi. “L’affresco, bisognerà allora staccarlo e per fortuna si sa già dove metterlo. A cura della Regione, è in allestimento in una piacevole villa suburbana di Città di Castello un’interessante raccolta che, sull’esempio di iniziative analoghe prese in altre regioni, intende offrire testimonianza della ‘civiltà contadina’”⁴¹⁶. Il testo si sofferma poi su altre questioni relative al significato che una tale raccolta dovrebbe assumere in relazione al territorio⁴¹⁷. Quello che interessa è il senso che una operazione del genere acquista nell’ambito delle riflessioni che qui si stanno proponendo. La salvaguardia del manufatto in alcuni casi passa anche attraverso il distacco.

Un altro caso esemplare, analizzato nel corso di queste ricerche, è rappresentato dalla conservazione delle pitture murali nelle cripte eremitiche pugliesi. Della vasta campagna di stacchi programmata dall’ICR negli anni ’50 solo una parte è stata poi effettivamente attuata, e gli affreschi ancora in situ, salvo rare eccezioni, oggi si trovano in pessime condizioni di conservazione. Già negli anni Ottanta un filmato ne documentava il grave stato di degrado: esso era denunciato da operatori turistici locali che tentavano di lanciare un appello agli organi preposti alla tutela utilizzando il mezzo televisivo (cfr. qui Appendice, Documenti audio/video).⁴¹⁸ L’appello evidentemente è caduto nel vuoto.

Altra questione spinosa è quella relativa alle pitture antiche. L’ICR promuove molte campagne di distacco anche in questo settore. Aprendo una tomba antica per esempio,

⁴¹⁵ Ivi, p. 20.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ “Al visitatore si dovrebbe offrire una occasione non per avvertire il fascino degli oggetti esposti – e, magari, per desiderarli come arredo della casa di campagna – ma per appropriarsi di strumenti critici per l’interpretazione di una realtà che lo riguarda direttamente”, Toscano, cit., p. 21.

⁴¹⁸ Zanardi (Colloquio cit.), riguardo alla questione pugliese afferma: “Il tessuto connettivo si sta distruggendo. D’altra parte o si fa una politica di tutela di quel patrimonio o non ci sono alternative.”

come avviene a Tarquinia negli anni Cinquanta, si rompe un equilibrio rimasto inalterato per secoli e prende il via un processo di degradazione delle pitture che le conduce rapidamente alla distruzione⁴¹⁹.

L'atteggiamento favorevole alla rimozione degli affreschi emerge anche dalle voci presenti nelle più importanti enciclopedie italiane, dove fino agli anni Ottanta si propone questo sistema come il più efficace.

Nell'*Enciclopedia Italiana* Treccani alla voce Restauro, nel 1949 Umberto Cialdea dopo aver illustrato i rischi cui l'ambiente e il supporto di un affresco sono soggetti, afferma: "Quando il supporto e la sua adesione alla superficie colorata siano così menomati che sarebbero inefficaci altri provvedimenti, miglior partito è addivenire al 'trasporto' o distacco della pittura" e tra i sistemi adottati cita lo strappo come quello più diffuso. Altrettanto 'possibilista' rispetto al distacco Renata Cipriani nel *Grande Dizionario Enciclopedico* (Torino) del 1960, sempre alla voce Restauro, che ricorda come spesso strappando si possa trovare sul muro anche la sinopia. Licia Vlad Borrelli nel 1983 alla voce Restauro-Altre Tecniche, trattando dei dipinti murali, nel ripercorrerne per intero la storia conservativa, affronta i casi della pittura murale ipogea (Orvieto, Tarquinia, Chiusi), quindi quelli della Cappella Mazzatosta di Viterbo, del Mantegna e dei suoi allievi nella Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, e del Camposanto di Pisa, frantumati durante la seconda guerra mondiale (ricordando il salvifico intervento dell'ICR); e infine fa l'esempio in cui sul muro sia "stato eseguito, in epoche diverse, più di un solo strato di affresco"; in questo caso afferma con sicurezza che le "moderne conquiste tecnologiche nel campo del restauro hanno permesso di distaccare queste pitture separando uno strato dall'altro e

⁴¹⁹ Come si vedrà più avanti, Basile propone alcune soluzioni a questo problema.

recuperando così brani pittorici altrimenti invisibili”. Si avverte in questa osservazione ancora una buona disposizione nei confronti del sistema dello stacco.

La letteratura critica in più di una occasione si è occupata dell’argomento dello stacco negli anni ’50-’60. Un rapido excursus tra i più significativi contributi nell’ambito di queste ricerche può offrire ulteriori coordinate per proseguire nel tortuoso cammino tra le spinose questioni sollevate dalla pratica dello stacco.

Alessandro Conti vede in questa tendenza il frutto di una “impostazione sempre più acriticamente idealista che ha guidato i restauri⁴²⁰” e che “si palesa a pieno con l’incredibile successo che riscuote lo strappo degli affreschi, che diviene un metodo usato anche preventivamente per conservare i dipinti murali. L’affresco” continua “viene liberato dalla greve materialità del muro, l’intonaco si trasforma in un velo leggero che assume la regolarità di superficie di una tela schiacciata fra i rulli del foderatore; si può esporre, illuminare, fotografare a piacere; è un’immagine libera pronta per ogni iniziativa museografica”. In queste affermazioni riecheggiano senz’altro le parole di Torraca espresse nel suo intervento del 1973. “L’amore per la testimonianza di arte figurativa, piuttosto che per il contesto in cui è spesso confusa fra stratificazioni accidentali e dove può essere collocata in posizioni che ne rendono difficile la lettura, sta probabilmente dietro alla simpatia con cui Longhi stesso vedeva questo genere di interventi;” come il caso di Mezzaratta, qui illustrato (cfr. qui Parte I, Cap. 2, Par. 2.B), sembra confermare; Conti aggiunge: “dalla sua conversazione ci si accorgeva che non gli sarebbe neppure dispiaciuto di vedere staccati gli affreschi aretini di Piero della Francesca”; e questo auspicio sembra suggerito nel 1950 nell’articolo sul “Il Ponte” quando Longhi tira un sospiro di sollievo nell’apprendere che “i tedeschi si ritirano dalle rovine di Arezzo”, e che

⁴²⁰ E ricorda con rimpianto la scheda dedicata al restauro di Pietro Toesca nel 1936 nell’Enciclopedia italiana.

l'espressione 'rovine' non si riferiva agli affreschi che "miracolosamente" erano ancora "vivi"; subito dopo però un interrogativo adombrava il suo entusiasmo: "ma per quanto tempo?". La denuncia di Conti punta infine verso la "corsa" alla sinopia, sancita dalla Carta del Restauro del 1972⁴²¹, e attuata per mezzo dello strappo nella speranza di duplicare l'immagine e di recuperare tracce di quella ispirazione perduta nell'opera finale dell'artista.

Nel 1977 esce il volume *La conservation des peintures murales* di Mora e Philippot, "elaborato e in parte conosciuto fin dalla metà del decennio precedente"⁴²², che risulta perfettamente in linea con la nuova visione della conservazione e che considera la rimozione la più remota, e solo in casi eccezionali praticabile, delle soluzioni al problema della conservazione. "Il ricorso abusivo alla trasposizione come formula di conservazione delle pitture murali deve dunque essere fermamente denunciato"⁴²³ ammoniscono perentori gli autori. I coniugi Mora tornano sull'argomento in una intervista del 1985 di Giordano Viroli comparsa sul *Giornale dell'Arte*⁴²⁴, in cui ribadiscono che quella del trasporto è un'operazione traumatica che riduce l'oggetto "in una cosa morta come un animale impagliato". Identificate le cause del degrado nell'acqua e nella incuria dell'uomo, lasciando da parte le catastrofi, e riconosciuta l'inutilità di staccare per poi ricollocare in situ, qualche riga più sotto citano l'esempio di Assisi in un passaggio che vale la pena riportare per intero: "ad Assisi vent'anni fa sono stati staccati alcuni affreschi, in quel momento si pensava che

⁴²¹ Conti, 1981, pp. 105-106. Lo studioso ricorda come la Carta rappresenti una sorta di mediazione tra le esigenze emerse dalla Commissione Franceschini e i "principi estetici brandiani". E continua sollevando la questione dell'inquinamento ambientale come uno dei motivi di crisi degli affreschi. Cita poi il caso del Camposanto che "è stato la cavia su cui tutti i peggiori aspetti del trasporto degli affreschi hanno avuto agio di manifestarsi".

⁴²² Paolucci, 1986, p. 106. Poi ripubblicato almeno in altre due edizioni, del 1999 e del 2001.

⁴²³ Mora, Philippot, 2001, pp. 265-266. A questo proposito si individuano quattro errori di giudizio: "Il primo consiste in un nuovo approccio alla pittura che resta in ultima istanza tributaria della divisione delle arti del XIX secolo e ignora o sottomista l'importanza dell'insieme [...] Il secondo è una mancanza di sensibilità per la struttura, lo stato di superficie della pittura, fondamentale nella determinazione dell'aspetto estetico che può essere seriamente alterato da certe operazioni di 'strappo' in particolare". Il terzo è la curiosità suscitata dalla scoperta della sinopia. "Il quarto errore è di un altro ordine, e può trovare una giustificazione apparente in considerazioni finanziarie. Infatti, poiché la principale causa d'alterazione delle pitture murali è l'umidità, un trattamento efficace di quest'ultima richiederebbe sovente un intervento sulla struttura architettonica: intervento spesso costoso [...]". E indicano nella ricerca delle cause d'alterazione l'unico modo di combattere il problema.

⁴²⁴ Viroli, 1985.

questa fosse l'unica cosa giusta da fare su una pellicola pittorica decoesionata da umidità. Riprendendo i lavori ad Assisi dopo qualche anno, a seguito del risanamento del monumento, ci si è resi conto che gli affreschi non staccati erano in migliore stato di conservazione di quelli staccati, calcolando naturalmente la parità di condizioni all'epoca dello stacco. Pensi che se a Pompei, prima dell'eruzione, avessero staccato gli affreschi e li avessero applicati su modernissimi supporti in materiale sintetico, oggi non avremmo ritrovato più nulla". Questo paradosso insieme alla riflessione a posteriori sulle operazioni condotte ad Assisi negli anni '50, offrono la misura esatta della contraddittorietà del pensiero che ha guidato le scelte nel campo del restauro.

Su questo tema è tornato anche Carlo Giantomassi⁴²⁵ che si è espresso in questi termini: "Quando nel '63 ho cominciato a lavorare nell'ICR [si diploma nel 1964] si pensava di non staccare più i dipinti. Dopo aver strappato Simone Martini, all'ICR hanno detto basta. Troppe complicazioni. Forse l'ultimo stacco dell'Istituto è stato quello di Foligno, a Palazzo Trinci." Quindi Assisi segna un punto critico, di rottura, nel modo di operare dell'Istituto⁴²⁶. I due restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari intervistati, sempre da Viroli, durante i restauri del *Trionfo della Morte* di Palermo⁴²⁷ nel marzo 1986⁴²⁸ (ad indicare l'interesse sempre crescente della stampa

⁴²⁵ In occasione di un colloquio avuto nel corso delle mie ricerche, finalizzato ad arricchire con ulteriori contributi il materiale presentato. Da ora in poi Colloquio Giantomassi, 2007.

⁴²⁶ Colloquio Giantomassi, 2007: "Nel giugno del 1964 ho collaborato con l'ICR allo stacco dell'ultima parete della casa di Livia al Palatino. Poi nel 1978, per conto della Soprintendenza, ho staccato gli affreschi del X secolo nella basilica di San Lorenzo fuori le Mura. Staccare per poi ricollocare non si poteva. Vi era troppa umidità. Quindi gli affreschi sono stati sistemati altrove. A Spoleto nella chiesa di Sant'Ansano, ho lavorato come allievo. Il mio compito era quello di 'grattare' sul retro gli affreschi strappati per ridurne lo spessore. Sempre a Spoleto negli anni '80 ho strappato affreschi nella chiesa di San Domenico insieme a Paolo Virilli [con Paolo Virilli della Tecnireco staccano l'affresco raffigurante *S. Domenico*; in occasione dei restauri conclusi dalla Coe.Be.C. nel 2005, è stato staccato un affresco del '400 ora conservato presso il laboratorio della ditta]. E nel 1974-75 un olio di Simone De Magistris durante il corso di formazione per restauratori. Il dipinto era stato già staccato a massello, cioè con tutto il muro. È stato il primo lavoro che abbiamo fatto." Si tratta dell'olio su muro (135x190) staccato e collocato nella Pinacoteca Comunale di Spoleto, dipinto da Simone e Giovanfrancesco De Magistris (restauro: C.M.R., Spoleto - 1975 -; Coe.Be.C., Spoleto - 1977-78). Il dipinto, di cui A. Sansi legge la firma e la data (1557), è stato distaccato intorno alla metà del XIX secolo da Giovanni Catena da una parete del convento di San Paolo inter Vineas. L'intervento è consistito nell'integrale trasporto della pellicola pittorica dal massello al nuovo supporto in vetro-resina e poliuretano espanso. Su questo vedi scheda n. 31, in part. "Vicende conservative e note sul restauro" di P. Felicetti, E. Tulli, 1983, pp. 92-94. "Questa volta non per l'ICR, ho staccato alcuni affreschi nella chiesa di Santa Caterina a Galatina, nel 1972. Ho proceduto allo strappo 'aiutato' e allo stacco della sinopia. E infine allo stacco del primo strato d'intonaco martellinato". Cfr. C. Marsicola, scheda n. 34 e relazione tecnica, 1983, pp. 115-119. Gli affreschi staccati sono stati rimontati su pannelli. All'estero Giantomassi ha operato in Tibet e in Cina. I prossimi lavori, condotti per l'ICR, dovrebbero essere a Toscana, ai dipinti murali andati distrutti in seguito al terremoto del '71, sul modello del programma di restauro messo in atto a Padova.

⁴²⁷ AICR, busta II A1 (ex 311), Palermo - Galleria regionale. *Trionfo della Morte*. Andaloro, 2005, pp. 18-19, cita il resoconto pubblicato nel 1989 da Cordaro e la testimonianza di Carlo Giantomassi e Donatella Zari, con bibliografia precedente. Durante il colloquio di cui supra, Giantomassi ricorda: "Gli affreschi erano stati staccati durante la Seconda Guerra Mondiale. Negli anni '50 era stato necessario creare loro un nuovo supporto. Poi negli anni '80 siamo intervenuti, mia moglie ed io, per conto di Giovanni Urbani dell'ICR: abbiamo proceduto alla pulitura dei dipinti cui sono stati applicati nuovi supporti".

⁴²⁸ Viroli, 1986.

nei confronti di questi temi)⁴²⁹, e invitati ad esprimere un parere sulle operazioni di trasporto della pittura murale⁴³⁰, rispondono: [C.G.] “Vediamo affreschi staccati e strappati tanti anni fa che stanno andando incontro a un degrado piuttosto pesante [...]”; e più avanti continua: “A un certo punto si urla che non bisogna più staccare. Allora viene demonizzato ogni intervento di trasporto. Ma va considerato il caso, non infrequente, in cui per non staccare un affreschetto di due metri quadrati, magari dovresti spendere tre miliardi per risanare la chiesa. Nessuno lo farà mai”.

Giantomassi⁴³¹ non ritiene comunque che quello dello stacco sia mai stato un fenomeno romano. Egli sostiene che a Roma “non c’è mai stato un interesse eccessivo per le operazioni di rimozione, non almeno quanto a Firenze.

Paolucci, come si è avuto modo più su di ricordare, analizza il fenomeno da molteplici angolazioni. Ma per cogliere il suo pensiero è necessario ricorrere alle parole espresse nel 1986: “Firenze, dunque, capitale del distacco degli affreschi e i laboratori fiorentini di restauro maggiori responsabili della generalizzazione di un metodo che oggi, almeno in quelle forme e in quelle proporzioni, sarebbe difficile giustificare. Occorre dire però, a parziale rettifica di una affermazione che così formulata rischia di apparire troppo semplicistica, che la scelta ‘estrattista’ degli anni ’50 e ’60 fu largamente condivisa e diffusamente applicata dagli Uffici della tutela italiani a cominciare dall’Istituto Centrale del Restauro di Roma e che, soprattutto, essa ebbe l’appoggio spesso entusiastico della critica più qualificata.

⁴²⁹ Come segnalato da Autelli, 1989, p. 65 (cfr. per l’elenco completo e per una disamina più accurata), la rubrica *Restauro*, a cura di Viroli, per una serie di numeri del *Giornale dell’Arte*, ha ospitato interviste a noti restauratori tra cui una a Ottorino Nonfarmale, il quale chiamato ad esprimere la sua opinione in merito alla rimozione degli affreschi, risponde: “Un affresco si può staccare bene, ma può anche venir male. Ci sono restauratori più o meno abili, però è sempre una grande impresa. Tutti noi vecchi restauratori abbiamo staccato affreschi. Oggi non li staccherei, però posso dare un’idea: anni fa abbiamo staccato la facciata di Jacopo Bassano a Bassano, ora collocata nell’interno del Museo. Se non l’avessimo staccata l’avremmo persa, perché il precedente restauro l’aveva ridotta in condizioni tali che stava andando in briciole. Un affresco va staccato solo se non c’è nessun altro mezzo a disposizione.”

⁴³⁰ “Di solito i restauratori dicono che tali interventi non andrebbero fatti, ma continuano a farli. Viene da pensare che il rifiuto manifestato a parole nei confronti dell’operazione di trasporto esprima un’idea che non è propria del restauratore, ma del teorico della conservazione”, osserva Viroli. La stessa domanda viene rivolta a Carlo Giantomassi dalla Monferini nella trasmissione del 1985 riportata qui in Appendice documenti audio/video.

⁴³¹ Colloquio Giantomassi, 2007.

“C’è da aggiungere inoltre che, all’interno della lunga stagione degli stacchi, occorre isolare e trattare separatamente gli interventi numerosissimi e spesso grandiosi che hanno interessato le pitture murali colpite dall’alluvione del 1966.”⁴³²

Neanche dalla visione di Mazzini si può ricavare un atteggiamento manicheo rispetto alla soluzione da adottare. Come ricordato, nel 1984 egli aveva proposto di compilare un catalogo generale degli affreschi staccati, che ne indagasse caso per caso le cause della rimozione, documentandone lo stato di conservazione, e quindi che “contribuisse coi fatti a valutare la fondatezza delle opposizioni più intransigenti”⁴³³. Anche per Mazzini, come per tutti coloro che si sono espressi a proposito della validità o meno di una simile soluzione, il salvataggio per mezzo di stacco o strappo *in extremis* appare come l’unico giustificabile.

Zanardi⁴³⁴ torna ripetutamente su quello che egli definisce l’*affaire* affreschi distaccati, per demolire con argomentazioni corroborate da documentate analisi di carattere tecnico-scientifico nonché storico-culturale, ogni tentativo di semplificazione della complessa questione.

Autelli ricorda come nel 1987 la Carta del Restauro, a proposito delle opere d’arte mobili, ammette “la nuova sistemazione in caso di inquinamento ambientale grave e

⁴³² Paolucci, 1986, p. 103.

⁴³³ Autelli, 1989, p. 64.

⁴³⁴ Zanardi, 1999, p. 13, offre alcuni spunti di riflessione sul concetto di bene artistico e oggetto d’arte: “[nel 1975 con l’istituzione del Ministero per i Beni culturali e ambientali, questo è il panorama]: l’unico rinnovamento sembra essere linguistico. Si inserisce infatti nel titolo del Ministero la nozione di bene culturale [...] mentre al contrario si rendeva sempre più evidente la drammatica novità di un patrimonio artistico arrivato all’improvviso a un punto di crisi nel suo insieme: opere d’arte e relativo contesto ambientale. [...] A una sfida di questo genere [cioè di intervento sull’intero patrimonio artistico-ambientale] non si poteva rispondere che proseguendo là dove Cesare Brandi, con la trattazione del ‘Restauro preventivo’, aveva interrotto la sua *Teoria*.” Alla nota 24, p. 38 scrive: “Già alla Commissione Franceschini era ben chiaro il punto di crisi raggiunto dal patrimonio artistico nel suo insieme, ed esprime il concetto con parole ancora oggi ampiamente sottoscrivibili: ‘l’annosa desuetudine [conservativa]- nonostante i ripetuti, insistenti allarmi e del Ministero e della Cultura italiana – [ha portato] a far giungere tutti insieme al limite della definitiva distruzione un’innumerabile moltitudine di preziosi beni d’arte e di storia! Cosicché si pone oggi *sub gravi* la straordinarietà del bisogno di massicci provvedimenti che avrebbero invece dovuto e potuto diluirsi nell’arco di un cinquantennio, solo se dopo la prima guerra mondiale si fosse saggiamente previsto un piano di progressivi risanamenti; o se almeno ci si fosse pensato subito dopo la seconda”.

insanabile in tempi ragionevoli, e nell'eventualità di oggetti esposti a furti o danneggiamenti, o la cui sicurezza sia stata compromessa da catastrofi naturali”⁴³⁵.

Pittarello nel suo intervento del 1989 sfiora tutte le questioni trattate in questa sede e ricorda alcuni passaggi fondamentali della suddetta Carta del 1972 dai quali si evince che in realtà per procedere al distacco “devono sussistere ‘superiori ragioni di conservazione’”⁴³⁶. Affronta quindi il problema della conservazione della pittura parietale in luoghi come grotte, tombe, piccoli ambienti, proposta nella “Istruzione per la salvaguardia e il restauro delle antichità” e pone in collegamento il dibattito ancora in corso, che vede l’opera d’arte posta in rapporto con il territorio e con le attività umane nel loro complesso, con le dichiarazioni conclusive della Commissione Franceschini espresse in merito alla tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. “La rinnovata posizione culturale è attestata dall’organizzazione medesima dei lavori della Commissione, giacché l’argomento della pittura murale venne correttamente trattato dal gruppo di studio sui Beni monumentali ed ambientali e non separatamente”⁴³⁷.

Per quanto riguarda il dibattito oggi è sempre Pittarello ad offrire qualche spunto di riflessione. Si evidenzia nel corso degli anni, che vedono avvicinarsi atteggiamenti diversi o diametralmente opposti rispetto all’opera d’arte, la sua conservazione e il contesto architettonico e ambientale di appartenenza, una difficoltà a tenere nella giusta considerazione la complessità dei fattori. Ovvero, se negli anni Cinquanta e Sessanta l’affresco è considerato un importante “monumento pittorico” da

⁴³⁵ Autelli, 1989, p. 66. “Riguardo alle pitture murali in particolare, qualora necessitino di un intervento conservativo, la prassi consigliata è quella propria dell’impostazione scientifica ormai vigente: dapprima lo studio delle tecniche di esecuzione originarie e dei materiali usati, e poi la ricerca delle cause del deterioramento, che può quindi orientare verso il risanamento dell’ambiente. Solo dopo questi provvedimenti potrà non risultare vano passare al consolidamento in loco dei dipinti, oggi possibile in vari casi – aggiungerei – grazie ad alcune metodologie ormai collaudate che permettono di ridurre drasticamente l’incidenza delle rimozioni”. Cfr. per bibliografia precedente.

⁴³⁶ Pittarello, 1989, p. 22, cita l’art. 6, punto 3 della Carta.

⁴³⁷ Pittarello analizza con cura gli enunciati delle dichiarazioni. Prioritario è il mantenimento dell’unitarietà del bene monumentale, comprensivo anche degli affreschi ivi inseriti (Dichiarazione XXXIV e XXXVI). Poi illustra i risultati raggiunti dal gruppo di studio sui beni archeologici, coordinati da Massimo Pallottino, da cui il complesso problema è trattato sia in merito alla conservazione in loco sia con il distacco, soluzioni che presentano entrambe quasi sempre gravi rischi.

salvaguardare e questa valutazione può comportare anche il sacrificio dell'edificio che ne rappresenta il "mero contenitore o contesto", successivamente si assiste di converso, in nome di quella che è stata definita con accezione negativa la 'religione del contesto', alla riduzione "a 'parte' o 'decorazione' dell'edificio" anche la "eccelsa opera affrescata". Pittarello, in qualità di Dirigente del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali per il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (nell'89), dichiarava che "l'orientamento più aggiornato, che ha guidato il lavoro di competenti organi del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali negli ultimi anni, ed i suoi risultati operativi stanno ad attestare", è che "si può evitare di fare privilegi. La tutela dell'integrità del complesso architettonico deve e può significare la salvaguardia dell'insieme dell'architettura e delle opere d'arte mobili ed immobili che in origine o nel tempo furono poste all'interno dell'edificio o addirittura realizzate sopra o dentro la sua materia"⁴³⁸.

Non si può godere in sostanza di un'opera se allontanata dal complesso di relazioni (il 'campo' di cui supra) che la legano all'architettura e all'ambiente.

Basile nella stessa occasione torna sulla questione e pur facendo una distinzione tra le tre tipologie di decorazioni murali, quelle all'interno di ambienti epigei, quelle all'aperto e quelle in ambiente ipogeo, esclude per tutte la necessità dell'intervento di rimozione dal luogo di provenienza. Egli scrive: "Le motivazioni addotte oggi per giustificare uno stacco [...] (a parte [...] casi eccezionalissimi o situazioni di emergenza) possono essere soltanto a carattere extra-tecnico tanto più che, oltre agli interventi sull'ambiente, che restano comunque prioritari (l'ideale sarebbe, ovviamente, quello di operare soltanto sull'ambiente senza mai dover manomettere le opere), si può registrare in questi ultimi tempi una rinnovata attenzione ai problemi

⁴³⁸ Pittarello, 1989, p. 23.

delle metodologie e delle tecniche e materiali da impiegare nell'intervento diretto sul manufatto dipinto murale.”⁴³⁹ Il dipinto staccato e ricollocato in situ, infine, se non si interviene sulle cause di degrado dell'ambiente, corre gli stessi rischi che se fosse rimasto sul muro. Un aspetto da non trascurare in questo senso è poi la difficoltà di trovare collocazioni alternative alla conservazione dell'affresco rimosso, data la poca disponibilità di spazi, per esempio, nei musei.

Questa pagina nella storia del restauro ha duplicato, anche se amplificandolo, il *trend* registrato dopo l'emanazione del decreto Pepoli nel 1860, quando la fortuna dello stacco sembra non conoscere ombre.⁴⁴⁰ Gli anni Venti costituiscono un punto di raccordo tra questa prima stagione degli stacchi e quella seguita al secondo dopoguerra, verso la quale la lunga vicenda di Mezzaratta sembra fare da ponte.

Corre l'obbligo di valutare quest'ultima stagione come l'espressione di un certo modo di concepire l'arte nel suo insieme e con essa sia l'oggetto d'arte sia la sua tutela. Una stagione che ha rappresentato un potente catalizzatore delle opinioni di molti, certamente i più avvertiti, tra storici dell'arte, funzionari della tutela e restauratori, tutti scesi in campo per pronunciarsi sulla imprescindibile questione della conservazione degli affreschi, la cui urgenza si era acuita in seguito ai disastri provocati dal secondo conflitto mondiale. Non può non destare meraviglia la confluenza di pareri e di prospettive d'intervento, di questi importanti esponenti della storia dell'arte, su molte altre questioni diametralmente opposti ma che la linea da adottare in merito allo stacco sembra come per incanto aver uniformato. Gli stessi

⁴³⁹ Basile, 1989, p. 28.

⁴⁴⁰ C'è chi come Emiliani, 1997, p. 23, anticipa questa fase agli anni successivi alle soppressioni napoleoniche: “Chi ha vissuto gli anni del dopoguerra, sa bene come la pratica del distacco avesse ripreso una sua antica e incalzante fortuna, tale forse solo negli anni successivi alle soppressioni napoleoniche”.

Longhi e Brandi, per molte ragioni notoriamente in disaccordo, sostengono e promuovono apertamente la prassi dello stacco.

Sul fatto che questo fenomeno nel suo complesso possa davvero essere una spia di come fosse concepito l'oggetto d'arte in un dato periodo storico trattato alla stregua di un "bene di consumo" come definisce Torraca gli affreschi (quel bene di consumo che poi Zanardi legge nella definizione di "bene culturale") induce a ripensare anche quanto scritto da Michele Cordaro a questo proposito, il quale riconosce nelle diverse epoche storiche una specificità di atteggiamenti nei confronti dell'arte che si ripercuote sugli interventi poi messi in atto.

"Qualsiasi intervento sia stato nel passato realizzato può facilmente ricondursi ad una determinata concezione dell'arte, ora intesa unicamente come documento storico ora, al polo opposto, intesa come occasione per ripercorrere e sovrapporre all'opera d'arte antica il processo della creatività, ripetibile a piacimento o secondo presunte necessità. Potrebbe da questo legame dedursi l'impossibilità teorica del restauro, per la mutevolezza che nelle diverse epoche storiche ha distinto la riflessione e il pensiero sull'arte."⁴⁴¹

Toscano solo quattro anni fa⁴⁴² affronta di nuovo il problema in occasione di un seminario dedicato alla memoria di Michele Cordaro, nelle sue riflessioni/indagini intorno ai "movimenti" del restauro e della storia dell'arte" intesi come "dinamiche della percezione di valori". Egli propone di considerare l'opera d'arte "come parte di un insieme". E a questo proposito cita alcuni esempi emblematici che dimostrano come anche per la cultura del restauro si possa far riferimento, secondo una formula

⁴⁴¹ Cordaro, 1999, p. XVIII.

⁴⁴² Toscano 2005.

suggerita da Kubler, ad una “età calendariale” e a un’ “età sistematica”⁴⁴³. E parlando di casi di anacronismo nel campo del restauro, cioè di applicazione di criteri di restauro incongruenti rispetto alle acquisizioni raggiunte nel campo degli studi storico-artisti, osserva come in questa casistica possano rientrare quegli episodi che hanno visto protagonisti “un buon numero di nostri maestri, pronti, sebbene non si amassero, ad una completa intesa su un programma che affrontava nientemeno che il problema della sopravvivenza della grande pittura a fresco. Siamo alla fine degli anni Cinquanta, primi anni Sessanta. L’intesa si era formata attorno a quella che sembrava una evidenza, vale a dire che era scoccata un’ora, gravida di pericoli, che non ammetteva rinvii e imponeva ormai d’intraprendere il distacco sistematico del nostro più solenne patrimonio di antichi affreschi. Occorreva, con una drastica misura preventiva, fu detto, organizzare il loro salvataggio nell’eventualità di un nuovo conflitto. Siamo in piena Guerra Fredda, e ai promotori della grandiosa operazione appariva rassicurante che, ad esempio, gli affreschi di Cimabue, del Maestro della Cattura, di Giotto ad Assisi mutassero il proprio statuto da immobile a mobile affinché potessero riparare, nel caso disperato di un terzo conflitto mondiale, in un qualche ricovero blindato: soluzione avvertita unanimemente come la sola capace di garantire la sopravvivenza di tanti capolavori.” Toscano cita il caso di Assisi⁴⁴⁴ e prosegue ricordando le operazioni di stacco in Puglia, che fruttarono grande popolarità agli organizzatori delle mostre ad esse seguite, poi emulate in Grecia; la ‘corsa’ alle sinopie; l’interesse di molti studiosi “che potevano tra l’altro intraprendere le prime ricerche sui pionieri dello stacco e dello strappo, gli ‘estrattisti’”. Per fortuna, scrive Toscano la terza guerra mondiale non è scoppiata

⁴⁴³ Cfr. Kubler, 1989, p. 117-118.

⁴⁴⁴ Trattato qui in Parte II, Cap. 2, Par. 2.C. Toscano, 2005, p. 41: “Gli affreschi della Basilica superiore furono tra i primi ad essere strappati, a partire dalle parti più in alto, cioè dagli *Angeli* cimabueschi nelle gallerie, poi fu la volta delle scene della *Genesi*, ma, se ad Assisi a un certo punto l’impresa fu interrotta, essa continuò per molti anni in luoghi d’arte italiani altrettanto solenni. L’esempio fu imitato anche all’estero.” A proposito di Assisi, si segnala la conversazione tra Zanardi e Bruno Toscano, in Zanardi, 1999, p. 215, in occasione della quale Toscano ricorda le deprecabili operazioni di stacco e strappo operate nella Basilica. Il volume di Zanardi risulta di particolare pregio anche per l’indice tematico che sotto la voce “affreschi, stacco, strappo, danni” raccoglie un cospicuo numero di riferimenti al testo

anche se una calamità naturale come l'alluvione di Firenze "non meno micidiale"⁴⁴⁵ ha rimesso tutto in discussione.

Alcuni interrogativi a questo punto emergono con forza.

Quanto ha pesato il contemporaneo interesse per i primitivi sulla campagna di stacchi promossa nel ventennio Cinquanta/Sessanta in Toscana, segnando quella che lo studioso qui indicherebbe come una 'età sistematica'? In quale percentuale l'interesse per le antiche tecniche degli estrattisti? O la possibilità di scoprire le sinopie? O la paura del terzo conflitto? La "vera cronologia"⁴⁴⁶ di queste operazioni di restauro può essere assimilata a quella di sessant'anni prima, ovvero agli anni successivi all'Unità d'Italia.

Domande alle quali si è in parte risposto e in parte non è possibile per il momento offrire punti di vista univoci ma che nuovi studi e ulteriori approfondimenti aiuteranno a comprendere meglio. Per esempio una adeguata campagna di catalogazione degli affreschi staccati attraverso la capillare e sistematica indagine presso le singole Soprintendenze, al fine da offrire un quadro sempre più composito e reale della situazione attuale e delle condizioni in cui versa il patrimonio murale nazionale.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 42.

⁴⁴⁶ Ibidem.

Appendice

Archivi consultati e abbreviazioni

ACS Archivio Centrale dello Stato, Roma

ASICR Archivio Storico Istituto Centrale del Restauro; tutti i documenti fino al 1966

AICR Archivio dell'Istituto Centrale del Restauro: tutti i documenti dal 1967 in poi

ADRICR Archivio per la Documentazione dei Restauri dell'Istituto Centrale del Restauro

BCSC Biblioteca e Centro di documentazione francescana del Sacro Convento

EBCNVER Emeroteca della Biblioteca Centrale Nazionale Vittorio Emanuele II, Roma

Documenti d'archivio

Assisi

1953

1

BCSC, 1921-1956 Cronaca del Sacro Convento

21 aprile 1953. alle ore 15,30 il Soprintendente ha visitato i lavori di restauro della Sacrestia.

1953-1955

1

ASICR, fascicolo ASOO34/04, Assisi, , Basilica superiore di San Francesco

Autore epoca, ultimo quarto sec. 13. Oggetto: Transetto meridionale sinistro, parete ovest-zona superiore, Documentazione della campagna di restauro 1953-1955.

[Da questa documentazione si apprende che: gli strappi (così sono definiti) vengono effettuati tra l'aprile del 1953 e del 1954, e che gli operatori del trasporto di colore su tela sono: Luigi Pigazzini, Aldo Angelici, Stefano Locati, Arnaldo Blasetti, Raimondo Bienni. L'esecutore del prelevamento: Liberti, nella cui nota si legge]

L'umidità riscontrata nella malta presa in profondità potrebbe essere anche superiore se nel campione non fossero capitati molti frammenti di pietra dura del Subasio.

1955

1

BCSC, fascicolo 1955. Ministero P.I., Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro

[carteggio tra il priore Giuseppe Zaccaria, il Ministero della P.I., la Soprintendenza e l'ICR]

[Il 22 gennaio 1955 Zaccaria chiede e ottiene l'intervento straordinario per il restauro complessivo degli affreschi.]

2

BCSC, fascicolo 1955. Ministero P.I., Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro

[carteggio tra il priore Giuseppe Zaccaria, il Ministero della P.I., la Soprintendenza e l'ICR]

[Il 20 marzo Zaccaria scrive della visita di Brandi alla Soprintendenza e di essere stato assicurato che in un mese saranno ricollocati gli affreschi del Cimabue e si procederà al restauro di Martini e degli affreschi del ballatoio della chiesa superiore.]

3

BCSC, fascicolo 1955. Ministero P.I., Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro

[carteggio tra il priore Giuseppe Zaccaria, il Ministero della P.I., la Soprintendenza e l'ICR]

[Il 26 maggio, Brandi visita di nuovo Assisi, come si apprende dalla lettera di Zaccaria alla Sovrintendenza, ed effettua] ispezione ai lavori in corso per il distacco di alcuni affreschi dal ballatoio.

4

BCSC, fascicolo 1955. Ministero P.I., Soprintendenza Monumenti, Istituto Centrale del Restauro

[carteggio tra il priore Giuseppe Zaccaria, il Ministero della P.I., la Soprintendenza e l'ICR]

[Roberto Carità scrive il 24 giugno a padre Zaccaria scusandosi di non aver ancora effettuato il ritorno dei tre "Angioli" di Cimabue nella Basilica. E prosegue]

Ella ben sa in quali condizioni fossero tali dipinti e quanto ne fosse urgente la rimozione dal muro, la cui umidità li avrebbe condotti a definitiva rovina. Riuscita alla perfezione l'opera di strappo, gli affreschi furono portati all'Istituto e furono collocati su telai lignei, costruiti secondo schemi tradizionali, se pur con qualche utilissima innovazione. Ma ciò col volger del tempo, avrebbe condotto a qualche inconveniente, non gravissimo ma neppur trascurabile, qual è una diminuzione di tensione nella tela, che –se pur non reca danni al dipinto- non consentirebbe di considerare perfetta la soluzione adottata.

Per questo il Direttore diede incarico a me –ed anche per questo Le scrivo- di studiare una soluzione tecnicamente perfetta. Confesso che non fu facile trovarla, ma ora essa è ormai alla fase pratica, ed entro pochi giorni i nuovi saldi metallici saranno fatti.

Sarebbe premio alla mia fatica se Ella volesse comprendere – non v'è da dubitare- che il ritardo, che indubbiamente vi fu, avvenne per il meglio. Ritengo che dopo il fissaggio dei dipinti su nuovi telai metallici se ne farà oggetto di una breve Mostra e poi tutto tornerà nella Basilica, messo in ordine nel modo migliore per sostenere il lungo volger del tempo.

5

BCSC, 1921-1956 Cronaca del Sacro Convento

Ottobre 1955, 3 lunedì: “[..] Venuta del Soprintendente Prof. Martelli con il Prof. Cesare Brandi, direttore dell'Istituto Nazionale della Scuola di Restauro, per gli Angeli del Cimabue, restaurati ed esposti nella Sagrestia della Basilica Superiore.”

1957

1

BCSC, busta Complesso monumentale 25.3, fascicolo Carteggio P. Giuseppe Zaccaria, Conservatore onorario dei monumenti 1949-1958, Conservatore onorario 1957

Lettera di p. Giuseppe Zaccaria Giovanni Urbani

Con riferimento alla sua recente ispezione agli affreschi della Chiesa Superiore, le rammento di inviarmi copia della relazione, che codesto Istituto deve inviare al Ministero.

Con l'occasione le comunico, che in seguito al frote vento dei giorni scorsi, da una finestra del campanile sono stati scaraventati sul tetto della Chiesa Superiore alcune travi e pesanti tavoloni.

Il tetto risulta bucato in vari punti e, se ci sarà la pioggia gli affreschi della volta di Jacopo Turriti, saranno seriamente danneggiati. Ho dato avviso alla Soprintendenza ed al provveditorato alle OO.PP., si attende il provvedimento con carattere d'urgenza.

[...]

2

BCSC, busta Complesso monumentale 25.3, fascicolo Carteggio P. Giuseppe Zaccaria, Conservatore onorario dei monumenti 1949-1958, Conservatore onorario 1958

Lettera di p. Giuseppe Zaccaria a Sergio Lancione dell'ICR

Al sigr. LANÇIONI Sergio si consegna la tela “Ultima Coena” di Francesco Solimena e l’affresco “Adorazione dei Magi” staccato dalla parete della terza campata della Chiesa Superiore. Ambedue i dipinti saranno consegnanti in Roma all’Istituto Centrale del Restauro.

1958

1

BCSC, busta Complesso monumentale 25.3, fascicolo Carteggio P. Giuseppe Zaccaria, Conservatore onorario dei monumenti 1949-1958, Conservatore onorario 1958

Lettera di p. Giuseppe Zaccaria a Cesare Brandi del 4 gennaio 1958

Già si sta pensando al programma dei lavori da eseguirsi con il secondo esercizio della LEGGE SPECIALE di Assisi.

Sarà opportuno che codesto istituto, d’intesa con la Soprintendenza ai Monumenti di Perugia, tenga in evidenza: 1. il ricollocamento in loco degli affreschi già staccati, previo risanamento dei muri; 2. proseguimento della ripulitura e restauro degli affreschi del “Maestro di S. Francesco” lunga la navata della Chiesa Inferiore; 3. ripulitura degli affreschi del transetto della Chiesa Inferiore, comprese le vele; 4. restauro dell’abside con l’eventuale scoprimento del dipinto di scuola giottesca, sotto l’attuale del Sermei; 5. restauro e ripulitura degli affreschi di Andrea da Bologna nella Cappella di S. Caterina. Si è accennato ai lavori più urgenti, dando però la precedenza agli affreschi della Chiesa Superiore. [...]

2

ASICR, fascicolo Assisi, Basilica Superiore, Dall’Archivio privato Brandi

ICR, Lettera di Roberto Carità, pos. I B1, prot. 1166, 1 luglio 1958

Chiarissimo Professore,

ricevo il Suo telegramma e mi affretto a farLe inviare la posta.

Sono stato ad Assisi ed ho assistito al primo disastroso esperimento di illuminazione. Pregato dai Frati e dalla Soprintendenza, ho detto all’Ing. Di Stefano – con diplomazione, però!- quali erano le mie modeste idee, che sono state accettate. Il Prof. Martelli mi ha detto di fare una relazione, naturalmente senza sollevare questioni, al Direttore Generale, a lui ed al Conservatore della Basilica, esponendo le soluzioni giudicate più opportune.

Paolo Mora e compagni stanno lavorando con risultati perfetti. Gli affreschi si vanno sistemando in modo anche superiore a quanto si era previsto. Il Solimena è già stato inchiodato sul telaio (su questo tipo di fissaggio c’è stata qualche obiezione di Padre Zaccaria nonché dell’assistente di Berenson, che era presente per caso. Io mi sono trincerato dietro a ragioni di economia, poiché ogni giustificazione pseudo-tecnica sarebbe stata insostenibile. Ma Le dirò poi a voce).

I Mora hanno fatto i saggi sotto l’affresco del Sermei, con esito negativo. Paolo stesso Le dirà maggiori notizie.

Il telaio metallico del Duccio è pronto. A Mora ed a me pare perfettamente riuscito. Per le scale passa benissimo, quindi molte questioni sono risolte.

AugurandoLe un buon soggiorno veneziano, La saluto rispettosamente, anche a nome di Pigazzini –che finalmente ha ricevuto la meritata medaglia di benemerenda- e dei Mora.

[firmato R.C.]

[a quale Duccio si riferisce?]

3.

BCSC, busta Complesso monumentale 25.3, fascicolo Carteggio P. Giuseppe Zaccaria, Conservatore onorario dei monumenti 1949-1958, Conservatore onorario 1958

Lettera di p. Giuseppe Zaccaria all'ICR del 13 ottobre 1958

Sarebbe opportuno approfittare della presente favorevole stagione per rimettere in loco gli affreschi già montati sui telai della Chiesa Superiore.

I lavori del tetto hanno raggiunto le prime due campate, per cui sembra che nulla ci sia in contrario per ultimare il lavoro.

Nonostante le precauzioni prese e la vigilanza della guardia gli affreschi vengono continuamente toccati dai visitatori per essere collocati a portata di mano.

Si prega pertanto di prendere i provvedimenti necessari per definire questa prima fase del restauro degli affreschi della Chiesa in oggetto.

Inoltre rimarrebbero altri pochi affreschi del "Maestro di S. Francesco" della Chiesa inferiore da essere ripuliti, per completare il ciclo.

1988

1

Fascicolo Assisi 311, Basilica e Sacro convento, varie, fino al 1996

Lettera di Daila Radeglia, ICR, a Stefano Provinciali, pos. II APG, prot. 6179, 12 ottobre 1988

Oggi 12 ottobre 1988 alle ore 10 nei locali dell'I.C.R., [...] consegno al restauratore Stefano Provinciali n. 2 frammenti di affreschi staccati (sinopie) raffiguranti la cattura di Cristo provenienti dalla Basilica Superiore di San Francesco di Assisi.

I suddetti affreschi verranno trasportati nel laboratorio del Consorzio Restauratori COREST sito in via degli Scipioni, 295, Roma per essere restaurati sotto la direzione del dr. Michele Cordar.

Le dimensioni dei frammenti sono:

1. cm. 167x167

2. cm. 124x160

[firmato da Provinciali e Radeglia]

2

Fascicolo Assisi 311, Balistica e Sacro convento, varie, fino al 1996

Lettera ICR al Sacro Convento di Assisi, Alla Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria del 6 dicembre 1988, pos. II Apg, prot. 8079, 6 dicembre 1988 (allegati 2)

Oggi 6 dicembre 1988 alle ore 10 nei locali dell'I.C.R. di via di San Michele, 23 consegno a Padre Vincenzo Coli, Custode del Sacro Convento di Assisi le seguenti opere restaurate:

[...]

- 24 affreschi staccati dalla Basilica Inferiore di San Francesco (come da elenco allegato).

La consegnante dr. Daila Radeglia [firmato]

[nell'elenco degli affreschi dalla Basilica inferiore (sacrestia e ambiente attiguo) compaiono:

[sacrestia, nove scene dalle pareti raffiguranti *Storie di Maria e dell'infanzia di Cristo*, intervallate da medaglioni con *Virtù* (autore: G. Giorgetti). Applicati su supporti rigidi a nido d'ape.

[sacrestia, 5 affreschi raffiguranti Gloria di San Francesco, Santi francescani e angeli con cartigli, e 9 affreschi con parti delle prospettiva architettonica (autore: C. Sermei). Applicati su tele.

[ambiente attiguo alla Sacrestia, 2 affreschi applicati su supporti rigidi a nido d'ape.]

Assisi

Pinacoteca

1973

1

Fascicolo Assisi, Pinacoteca Comunale, frammento di affresco attribuito a Puccio Capanna, II A1

Regione dell'Umbria. Oggetto: Autorizzazione al Comune di Assisi per restauro di 25 dipinti della pinacoteca comunale. Deliberazione della Giunta Regionale, 7 marzo 1973 n. 429.

[segue elenco]

1975

1

Fascicolo Assisi, Pinacoteca Comunale, frammento di affresco attribuito a Puccio Capanna, II A1

Lettera del Vice sindaco di Assisi, il funzionario, i testimoni tra cui compare Bruno Zanardi, pos. II A1, prot. 3776, 6 dicembre 1975

Oggi 15/12/1975 alle ore 13 il Vice Sindaco del Comune di Assisi consegna al Signor Bianconi Luigi funzionario dell'Istituto Centrale del Restauro (tessera Min. P.I.) il frammento di affresco su rete metallica raffigurante: "San Francesco Genuflesso dinnanzi alla Vergine col bambino", attribuito a Puccio Capanna.

La consegna avviene in Assisi, nella sede della Pinacoteca Comunale.

Il trasporto e la conservazione del dipinto sono assunti dall'Istituto Centrale del Restauro che li assolve sotto la propria responsabilità [...]

Cerrate

1962

1

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi

Lettera del Direttore dell'ICR al ministero della P.I., prot. 2014, 30 novembre 1962

[...]

nell'interno della chiesa, due affreschi di notevoli dimensioni (l'uno del sec. XV raffigurante S. Giorgio e l'altro di tarda maniera bizantina raffigurante il Transito della Vergine) versano in pessime condizioni di conservazione, rivelando, al di sotto della superficie dipinta, un più antico strato di pitture che traspaiono anche dagli scialbi da cui tutte le rimanenti pareti sono ricoperte.

[...]

[firmato Rotondi]

1963

1

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi

Esercizio 1962-63, Consuntivo di spesa, Relativo alla perizia n. 15 del 2.4.1963 di lire 210.000 capitolo 287 accreditamento 1121

Oggetto: Squinzano – Lecce
Chiesa di S. Maria di Cerrate
Stacco di affreschi
Decreto di approvazione del 27.4.1963
Protocollo Ministero n. 7453 del 10.5.1963
Protocollo Istituto n. 783 del 14.5.1963
Notifica decreto 15.5.1963
[...]

2

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
ICR a Giuseppe Barbano Assessore ai Lavori Pubblici dell'Amministrazione Provinciale Lecce, prot. 796, 16 maggio 1963
Egregio Dottore,
la perizia di spesa per lo strappo dei due affreschi di Squinzano è stata approvata e finanziata, sicché presto il lavoro sarà iniziato.
[...]

PERIZIA DI SPESA N. 15

Per i lavori di stacco degli affreschi esistenti nella Chiesa di S. Maria di Cerrate in Squinzano (mq. 27 circa)
[...]
2 aprile 1963
[...]

DICHIARAZIONE

La Chiesa di S. Maria di Cerrate in territorio di Squinzano (Lecce) è uno dei più caratteristici esempi dell'arte romanica nel Leccese. Le sue strutture architettoniche dovevano essere accompagnate, nell'interno dell'edificio, da una decorazione pittorica di cui affiorano dovunque le tracce sia al di sotto degli scialbi, sia la di sotto di due affreschi più recenti che si trovano sulle due pareti laterali della chiesa e che rimontano rispettivamente al sec. XV ed al sec. XVI.

3

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
ICR, prot. 969, 19 giugno 1963
Caro Schettini,
rispondo alla tua dell'11 corrente comunicandoti che in S. Maria di Cerrate i restauratori dell'Istituto Centrale si sono limitati ad accertare la consistenza delle pitture murali coperte dalle varie imbiancature delle pareti. In seguito a questi accertamenti è risultato che tutto l'edificio conserva l'originaria decorazione che si estende su tutte le pareti e che in alcuni punti è coperta da altri strati di pitture più recenti.
[...]
[firmato Rotondi]

1964

1

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi

Lettera della Provincia di Lecce al Prof. Mario Salmi Presidente del Consiglio Superiore AA. e BB. .AA., 1 luglio 1964

Le trasmetto copia di una lettera inviata al Ministero della P.I. in merito alla questione del costituendo Museo delle Cripte eremitiche pugliesi.

[...]

D'altro canto bisogna aggiungere che questa provincia, relegata troppo a Sud, non può sperare in un turismo di massa che valga a ristabilire un certo squilibrio con le consorelle confinanti, verso le quali la politica governativa è stata più efficace. Deve, quindi sperare nell'incremento del turismo culturale che importa, com'Ella sa, il potenziamento degli istituti già esistenti e la creazione di altri nuovi.

Per questo motivo quest'Amministrazione ha accettato di buon grado la proposta avanzata a suo tempo dal prof. Cesare Brandi, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, che, mercè il valido aiuto del Ministro Campilli, poté iniziare l'opera di distacco e di restauro dei dipinti delle Cripte eremitiche pugliesi. Tali dipinti per espressa volontà del Ministero, furono portati a Lecce per essere esposti nei sotterranei del Castello ottenuti dopo faticose pratiche.

Pertanto, essendosi constatato che i locali concessi non erano adatti allo scopo, perché invasi dall'umidità, quest'Amministrazione ha dovuto all'uopo acquistare l'Abbazia romanica di Cerrate (Squinzano) nella quale, com'è stato rilevato dal prof. Rotondi, direttore dell'Istituto Centrale di Restauro, potrebbero essere egregiamente ospitate le opere in oggetto, costituendo in tal modo un unico interessante complesso di arte bizantina e medioevale pugliese.

Ora, per nome delle autorità locali di altra provincia, il Ministro ci ha chiesto di consegnare alla Soprintendenza di Bari i dipinti privando in tal modo la città di Lecce dell'unica seria possibilità di valorizzare le proprie risorse turistiche, con l'istituzione di Un Museo Nazionale.

Quest'atteggiamento poco incoraggiante da parte del Ministero ed ovviamente della Soprintendenza frustra, tra le altre, gli sforzi di quest'Amministrazione intesi, non da oggi, a portare un valido contributo alla cultura. E esso è inoltre, fomite di giustificati malumori perché l'idea di accentrare a Bari anche ogni attività culturale a danno di Lecce, città che vanta nobili e più antiche tradizioni nel campo della cultura, appare eccessiva e ingiustificata. La Provincia, sia pure nell'ambito della regione, non può essere spogliata dai compiti diretti che la proiettano nel campo della vita nazionale, senza mortificanti dipendenze.

Per questo motivo quest'Amministrazione La prega a mio mezzo di intervenire presso Il Ministro della P.I. per chiarire questa incresciosa situazione, che, mentre mette in sospetto presso di noi la Soprintendenza ai Monumenti di Bari, rischia di creare inutili complicazioni, turbando i rapporti tra due provincie [...].

Il Presidente

Girolamo Vergine

[lettera allegata]

In seguito a una relazione pubblicata dal prof. Cesare Brandi in occasione dell'inaugurazione della Mostra ai mercati Trajanei, in Roma, dei dipinti delle chiese eremitiche pugliesi, quest'Amministrazione propose a codesto Ministero la istituzione a Lecce di un Museo Nazionale dei predetti dipinti.

Con nota n. 8925 dell'8 agosto 1959 codesto Ministero rispondeva di essere favorevole alla istituzione del Museo, suggerendo di adibire come sede il Castello di Lecce

[...]

Con successiva nota n. 12512 del 12.8.1959, codesto Ministero, tramite il Capo di Gabinetto ribadiva di essere dell'avviso che l'istituzione di un Museo delle Cripte eremitiche pugliesi rappresentava un necessario atto di tutela e di conservazione artistica, nonché un giusto riconoscimento dell'importanza che avrà la riunione di opere tanto rare, uniche superstiti di un largo patrimonio ormai distrutto.

Questo Ministero – concludeva la nota – si propone pertanto di prendere contatti con codesta Amministrazione Provinciale, al fine di concordare la realizzazione dell'iniziativa.

[...]

In seguito a ciò i dipinti furono trasferiti a Lecce e, poiché non era possibile sistemarli nel Castello, i cui locali non furono ritenuti idonei dal Soprintendente Schettini, d'accordo con l'Istituto del Restauro, si decise una sistemazione provvisoria nella Chiesa di San Francesco della Scarpa.

Il 16 maggio 1962 il Ministero della P.I. comunicava al Sen. Francesco Ferrari, con una lettera personale, che l'istituzione in Lecce di un Museo delle Cripte eremitiche rientrava nei programmi di quella Amministrazione ai quali veniva dato l'avvio con il trasferimento a Lecce delle prime 3 cripte e superata la difficoltà di avere libero il Castello o altro edificio idoneo, altri dipinti sarebbero stati staccati e sistemati a Lecce.

Pertanto, sistemati gli affreschi nella Chiesa di S Francesco della Scarpa, sempre ad opera dei tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro, il 24 febbraio 1964, con nota n. 276/1f3, il prof. Rotondi comunicava l'invio a Lecce di un restauratore per revisionare tre affreschi scelti dal prof. Bovini per essere inviati alla Mostra di Atene. Tali dipinti furono regolarmente consegnati, come risulta dai documenti.

In queste more[sic] l'Amministrazione Provinciale, per adempiere allo obbligo che le derivava dalla concessione e dietro parere favorevole dell'Istituto Centrale del Restauro, deciso l'acquisto dell'Abazia romanica di Cerrate allo scopo di creare in quel luogo il Museo delle cripte eremitiche pugliesi.

Dagli atti in possesso di questa Amministrazione, d'altra parte, non risulta che il Soprintendente prof. Schettini abbia mai chiesto gli affreschi di Gravina per la Mostra dei capolavori d'arte in Puglia e poiché questa mostra per il locali nei quali è ubicata non potrebbe ricevere detti affreschi appesantiti come sono dalle strutture portanti, non è peregrino il sospetto di uno spossessamento per altra destinazione. La nota di codesto Spett. Ministero, cui con la presente si risponde, purtroppo non fa che avvalorarlo.

[...]

1. questa Amministrazione vedrebbe frustrato l'acquisto e la destinazione della magnifica Abbazia di Cerrate così auspicata da quanti hanno, al di là di ogni deterioro miopia di campanile, a cuore la conservazione del patrimonio artistico e la sua migliore messa in valore;

2. queste popolazioni si vedrebbero tradite nella loro legittima aspettativa di vedere concretata un'opera di cui si sentono e sono state a suo tempo ritenute le uniche degne custodi. Queste popolazioni, che sono buone e tanto più temibili nelle giuste reazioni! [...]

Girolamo Vergine

3

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi

Lettera di Franco Minissi a Girolamo Vergine del Presidente della Provincia di Lecce e a Mario Bernardini Direttore del Museo Provinciale "Castromediano", 16 luglio 1964

[...] E' mia profonda convinzione che dati i caratteri architettonici, monumentali e paesistici del sito, nonché la vasta estensione di terreno circostante messa a disposizione dalla Sua Amministrazione, il programma di valorizzazione e vitalizzazione del complesso potrà dar luogo ad una realizzazione di altissimo livello culturale e turistico.

1966

1

ASICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi

Febbraio 1966

[su di una busta: Provincia Di Lecce Restauro Sistemazione e Valorizzazione Turistico-Culturale Del Complesso Monumentale Di S. Maria Delle Cerrate. Responsabile del progetto di massima Franco Minissi. Oltre a diverse tavole del progetto è contenuta la relazione:]

p. 1

Il programma di valorizzazione del complesso monumentale dell'Abbazia do Cerrate presso Lecce consiste innanzitutto nel riscatto dell'eccezionale monumento della Chiesa mediante un rigoroso restauro conservativo e ad un complesso di interventi tendenti alla creazione di un ambiente circostante adeguato al valore del monumento, eliminando tutti gli elementi di disturbo e riducendo le costruzioni esistenti ad una volumetria armonica e sommessata.

L'importante problema del restauro e del riscatto dell'Abbazia ha suggerito all'Amministrazione Provinciale di Lecce l'opportunità di acquistare, insieme al monumento, un vasto comprensorio di terreno (circa cinque ettari), allo scopo di destinarlo alla creazione di un centro culturale e turistico, giustificato appunto dalla presenza dell'Abbazia stessa.

[...]

p. 9

c) un istituto museografico destinato ad accogliere inizialmente gli affreschi che saranno distaccati dalle pareti della Chiesa e alcune delle cripte brasiliane distaccate nelle varie località della Puglia.

Tale istituto sarà concepito con criteri di massima flessibilità ed ampliabilità affinché possa adattarsi e crescere nel tempo per soddisfare ad esigenze future;

[firmato Minissi]

2

AICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
Lettera della Provincia di Lecce al Direttore dell'ICR, prot. 176013, settembre 1966

oggetto Indagini tecnico-scientifiche preliminari al restauro pittorico degli affreschi dell'Abbazia di S. Maria alle Cerrate (Lecce)

[...]

Le confermo l'avvenuto acquisto – da parte di questa Amministrazione stessa – del complesso monumentale dell'Abbazia di S... nel Comune di Squinzano. Questa Giunta provinciale ha altresì recentemente concordato di inserire nelle previsioni di bilancio per il 1967 lo stanziamento delle somme necessarie per il restauro

architettonico dell'intero complesso, conferendo contemporaneamente al prof. dotto. Arch. Franco Minissi l'incarico di redigere il relativo progetto. Pertanto, al fine di coordinare i restauri architettonici con quelli pittorici degli affreschi parietali dell'interno della Chiesa- di cui il Suo Istituto si è già interessato con sensibilità e competenza fin dal 1964...

[Firmato Egidio Grasso]

1968

1

AICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
[manoscritto]

S.M. Cerrate

Inizio lavori per tutto 5-6 agosto 1968

[relazione sulle condizioni dei dipinti murali con disegno della stratigrafia]

Come si nota dalla stratigrafia esistono due strati di intonaco dipinto [...]

[al punto 5] Lo strato del dipinto più antico dovrà essere consolidato e pulito, ma tale operazione potrà essere precisata solo dopo l'asportazione del dipinto sovrastante.

[firmato Paolo Mora]

1969

1

AICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
ICR, prot. 2323, 12 settembre 1969

Caro Dottor Bernardini,

in risposta alla Sua lettera del 9 settembre Le comunico che i lavori di restauro degli affreschi dell'Abbazia di Santa Maria di Cerrate sono subordinati a quelli per il restauro architettonico dell'intero complesso.

Pertanto, dopo che sarà stata ultimata la sistemazione dell'Abbazia stessa, si potrà portare a termine, prevedibilmente entro il prossimo anno, il restauro degli affreschi.

[...]

2

AICR, Fascicolo II A1 Squinzano (Lecce), S. Maria di Cerrate (Affreschi) e Trepuzzi
[lettera manoscritta di Bernardini]

[...]

Ella sa come promuovendo i restauri io abbia svolto amoroze pratiche dirette non solo al ripristino delle opere d'arte, ma anche alla creazione in loco di un museo di pittura medievale salentina. Sarei felice se questa mia iniziativa andasse a buon fine, per la qual cosa avrei in animo di sollecitare la Provincia e l'Università loca che potrebbe istituire a Cerrate dei corsi estivi. Senonché, per evitare di scrivere o dire inesattezze, mi occorrerebbe sapere con precisione come stanno le cose. [...]

Foligno

1964

1

ASICR, Fascicolo Foligno Palazzo Trinci

Lettera dell'ICR al Soprintendente di Perugia, prot. 730, 18 maggio 1964

A seguito del sopralluogo effettuato dal restauratore Raimondo Bienni, questo Istituto sarebbe venuto nella determinazione di eseguire un sondaggio in tutta la zona lesionata degli affreschi in oggetto, onde accertare lo stato della sottostante muratura.

Ove da codesto accertamento risultasse che il distacco degli affreschi suddetti non può essere evitato, si procederebbe ad eseguirlo nel più breve tempo possibile.
Si prega pertanto codesta Soprintendenza di farsi tramite presso gli uffici tecnici del Comune di Foligno affinché venga apprestato in loco il necessario ponteggio.

1968

1

ASICR, Fascicolo Foligno Palazzo Trinci
Lettera dell'ICR, 31 gennaio 1968
pro memoria per il prof. Vigni

Foligno, Palazzo Trinci, Cappella di Ottaviano Nelli

15 maggio 1964 Lettera del Soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria al Direttore dell'Istituto del Restauro per denunciare lo stato allarmante delle mura della cappella.

18 maggio 1964 Sopralluogo di un restauratore dell'Istituto Centrale del Restauro per sondare le zone lesionate e studiare i provvedimenti da prendere circa il restauro.

13 giugno 1964 Gli affreschi sono stati distaccati e giungono all'Istituto Centrale del Restauro.

13 luglio 1964 Comunicazione del Direttore dell'Istituto del Restauro al Soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria nella quale si denuncia che "la lesione alla volta della cappella del Nelli è sensibilmente peggiorata, mentre non sono neppure cominciati i lavori che dovrebbero porvi riparo".

20 luglio 1964 Sollecitazione del Soprintendente dell'Umbria al Sindaco di Foligno perché vengano iniziati i lavori di consolidamento.

12 gennaio 1966 Nota dell'Istituto Centrale del Restauro alla Soprintendenza di Perugia per sollecitare i lavori di consolidamento alle mura della cappella di Palazzo Trinci, segnalando il preoccupante estendersi delle lacune.

4 febbraio 1966 Lettera del Comune di Foligno all'Istituto Centrale del Restauro e per conoscenza alla Soprintendenza di Perugia che rende noto come i lavori di restauro all'edificio siano iniziati partendo dai locali al piano terreno e come si sia disposta l'esecuzione "nel corrente esercizio finanziario" dei lavori interessanti la cappella "sempre che la spesa e la disponibilità della mano d'opera specializzata consentiranno l'attuazione del programma".

12 febbraio 1966 Segnalazione dell'Istituto del Restauro al comune di Foligno e p.c. alla Soprintendenza di Perugia sul precario stato di conservazione degli affreschi della cappella ancora in "situ" e sulla necessità di un immediato intervento.

7 maggio 1966 Non avendo ottenuto alcuna risposta alla precedente, nuova sollecitazione dell'Istituto Centrale del Restauro al Comune di Foligno e p.c. alla Soprintendenza di Perugia.

25 giugno 1967 Comunicazione della Soprintendenza di Perugia al Comune di Foligno e p.c. all'Istituto del Restauro. In questa comunicazione si rende noto che la Soprintendenza non è in grado di assumersi l'onere delle spese dei restauri murari alla cappella di Palazzo Trinci. Si propone al Comune di Foligno di eseguire direttamente i lavori e di richiedere al Ministero un contributo delle spese.

1975

1

ASICR, Fascicolo Foligno Palazzo Trinci
Lettera dell'ICR al prof. Fiordiponti dell'Ufficio Monumenti del Comune di Foligno, prot. 369, 8 febbraio 1975

Come d'accordo Le invio l'importo di spesa per la costruzione del telaio metallico e relativo montaggio sul posto. L'importo è stato calcolato in base ai preventivi presentatici dalle varie ditte interpellate.

Date le piccole dimensioni degli ingressi alla cappella sarà necessario prevedere anche un buon piano di lavoro, rialzato al livello dell'altare, onde poter montare sul posto l'affresco.

[...]

Il montaggio dell'affresco sul telaio dovrebbe venir eseguito dagli allievi dell'Istituto guidati da un restauratore. Le

[...]

[firmato G. Urbani]

Gallese

1966

1

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 "Riservate Istituto restauro" 1967-72, Affresco di Gallese

Lettera dell'Avv. Aldo La Vella, Patrocinante in Cassazione, a P. Rotondi, 25 marzo 1966

Quale suo difensore di ufficio, in data odierna ho preso visione dell'interrogatorio da Lei reso al sostituto Procuratore della Repubblica Dr. De Maio in merito alla imputazione di ricettazione di tele ricavate da un affresco. Condivido perfettamente la Sua protesta d'innocenza, che mi pare giusta e fondata. Per il caso che Lei desideri avere la mia collaborazione per la ulteriore condotta professionale, sono ben lieto di mettermi a Sua disposizione e di avere un incontro con Lei previo accordo telefonico.

2

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 "Riservate Istituto restauro" 1967-72, Affresco di Gallese

Lettera dello Studio Legale F. Miniucchi a P. Rotondi, 25 marzo 1966

Illustre Professore,

La stima ed il rispetto che mio fratello Agapito ed io abbiamo per la sua persona, mi impongono di chiarirLe lo spiacevole incidente che imprevedibilmente le è capitato.

Mio fratello, certo di agire nell'ambito della più assoluta correttezza, si è rivolto a Lei perché, nella sua qualità di dirigente di un Ente qualificatissimo per la tutela delle opere d'arte, provvedesse a salvare, se possibile, un affresco malamente trattato da persona evidentemente incapace.

[...]

Nessuno poteva prevedere [...] che un magistrato si sarebbe sognato di incriminare uno dei più alti esponenti dell'arte italiana, solo perché aveva ottemperato ad un obbligo istituzionale dell'ente da lui presieduto! [...]

Solo casualmente siamo venuti a conoscenza del fatto e perciò questa mattina, preoccupati e costernati ci siamo recati a Roma per interessarci personalmente, come del resto era nostro dovere [...], del suo caso.

Mentre Ella ha parlato con mio fratello io stavo prospettando il suo caso a un alto Magistrato della Suprema Corte di Cassazione, dal quale ho avuto le più ampie assicurazioni di interessamento.

Intanto, dall'altro Magistrato che Ella ha certamente notato nell'Ufficio del Procuratore che lo interrogava, successivamente abbiamo saputo che finalmente il

procuratore si è persuaso dell'equivoco in cui è incorso e che dopo una dichiarazione del Dr. Agapito Miniucchi intesa a dimostrare che l'affresco venne portato all'Istituto Centrale del Restauro per tentare il salvataggio nel modo più legalitario, provvederà a proscioglierLa in sede istruttoria nel modo più completo [...]

3

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 "Riservate Istituto restauro" 1967-72, Affresco di Gallese

Lettera del Ministro al Sostituto Procuratore della Repubblica Dott. De Majo / Tribunale Penale di Roma, Istruzione Prot. N. 3406, 26 marzo 1966

Oggetto – Gallese, Affresco staccato.

In Relazione alla convocazione del Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, prof. Pasquale Rotondi, ed alla richiesta di chiarimenti rivoltagli da S.V. in merito alla procedura osservata dal predetto Istituto, d'intesa con questo Ministero, per l'esecuzione dei restauri di opere di proprietà privata, si comunica quanto segue.

[...]

Per l'esecuzione dei lavori riguardanti opere di proprietà privata, ai sensi dell'art. 7 della Legge 22-7-1939 n. 1240 il Direttore dell'Istituto sottopone all'approvazione del Ministero il preventivo di spesa da lui redatto.

Nel frattempo l'opera d'arte rimane custodita presso l'Istituto in attesa della suddetta approvazione.

Una volta approvato il preventivo, il restauro viene eseguito e la restituzione dell'opera ha luogo, dopo che il proprietario abbia versato presso la Sezione di Tesoreria dello Stato In Roma l'ammontare della spesa sostenuta, in base preventiva anzidetto.

Nel caso specifico dell'affresco in oggetto l'Istituto, in attesa che fossero espletate dalla competente Soprintendenza ai Monumenti del Lazio le indagini relative alla situazione giuridica del dipinto, l'ha opportunamente trattenuto in custodia presso di sé.

4

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 "Riservate Istituto restauro" 1967-72, Affresco di Gallese

Minuta di P. Rotondi a F. Miniucchi, 15 aprile 1966

Preg.mo Avvocato,

le espressioni di solidarietà che Ella ha voluto rivolgermi con la su lettera del 25 marzo avrebbero meritato una risposta più sollecita. Ma solo ora vado superando il trauma provocato nel mio animo dalla recente vicenda che Le assicuro mi ha profondamente sconvolto. Anche l'incontro con Suo fratello fu turbato dall'agitazione in cui mi trovavo.

La coscienza di sentirmi perfettamente a posto non ha impedito di passare dei momenti estremamente penosi.

La prego perciò di scusarmi se con troppo ritardo La ringrazio di quanto mi ha scritto e di quanto, con Suo fratello, ha voluto fare con me. Le sarò grato se vorrà farlo partecipe di questo mio ringraziamento, dicendogli non molto mi mortifica il modo veramente inurbano con cui l'ho trattato. Speriamo veramente che tutto si risolva – com'Ella mi scrive e come la mia coscienza mi assicura – nel modo più completo. Ma chi, facendo il proprio dovere, avrebbe potuto pensare a conseguenza simili?

Anche a Suo fratello i saluti più cordiali

5

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 “Riservate Istituto restauro” 1967-72, Affresco di Gallese

Lettera dello Studio legale Avv. F. [erruccio] Miniucchi Terni, a P. Rotondi, 29 aprile 1966

Illustre Professore,

nessun rancore e nessuna meraviglia. Sia mio fratello che io comprendiamo a pieno lo stato di disagio cui Ella si è trovato in una simile situazione [...]

Intanto posso assicurarlo che tutto finirà bene [...] il Procuratore [...] certamente concluderà in modo a Lei favorevole.

[...] Mio fratello Agapito ha dimenticato completamente l’episodio del vostro incontro al Palazzo di Giustizia e serba per Lei quella stima e quella considerazione che Le sono dovute [...].

6

ACSR, Archivio Pasquale Rotondi, n. inv. 48/174, busta 6, fascicolo 18 “Riservate Istituto restauro” 1967-72, Affresco di Gallese

27 luglio 1966

Ministero della Pubblica Istruzione

Visto il verbale del Tenente Colonnello dei Carabinieri Augusto Izzo, in data 7 aprile 1965, relativo alla nomina del Prof. Pasquale Rotondi, Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro quale custode giudiziario dell’affresco su tela, raffigurante la Madonna col Cristo morto in grembo tra S. Giovanni Battista ed altri due Santi e con sul fondo la Croce fra due angeli [...] nonché di un secondo strato parimenti su tela del medesimo dipinto, proveniente da un edificio [...]

Vista la lettera del procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Roma n. 9066/65 in data 2 luglio, con la quale si dà notizia dell’estinzione per amnistia del delitto – di cui agli artt. 13 e 59 della legge 1.6.1939 n. 1039 e all’art. 110 del Codice Penale – concernente il dipinto predetto, di cui si prospetta la restituzione al detentore;

considerato che il dipinto deve essere sottoposto a restauro e che, inoltre è necessario condurre ulteriori accertamenti sulla sua situazione giuridica in quanto l’affresco medesimo proviene da sopra menzionato edificio di Gallese originariamente di proprietà dell’Ente comunale di assistenza e pertanto sottoposto alle norme di cui all’art. 4 della citata legge 1 giugno 1939. n. 1089.

Ritenuto che per detti motivi sia indispensabile provvedere con urgenza a che l’affresco sia temporaneamente custodito in un pubblico Istituto ai sensi degli artt. 14 e 15 della legge 1 giugno 1939, 1039,

decreta

l’affresco descritto nelle premesse del presente decreto rimane in temporanea custodia dell’Istituto Centrale del Restauro in Roma ai sensi degli artt. 14 e 15 [...]

Il Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro provvederà a dare esecuzione al presente decreto.

[firmato Il Ministro Gui]

Gravina

1957

1.

ASICR, fascicolo Gravina

ICR, prot. 1337, pos. II A1, 8 agosto 1957

Chiar.mo Professore,

sono stato a Gravina, partendo da Roma con qualche giorno di ritardo.

I lavori procedono regolarmente, ma la durezza del tufo – assai maggiore di quella del tufo di Poggiardo – rende lento il taglio, se pur facilita la rimozione dei pezzi, per i quali non occorre nessuna ornatura se non la tela.

Due pezzi sono stati rimossi, dalla parte Nord, ed uno è ormai assottigliato. Un terzo pezzo sta per cadere.

Contrariamente a quanto si era stabilito, Locati sta eseguendo l'assottigliamento "in loco". E ciò è bene, poiché la macchina smerigliatrice logora il tufo con grandissima velocità, riducendolo in breve tempo allo spessore di 2-3- cm.

Il trasporto a Roma di pezzi assai più spessi avrebbe importato notevole spesa, essendo il tufo di Gravina una materia compatta e pesantissima.

Per il completamento dei lavori, compreso lo stacco a settori della grande abside occorrerà ancora un mese abbondante.

Sono stato a vedere anche la cripta del Padreterno. In 15 giorni si potrebbero staccare le parti interessanti. Se la Soprintendenza scriverà con sollecitudine al Comune – il cui assenso è già assicurato – Locati e Mora potranno dedicarsi anche ai lavori della nuova cripta di San Vito. Ma su quest'ultimo punto si potrà decidere dopo il Suo ritorno.

[...]

[firmato: R. Carità]

2.

ASICR, fascicolo Gravina

ICR, prot. 1369, pos. II A1, 26 agosto 1957

Al restauratore Stefano Locati, Gravina

E p.c. alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Bari

Oggetto: Restauro cripte eremitiche

Il Prof. Amodio, della Soprintendenza, ha comunicato che il Comune di Gravina ha già espresso il suo nulla osta all'inizio dei lavori di rimozione degli affreschi della cripta del Padreterno.

Per quanto sopra la S.V., in accordo col prof. Amodio che rappresenta la Soprintendenza, può senz'altro iniziare le opere nella cripta stessa, coordinandole coi lavori attualmente in corso nella prima cripta.

IL DIRETTORE

[firma: Roberto Carità]

1958

1.

ASICR, fascicolo Gravina

P. Bucarelli, *Tesori famosi sottratti alla rovina*, in "La Sera", 22 aprile 1958

L'Italia è uno straordinario paese dove s'incontra un'opera d'arte ad ogni passo. Ho l'impressione che gl'italiani non si rendano ben conto di quale meraviglioso tesoro posseggano. [...] Quanti sanno per esempio, delle cripte dipinte scavate nei fianchi delle aspre gravine della Puglia, della Basilicata, della Calabria dai monaci di S. Basilio nell'alto medioevo? Sono talvolta vere e proprie chiese a più navate, più spesso a una sola navata e abside, interamente ricoperte di affreschi [...]. Da centinaia che erano, oggi le cripte sono ridotte ad alcune decine e la loro salvezza è possibile solo distaccando le pitture e collocandole in musei. Ma per questo ci vogliono molti mezzi.

Per alcune questo lavoro è stato fatto e tempo fa ho potuto vederne una, la Chiesa-cripta di S. Vito Vecchio di Gravina di Puglia che l'Istituto Centrale del Restauro ha

tagliato via dalla roccia e l'ha preparata a partire per l'esposizione internazionale di Bruxelles, dove è andata a testimoniare del difficile lavoro di salvaguardia del nostro patrimonio artistico della nostra tecnica di distacco e di restauro degli affreschi. Una tecnica moderna e perfetta, che lascia intatte le pitture anche nella loro forma architettonica e che mi piacerebbe descrivere se avessi abbastanza spazio.

[...]

Senza data [ma 1958-59]

1.

ASICR, fascicolo Gravina

OPERE ESPOSTE

Gravina di Puglia (prov. Bari) – Cripta del Redentore (o di S. Vito Vecchio o del Padre Eterno)

Misure: alt. Mt. 3, 95; largh. Mt. 4, 75; lungh. Mt. 8,70.

Nell'abside: Cristo benedicente in trono e Angeli [...]

Parete sinistra: Le Marie al Sepolcro; S. Basilio, S. Giacomo Maggiore, S. Lazzaro, S. Pietro (?).

Parete destra: S. Caterina (?), Madonna col Bambino in Trono, S. Bartolomeo, S. Nicola, S. Margherita, nel riquadro a parte: Due Santi.

L'esecuzione degli affreschi si può far risalire al Secolo XIII, appartengono tutti a una stessa mano, salvo la scena destra. Il distacco è stato eseguito resecando la roccia e riducendone uniformemente lo spessore; gli affreschi sono stati applicati su rete metallica e su telai centinati che riproducevano esattamente la conformazione originaria delle pareti. La superficie dipinta è stata liberata dal salnitro e dalle varie concrezioni che la ricoprivano.

Gravina di Puglia (prov. Bari) – Cripta del Padre Eterno (designata come anonima nel catalogo di A. Medea, 1939).

Misure: alt. Mt. 3; largh. Mt. 5, lungh. Mt. 8.

Alba Medea individuò nell'abside una Diesis (Cristo tra la Vergine e S. Giovanni Battista), una figura di Santo nel sottarco, e quattro Santi (un Diacono, S. Nicola, un Santo anonimo, S. Pietro). Tutti gli altri affreschi risalgono al sec. XIII.

La Medea, che visitò la Cripta poco prima del 1939, dichiarò "discreta" la conservazione degli affreschi; ma vandaliche distruzioni portarono a quasi totale rovina le figure dell'abside e quella del sottarco. Soltanto quelle della parete sinistra si poterono salvare, con operazioni di restauro del tutto simili a quelle descritte per la Cripta precedente.

1959.

1.

ASICR, fascicolo Gravina

ICR, 8 luglio 1959

Preventivo di spesa per il restauro degli affreschi delle seguenti cripte eremitiche pugliesi:

1. Gravina (Bari), Cripta Tota

2. Brindisi [...]

3. Uggiano La Chiesa [...]

4. Massafra [...]

5. Massafra [...]

Il restauro degli affreschi delle Cripte eremitiche importa necessariamente la rimozione delle pitture mediante una particolarissima tecnica di resecazione della roccia tufacea, dopo aver protetto e consolidato la irregolare superficie dipinta

mediante “velatura” e controforma in gesso. Tutto questo implica una complessa organizzazione, anche perché gli affreschi vanno staccati a blocchi piuttosto grossi e di peso notevole. Non sempre, anzi quasi mai, è possibile distruggere o squarciare l’architettura delle Cripte per far uscire agevolmente i pezzi staccati (che, si noti, possono essere mossi soltanto con la loro controforma di gesso racchiusa in robusti imballaggi di legno ferrato). Per questo occorre disporre di apparecchi di trazione e di sollevamento che permettano le manovre in un ristretto spazio, senza pericolo per gli operatori e per le cose.

Le Cripte si trovano in località [...] ove non esiste corrente elettrica. Così è indispensabile poter disporre di un piccolo gruppo elettrogeno per l’illuminazione e per il funzionamento degli apparecchi di ventilazione e di prosciugamento. Dovendosi usare, in una fase della pulitura, notevole quantità di acqua calda, è altresì necessario poter disporre di un fornello a gas liquido, poiché il fornello elettrico di buone proporzioni assorbirebbe troppa parte della corrente prodotta dal gruppo elettrogeno.

Infine, per operare in ragionevoli condizioni di sicurezza, i restauratori dovranno puntellare con solide travi le parti pericolanti della roccia.

Si è previsto l’intervento di personale dell’Istituto soltanto in misura strettamente indispensabile, preferendo, -come già si fece ai precedenti lavori alle Cripte- mano d’opera locale per quanto riguarda operai qualificati e manovali. E ciò per ovvi motivi di risparmio e, soprattutto, per destinare effettivamente alla mano d’opera locale una ragionevole parte della somma messa a disposizione dalla Cassa per il Mezzogiorno.

[...]

Totale £ 17.968.500

2.

ASICR, fascicolo Gravina

[Matera, dichiarazione del 22 febbraio 1959]

Io sottoscritto Dott. Vincenzo Tota, [...] proprietario della Cripta Eremitica denominata “Tota” posta in agro di Gravina, a conoscenza delle disposizioni contenute nella Legge 1°-6-1939 n. 1089 sulla protezione delle cose di interesse artistico-storico, non si oppone, né ha nulla in contrario che il Ministero della Pubblica Istruzione provveda a mezzo della Soprintendenza ai Monumenti di Bari con personale specializzato dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma, al distacco ed al restauro dei residui affreschi esistenti in detta Cripta a norma dell’art. 14 della predetta legge.

Il sottoscritto dichiara, altresì, di cedere gratuitamente alla predetta Soprintendenza, perché siano conservati nelle raccolte di Stato, tutti i dipinti recuperati e restaurati e chiede che per essi sia citata la denominazione di provenienza.

[...]

1967

1.

AICR, fascicolo Gravina

“Il Tempo”, Roma (ed. Puglia), 5 settembre 1967

Gli affreschi bizantini della Cripta basiliana di S. Vito Vecchio, come il nostro Giornale annunziò, sono tornati dopo varie vicissitudini in sede e stanno avendo una degna sistemazione delle sale del Museo “Pomarici-Santomasi”. I lavori volgono ormai al termine e fra non molto il pubblico potrà ammirarli nella loro meravigliosa bellezza.

[la foto riproduce un tecnico dell’ICR a lavoro su una porzione di affresco]

Mezzaratta

1942

1.

ASICR, fascicolo Bologna Chiese, ex chiesa di Mezzaratta

Minuta di Brandi al Ministero della Pubblica istruzione, 15 aprile 1942

Mi sono recato a Bologna, con i restauratori di questo Istituto, Comm. Pelliccioli e Enrico Podio, a esaminare, su richiesta delle locali Soprintendenze il famoso ciclo di affreschi della ex Chiesa di Mezzaratta. Dalla Soprintendeza era stato predisposto un palco per gli esami degli affreschi predetti.

“Dam tale esame è risultato concordemente che per la maggior parte degli affreschi la stabilità degli intonaci e la fermezza dello strato pittorico sono soddisfacenti eccettuato l’affresco, ormai quasi dirupo, che si trova al disopra di quello con la Probativa Piscina: affresco, che, per quanto rovinatissimo, dovrebbe pur tuttavia staccarsi, inoltre l’affresco quattrocentesco attribuito a Galasso (a sinistra della porta di fonda, entrando) presenta gravissimi rigonfiamenti e lacerazioni che dovrebbero essere fermati al più presto. Tuttavia è da osservarsi che tali deterioramenti non sono recenti ma rimontano a molti anni addietro, a quando cioè non era stato accomodato il tetto e al tettoia esterna e si avevano infiltrazioni di acqua. Attualmente gli affreschi sulle pareti laterali necessitano solo di una pulitura che tolga, oltre alla polvere, il denso strato fissativo (forse vernice d’ambra) che fu opposto per il consolidamento degli affreschi e che ne ha forzato la tonalità originaria.

“Altro discorso conviene tenere invece per il grande affresco di Vitale da Bologna, raffigurante il Presepio. La sua infelice positura nella parete interna della facciata della Chiesa, che presenta aperture dalle quali sgocciola inevitabilmente acqua, ha determinato gravissimi deterioramenti nel colore e sollevazioni pericolose d’intonaco. Tale affresco, se si vuol salvare, va asportato cosa che non presenta tecnicamente difficoltà insormontabili.

“Circa la collocazione potrebbe essere posto sulla parete di fondo, dalla quale occorrerebbe togliere il camino. Così, secondo i voti della città di Bologna, allo storico complesso non verrebbe tolta unità. Il proprietario d’altronde sarebbe propenso a riaprire la Chiesa al culto; ciò che aiuterebbe a definire una volta tanto la questione delle opere d’arte ivi contenute. Resta per altro da risolvere il problema della spesa, che certo non potrebbe essere sostenuta dallo Stato dato che gli affreschi sono di proprietà privata. Ritengo tuttavia che tale problema possa essere risolta localmente dalla competente Soprintendenza ai Monumento.

1947

1.

ASICR, fascicolo Bologna Chiese, ex chiesa di Mezzaratta

Lettera di Brandi al Ministero della Pubblica istruzione, prot. 215, pos. II A1, 7 giugno 1947

Esaminata la relazione e il preventivo questo Istituto ritiene indispensabile che prima di approvare l’intero lavoro sia eseguito il distacco di un solo affresco, che evidentemente non deve essere la Natività di Vitale da Bologna. Una volta eseguito il distacco e il trasporto sul nuovo supporto potrà essere decisa o no la prosecuzione del lavoro. Questa misura cautelativa è resa necessaria dal fatto che gli affreschi di Mezzaratta già autorevoli esperti misero in dubbio la riuscita del distacco a causa della cera che si trova spalmata sulla superficie e che rende problematica l’adesione delle colle.

Circa il prezzo del preventivo si consiglierebbe che venisse richiesto anche ad altri restauratori, egualmente di fiducia, e comunque si dovrà precisare se lo stacco sarà fatto a strappo o con l'intonaco e come si intenderebbe staccare il grande affresco della Natività, che è di grandi dimensioni e per il quale il frazionamento dovrebbe potersi evitare.

2.

ASICR, fascicolo Bologna Chiese, ex chiesa di Mezzaratta

Lettera del Ministro a Brandi, prot. 429, pos. II A1, 6 agosto 1947

In relazione a quanto è stato suggerito dalla S.V. in merito al restauro degli affreschi della ex Chiesa di Mezzaratta, il Soprintendente alle Gallerie di Bologna ha inviato la lettera di cui si unisce copia perché la S.V. possa esprimere il proprio avviso in proposito.

[Allegati: un giornale; lettera del Soprintendente alle Gallerie di Bologna, Ferrara-Forlì e Ravenna al Ministero della Pubblica Istruzione del 15 luglio 1947]

In risposta alla lettera sopraccitata si forniscono i chiarimenti richiesti facendo osservare quanto segue.

Questa Soprintendenza, che già si era rivolta al restauratore Pelliccioli nel 1940 per una relazione sullo stato delle pitture e di un preventivo sul distacco degli affreschi della parete sopra la porta di ingresso, non ha chiesto ora al Pelliccioli stesso l'aggiornamento del preventivo in quanto egli ha espressamente e recentemente dichiarato che non può accettare ora l'impegno di eseguire di persona lavori del genere, che egli li lascierebbe [sic] ai suoi allievi, ai quali, questo ufficio non crede di poter affidare un restauro di così eccezionale importanza, non essendo certo essi, anche se di buona capacità, del valore del Pelliccioli.

Per tale lavoro questa Soprintendenza non conosce altri restauratori di fiducia che il Pelliccioli stesso e il Raffaldini. Non potendo contare su l'opera diretta del Pelliccioli, si è dovuto perciò limitare a chiedere un nuovo preventivo al Raffaldini[...]

Si precisa inoltre che lo stacco dovrà necessariamente farsi a strappo, in quanto il distacco richiederebbe la demolizione del muro, il che non è possibile per molteplici ragioni e soprattutto per il fatto che l'edificio è di proprietà di un privato. Lo strappo del grande affresco di Vitale verrà frazionato in tre parti, in modo però di assicurare la perfetta adesione delle varie parti.

Lo stesso Pelliccioli nella citata relazione del 1940 ha sempre parlato di strappo e di frazionare l'affresco in 5 parti.

Tutte le relazioni fatte dai tecnici compreso quella del prof. Pelliccioli, non hanno mai sollevato dubbi sulla perfetta riuscita dello strappo a causa della cera spalmata sulle superfici.

[...] Comunque questa Soprintendenza darà disposizioni come desidera codesto Ministero affinché le operazioni vengano iniziate da uno dei frammenti di affreschi di minore dimensione e di minore importanza della parete di sinistra; ma ritiene necessario che, non appena sia constatata la perfetta riuscita dello strappo venga dato immediatamente corso allo strappo degli altri affreschi compresa la "Natività" per evitare che il sopraggiungere del nuovo inverno impedisca la prosecuzione dei lavori causando altri danni irreparabili.

[...] Come già si fece noto a codesto Ministero il prof. Carli rimase talmente impressionato per lo stato di conservazione degli affreschi nell'occasione di una sua visita che ne scrisse in una nota ad un suo articolo pubblicato nella rivista "Emporium" (di cui fu inviato l'estratto a codesto Ministero).

Il grido è stato raccolto da un giornale locale che si è fatto eco di questo allarme degli studiosi. (si allega una copia del giornale il “Pomeriggio”).

Perciò anche di fronte alla pubblica opinione si rende sempre più urgente dar corso ai provvedimenti invocati da questa Soprintendenza e dal prof. Roberto Longhi componente del Consiglio Superiore e del Consiglio Direttivo dell’Istituto Centrale del Restauro, si rimanda alla particolareggiata relazione stesa dietro invito di codesto Ministero in seguito ad un sopralluogo effettuato alla presenza di [Longhi, Sorrentino, Gnudi, Paolo Graziani, Raffaldini].

3.

ASICR, fascicolo Bologna Chiese, ex chiesa di Mezzaratta

Lettera di Brandi al Ministero della Pubblica Istruzione, prot. 437, pos. II A1, 12 agosto 1947

Riguardo alle contro deduzioni del Sorrentino circa il distacco degli affreschi di Mezzaratta, si fa notare che quel che si dice del Pelliccioli risulta a quest’ufficio anche per il Raffaldini, il cui migliore operatore, il figlio dello Steffanoni di Bergamo, sembra che non sia più nella sua equipe.

Circa il distacco a strappo si replica che il distacco può e deve farsi asportando l’intonaco senza demolire il muro: così si giustifica maggiormente la divisione in tre parti, e ci si tutela per il pericolo della scarsa adesione a causa della cera, sulla cui possibilità di rimozione integrale s’illudono a Bologna o illude il restauratore.

Comunque si tenga fisso il criterio del distacco di prova, e si tenga presente il fatto che il preventivo doveva essere chiesto – per i prezzi – anche ad altri restauratori, data la cospicua somma richiesta.

Mostre

A

1959

1

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

ICR

Roma, 24 giugno 1959

A On. Pietro Campilli, Presidente del comitato Nazionale Economia e Lavoro Roma [...]

La mostra resterà aperta molto tempo, anche per dare la possibilità di escogitare una soluzione per il costituendo Museo che dovrebbe essere fatto a Lecce, quale epicentro della regione che possiede il maggior numero di cripte, ma che viene assai desiderato anche a Bari.

A questo proposito va considerato che a Bari non ha locali adatti, mentre a Lecce, se venisse offerta un’altra sede al Distretto militare, vi sarebbe il magnifico Castello che si presterebbe assai bene allo scopo. Costituendo, con adeguato restauro, una duplice attrattiva per la più bella città della Puglia, a cui tuttavia manca un museo degno. Non potrei certo dimenticare che senza il Suo appoggio ben difficilmente si sarebbe potuto condurre in porto questo salvataggio. Ora altre cinque cripte sono state donate allo stato e dovrebbero essere rimosse. [...]

[firmato: C. Brandi]

2

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

MOSTRA DELLE CRIPTE EREMITICHE PUGLIESI AI MERCATI TRAIANAEI

Orario di apertura 1 luglio 1959 [...]

Tuttavia è proprio in Puglia, e specialmente nel Salento che sono reperibili i monumenti pittorici più notevoli conservati nelle Cripte e Laure rupestri. [...] Inevitabilmente la scomparsa dei monaci basiliani portava l'abbandono e la decadenza delle Cripte eremitiche, realizzando la profetica e amara visione di San Fantino, che, visitandole in piena efficienza nel sec. X, già le vedeva ridotte in futuro a stalle e a porcili.

p. 2

Sperdute fuori dalle linee principali di comunicazione o annidate nelle gravine prossime ai centri abitati, divennero cantine, legnaie, fienili, stalle, e ancora qualcosa di peggio.

[...]

Comunque nessuno per secoli sovvenne alla decadenza e alla rovina di questo patrimonio pittorico rimasto unico nel mondo.

Una prima ricognizione, dovuta al Bertaux nel 1904, delle 65 Cripte superstiti; la lista doveva accrescersi per le successive ricognizioni del Gabrieli (1936), di Alba Medea (1939) e di altri volenterosi di Gravina, di Altamura. Ma nelle varie ricognizioni fatte in seguito da chi scrive, dal Dr. Roberto Carità e da altri funzionari dell'Istituto Centrale del Restauro a cominciare dal 1955, si ebbe la netta sensazione che la rovina dei già laceri affreschi si accelerava in modo impressionante. Già dalle 65 Cripte dipinte esaminate dal Bertaux, nel 1955 ben 21 erano pressoché scomparse. Non era possibile assistere supinamente ad una tale menomazione del patrimonio artistico nazionale e perciò che scrive con l'appoggio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e per

p. 3

l'illuminata comprensione dell'On. Pietro Campilli, allora Presidente della Cassa per il Mezzogiorno, ottenne uno stanziamento di dieci milioni per addivenire al distacco di alcune cripte: a cominciare da quella di Poggiardo, che, rinvenuta casualmente in lavori di fognatura nel gennaio 1929 (e pertanto rientrando nei ritrovamenti archeologici a norma degli art. 43 e seguenti della legge 1 giugno 1939 n. 1089) si presentava in uno stato quasi disperato, coperta com'era di muffe di capelvenere.

Si staccarono in seguito la Cripta di S. Vito Vecchio a Gravina (acquistata dallo Stato) e i residui affreschi di quella, in rovina, del Padre Eterno pure a Gravina, di cui fece dono il Comune stesso di Gravina.

Dal punto di vista del distacco, gli affreschi delle Cripte rupestri hanno presentato un problema quasi unico, in quanto che i trasudi di soluzioni dense di calcare solubilizzato, in un primo tempo si consolidano in incrostazioni durissime e opalescenti che finiscono per togliere la visibilità degli affreschi e risultano difficilissime a rimuoversi. All'opera della natura aggiungendosi poi quella vandalica degli uomini, in cerca di tesori che si favoleggiavano nascosti dietro le teste dei Santi, la scomparsa delle residue pitture superstiti si pone ormai come questione di pochi anni.

D'altronde, eccettuate le Cripte situate in località di più facile accesso, o quelle conservate nei comprensori di bonifica, è chimerico pensare ad una sistemazione di tutela e di conservazione che troppo facilmente si presta ad essere elusa. Certo, l'opera intrapresa dall'Istituto ha trovato eco favorevole, risvegliando sopiti interessi: e qui ci è grato segnalare la fervida Associazione che si è formata a Massafra per la valorizzazione e la sistemazione delle Cripte di più facile accesso. Ma, con lo-

p. 4

devole lungimiranza, da quei benemeriti stessi sono venute all'Istituto segnalazioni e finanche dono di Cripte, per quelle la cui remota e selvaggia dislocazione dissuade da conservarle sul posto. Sono già cinque le cripte che, donate allo Stato, possono essere resecate e rimosse. Ma, una volta salvate le Cripte, e almeno quelle più rare e importanti, che cosa fare di questo materiale d'eccezione? Evidentemente non vi è altra alternativa di un Museo, e fu infatti per la creazione di un nuovo Museo, in verità unico al mondo, che la Cassa per il Mezzogiorno concesse questo primo stanziamento di fondi. Un Museo atto a polarizzare un interesse superiore a quello che in se e per se suscitano i monumenti singoli, oggetto di studio di pochi specialisti. Né d'altronde la qualità di questi affreschi sarebbe tale da imporsi di per sé: si tratta generalmente di documenti piuttosto modesti. Ma la loro importanza storico-artistica è grandissima, come s'è detto. Possono allora suscitare un interesse più vasto solo se riuniti e valorizzati da un restauro conservativo, per lo più impossibile in situ, dove le infiltrazioni di umidità cariche di Sali di calcio sono inarrestabili. Non sta a chi scrive, certamente, di decidere il luogo dove questo Museo possa sorgere, ma la dislocazione delle Cripte, che gravitano nel Salento, lo suggerisce di per se stessa, e Lecce, la più bella città pugliese, che non ha un Museo abbastanza importante, potrebbe essere il degno fulcro. Si riscatti il Castello, e diventerà questo uno dei Musei più singolari d'Italia. Da Lecce sono facili gli itinerari verso quelle Cripte che si potrebbe tentare di conservare in situ, Carpignano, S. Vito dei Normanni con gli affreschi datati del 1196 e a poca distanza dalla Nazionale (in comprensorio di bonifica), e poi Mottola, Vaste, Massafra.

p. 5

Sull'importanza di un tale Museo in fieri e sull'interesse che può suscitare basti il ricordo del successo quasi incredibile che suscitò la Cripta ora esposta di S. Vito Vecchio, quando fu inviata al nostro Padiglione dell'Esposizione Universale di Bruxelles. Valga quel successo non locale a unire forze e propositi per una unica e degna soluzione.

C. Brandi

3

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

ICR

Roma, 29 luglio 1959

A Fortunato Bellonzi, Palazzo delle Esposizioni

Caro Bellonzi,

Rientrato a Roma trovo una Sua gentilissima lettera di congratulazioni per la mostra che l'Istituto ha organizzato ai Mercati Traianei.

Speriamo che questa mostra, contribuisca a far sentire il problema della salvezza delle Cripte Eremitiche pugliesi da parte degli organi finanziariamente, se non tecnicamente responsabili.

[...]

[firmato: C. Brandi]

4

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

ICR

Roma, 29 luglio 1959

Al Comune di Roma, Ripartizione X Antichità e BB.AA.
e p.c. al Ministero della P.I.

[...] la questione del catalogo verrà riesaminata in seguito, e, qualora non mostrassero particolari difficoltà, potrà essere risolta col Poligrafico dello Stato.

Circa la durata della mostra in oggetto, sarà bene concordare la soluzione con un incontro di funzionari di codesta Amministrazione poiché l'Istituto vorrebbe tenerla aperta il più a lungo possibile.

[firmato: C. Brandi]

1960

1

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

ICR

Al Prof. Vito Masellis, Università degli Studi di Bari

Roma, 2 gennaio 1960

Chiarissimo Professore,

una segretaria dell'Istituto mi riferisce che Ella ha voluto esprimere il Suo compiacimento per la Mostra delle Cripte Eremitiche.

Certo è stata una grande fatica, ed una non piccola responsabilità, la rimozione degli affreschi rupestri, con la necessità di risolvere nuovi problemi tecnici.

Ci è, quindi, gratissima ogni approvazione alla nostra opera. Sono a Sua completa disposizione per ogni ulteriore delucidazione. Mi scriva.

[...]

[firmato Roberto Carità]

2

ASICR, Fascicolo: 1 F (1), Roma – Mercati Traianei Mostra delle cripte eremitiche pugliesi [dal 31-5-1961 al 6-5-1959]

Ripartizione X Musei, Monumenti e scavi

Roma 10 settembre 1960

Caro Dott. Carità,

Nella lettera dell'Istituto del Restauro era promessa una risposta definitiva circa il trasferimento del materiale delle Cripte eremitiche pugliesi – tuttora nei locali dei Mercati Traianei – “nella prossima settimana”.

[...]

[firmato Guglielmo Gatti]

Mostre

B

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale

1958

1

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale
G. Torelli, *La vera Italia è rimasta a casa*, Candido, Milano, 18 maggio 1958

A Bruxelles, dove le nazioni sforzano di procurare ai previsti 54 milioni di visitatori uno choc, noi esordiamo con una “casbah all'amatriciana”. Nell'interno del villaggio, l'Italia (quella grande è ormai scomparsa) emerge. Ma occorre un atto di fede per accorgersene. Per questo, davanti alla nostra sezione chiamata “baracca”, un

funzionario romano ha pianto e “Candido” versa, su queste pagine, una delle sue nobili ma ormai inutili lacrime.

[...]9. Invano si attesero le porte di Cassino.

E finalmente ci fu la doccia fredda, cosiddetta “della cripta di Gravina”. Si era avuto un’alzata d’ingegno. Era un ardimento bello e buono, l’unico di tutta la nostra Sezione: trasportare, dalle Puglie a Bruxelles, i muri stessi di una cripta che l’Istituto Nazionale del Restauro ha recuperato e che fu ritrovata adibita a deposito di acqua e letame. L’hanno dipinta certi monaci del decimo secolo venuti profughi dalla penisola balcanica. L’impresa, apparsa disperata, è stata compiuta. E qui va fatta ampia lode ai tecnici, ma ancora è come mettere il dito nella piaga. Perché si dimostra che, se fu possibile trasportare dei muri in autotreno dalle Puglie in Belgio, si poteva fare molto ma molto di più anche per tutto il resto. Comunque la cripta mancherà delle porte. Il progetto, infatti, prevedeva di fornirla del portone dell’abbazia di Montecassino [...].

2

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale ICR, prot. 517, pos. 1 F, Roma 21 settembre 1958

Al Capo Ufficio Stampa, Bruxelles

Gentile Dottore,

con molto ritardo – e La prego di volermi scusare – invio le poche pagine relative al catalogo della Sezione Italiana.

[...] Sono a Sua disposizione per ogni chiarimento su ciò che ho scritto. Ella telefoni pure all’Istituto: se fossi assente, può chiedere della Sig.na Gabriele, che ha collaborato con me alla redazione delle voci.

[firmato: R. Carità]

In allegato

Roma, 20 marzo 1958

Notizie sull’Istituto Centrale del Restauro per il catalogo della sezione italiana all’esposizione internazionale di Bruxelles

[...]

Nella sala dedicata all’Istituto sono presentati in originale: la Cripta eremitica di Gravina di Puglia, il Crocifisso romanico della Chiesa di S. Leonardo di Siponto (Manfredonia) e le imposte bronzee della Porta dell’Abbazia di Montecassino, nonché la documentazione del restauro di due importantissime opere, la “Madonna della Clemenza” della Chiesa di S. Maria in Trastevere (Roma) e le “Storie del Nuovo Testamento”, costituenti il tergo della “Maestà” di Duccio di Buoninsegna, del Museo dell’Opera del Duomo di Siena.

[...]

Gravina di Puglia – Cripta di S. Vito vecchio.

Le cripte eremitiche dell’Italia meridionale, scavate nel tufo dai monaci basiliani, di rito greco, erano talvolta chiese isolate e tal’altra centro di un cenobio. Interamente ricoperte di affreschi, secondo rigidi schemi iconografici, sono un eccezionale documento della pittura bizantina conventuale dal sec. X al XIV.

L’Istituto Centrale del Restauro ha elaborato una tecnica di rimozione, che – pur fondata su una pratica tradizionale – può essere considerata nuova: gli affreschi divisi in zone di qualche metro quadrato, sono stati rimossi dalla roccia tufacea con uno spesso strato del loro supporto, che, assottigliato, è stato poi collocato su armature che ne seguono fedelmente la forma originale. I risultati sono stati eccezionali, oltre che per le pitture di altre due cripte salvate (Poggiardo, Cripta di S. Maria; Gravina, Cripta del Padre Eterno) anche per la cripta di S. Vito vecchio, che qui è presentata.

[...]

[questa costituisce poi il testo della didascalia alla mostra come si rileva da appunti di Carità].

3

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale
L. Raffaele, *Preziosi affreschi pugliesi alla "Expo" di Bruxelles*, in "Momento Sera",
Roma, 22 ottobre 1958

In provincia di Bari – al confine della Puglia con la Lucania – sorge, ridente, agli occhi del turista assetato di bellezze naturali, la cittadina di Gravina che trae origine dalla distrutta Silvium.

A circa un chilometro da Gravina si trova tuttora la cripta di S. Vito Vecchio, ove è possibile ammirare pitture monastiche che palesemente risentono l'influsso dell'arte bizantina del XIII secolo.

In verità la cripta non è altro che una grotta neolitica, nella quale Monaci venuti dall'Oriente all'epoca della iconoclastia proclamata dall'imperatore di Costantinopoli, Leone Isaurico, e con vivace avversione combattuta da S. Giovanni Damasceno, avevano voluto stabilirvi la loro dimora.

È appunto a queste cripte che il direttore dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, prof. Cesare Brandi, ha rivolto la sua attenzione di accurato studioso e sensibile amatore di ogni forma di arte classica.

Oltreché alla cripta di Gravina l'eminente studioso estese le sue cure anche alla cripta detta del Padreterno, situata nel Comune di Poggiardo in provincia di Lecce, il cui delicato compito del restauro volle affidare al valente Stefano Locati, esperto e consumato artista bergamasco che ben merita la fama di cui è circondato ed il rango di Primo Restauratore che degnamente occupa nell'Istituto di Stato.

Il Locati, prediletto discepolo del prof. Franco Steffanoni, che godette l'ambito soprannome di "Padre del Restauro", ha saputo impiegare ogni impegno tecnico e passione di artista nel grave e delicato compito affidatogli, e, per prima cosa, è riuscito a superare brillantemente gli stacchi eseguiti a massello, vincendo le non lievi difficoltà che presentavano le incrostazioni determinate dai carbonati di calcio e dai silicati.

Paziente e difficile è stata l'opera di asportazione con tele apparecchiate a colla, ed ancora più ardua quella della ricostruzione della intera cripta, eseguita a Roma, sullo spessore di appena un centimetro, comprensivo di tufo e preparazione; ma appunto per questo maggiore è stato il merito di Locati, la cui fatica è stata apprezzata ed elogiata da tecnici italiani e stranieri, ed ha ricevuto i complimenti del Ministro Giuriati, di Maria Josè di Savoia, e della figlia principessa Maria Beatrice, in visita all'esposizione internazionale di Bruxelles, ove il nostro padiglione figurava appunto impreziosito dagli affreschi della antichissima cripta pugliese, salvati e valorizzati dal bravo restauratore italiano.

4

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale
Lettera a Brandi dall'Istituto Italiano di Cultura, prot. 1957, pos. 1 F, 5 dicembre 1958

Caro Brandi,

ti ringrazio moltissimo della tua lettera del 25 novembre, arrivata stamani [...].

Ne ho comunicato il contenuto alla persona che si interessa della mostra alla Westminster School. Questi è rimasto attonito in merito alla cifra che gli ho indicata come preventivo delle spese; evidentemente si prospettava di poter fare la mostra senza spendere un quattrino, o giù di lì. Non possiamo d'altra parte sopperire noi alle

spese, benché ci farebbe molto piacere di ospitare la mostra nella nostra sede, in quanto abbiamo già messo in bilancio tutte le spese “straordinarie” dell’annata, [...], mi sembra ora che ci sono due vie possibili, se vogliamo ancora tentare di avere la mostra qui a Londra:

1. che la mostra sia talmente ridotta in quantità da far scendere la spesa di trasporto e di imballaggio a circa un decimo del previsto [...]
2. Che la mostra, oltre che a Londra, potesse compiere soste in altri centri importanti all’estero. Potrei anche vedere se qui all’Arts Council, fossero disposti a spendere del denaro per farla girare in Inghilterra, ma ne dubito. Resterebbe dunque di organizzare soste in Francia, in Svizzera, nella Germania Occidentale [...].

5

ASICR, Fascicolo: 1 F (2), Mostre, Bruxelles, Esibizione Universale e Internazionale [CATALOGO]

L’Italie presente, janvier-avril 1959, nn. 9-11 (numero celebrativo della partecipazione italiana all’Expo ’58 – Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, Commissariato del Governo italiano)

[con riproduzione del Cristo di Gravina]

p. 33

La mostra del restauro, avvenimento di ripercussione mondiale

Poi d’un tratto, il grande Cristo di Siponto, bellissima scultura del XII sec. [...]

p. 34

Poté invece essere esposta in originale in un sotterraneo all’uopo costruito, la Cripta di San Vito Vecchio di Gravina, uno dei monumenti più interessanti di quella scuola bizantina ancora fiorente fra i monaci basiliani per tutto il sec. XIII. La Cripta, con un procedimento nuovo, fu reseguata dalla roccia originaria e la sua ricostruzione ha potuto essere perfettamente compiuta a Bruxelles. Per quasi sei mesi la Cripta costituì una delle meraviglie dell’Esposizione attirando alla sezione italiana grandissima folla che fu assai faticosa contenere.

Il restauro esemplificava appunto il rispetto e il rigore con cui un insigne cimelio deve essere trattato, senza abbellimenti. La mostra si risolveva così in una lezione di restauro, e come tale è stata compresa e universalmente lodata.

[nella didascalia della foto:]

Ciò che ha presentato e realizzato a Bruxelles l’Istituto Centrale del Restauro, magistralmente diretto da Cesare Brandi, ha meritato il plauso ammirato e incondizionato di esperti, studiosi e visitatori di ogni Paese del mondo. In queste pareti è documentata, atto per atto, la storia e la vicenda di un restauro nei suoi procedimenti scientifici e tecnici. Una lezione di alta scuola, di cui il nostro Paese ha il privilegio e il primato.

Padova

1942

1

ADRICR, fascicolo “Istituto Centrale del Restauro, Archivio dei Restauri, N. A 1374, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, lettera del Ministero dell’Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, Divisione IV, del 13 luglio 1942 indirizzata al Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro, avente come oggetto la “Salvaguardia affreschi nella Chiesa di Padova”.

Il R. Soprintendente alle Gallerie di Venezia ha fatto presente a questo Ministero quanto segue:

‘In base a quanto è stato constatato nel verbale inviatoci in copia da codesto Ministero, ci sembra che apparte i restauri veri e propri, circa lo stesso consiglio tecnico dell’Istituto Centrale del Restauro si è riservato di stabilire l’ordine di precedenza, sarebbero di adottare i seguenti provvedimenti per la salvaguardia per i principali affreschi Padovani:

- Ispezione minuziosa e completa di tutti gli affreschi della cappella Ovetari agli Eremitani con urgente consolidamento delle parti ove l’intonaco è sollevato.
- Saldatura degli affreschi del Guariento nell’abside degli Eremitani.
- Saldatura parziale degli affreschi di Giusto nel battistero.
- Ulteriore esame tecnico parziale degli affreschi di Tiziano alla scuola del Santo, con eventuale saldatura.

“Si tratta quindi di mettere le mani su delle opere di capitale importanza per il patrimonio artistico italiano.

“Questo può essere fatto a nostro avviso – soltanto con l’intervento diretto dell’Istituto Centrale del Restauro, tanto più che il solo restauratore al quale per le passate esperienze avremmo affidato tali lavori è Mauro Pelliccioli, che per tanti anni ha lavorato per questa Soprintendenza mentre ora nessun incarico possiamo dargli direttamente, appartenendo egli all’Istituto suddetto. Trattandosi di cosa tanto importante, ci permettiamo di sperare che codesto Ministero incaricherà il Pelliccioli di provvedere d’urgenza ai lavori suddetti, se si vuole che siano adottati tutti i provvedimenti di protezione antiaerea ritenuti necessari dal consiglio tecnico dell’Istituto Centrale del Restauro nel caso in questione.

Vogliate esaminare la questione comunicando poi a questo Ministero con la massima sollecitudine il vostro parere a riguardo.” Firmata dal Ministro Bottai. Si riportano qui di seguito stralci di relazioni sullo stato dei restauri precedenti il bombardamento: in una lettera fotocopiata manoscritta di Luciano Arrigoni a Brandi, da Padova, datata il 4 settembre 1943 si legge: “Qui pensano di togliere i due affreschi strappati: Il Mantegna a destra e la Madonna del coro per portarli al sicuro. Sarà un lavoro ponderoso data la mole e il peso delle pitture. Io intanto proseguo in tutte quelle parti che si presentano facili sia per il lavoro come per i fori di accesso che pratico dove ci sono rotture o abrasioni, così che non danneggi nulla. Per le poche parti che richiedono decisioni di responsabilità aspetterò il Suo ritorno. Le comunicherò quando sarà utile l’invio di altri operatori e questo dipenderà anche dallo stato delle pitture...”; nella lettera di risposta di Brandi all’Arrigoni dell’8 settembre 1943 è scritto: “Ho letto la sua relazione in data 4-9-43 e approvo il metodo da Lei seguito. Si è tutti d’accordo nel ritenere che i consolidamenti dell’intonaco devono limitarsi alle sollevazioni pericolose e non possono estendersi a quei punti dell’intonaco stesso che, senza presentare pericolo di distacco, suonano alla percussione. Giù rimanemmo d’accordo su questo nell’esame che facemmo insieme. Perciò continui con questo criterio saggiamente e doppiamente cauto, senza aprire nuovi fori che non siano assolutamente indispensabili.

Del prof. Gregorietti non ho più saputo nulla e credo che ormai sarà molto difficile che si decida a venire; Le ripeto però, che, se ha una persona di sua fiducia da farsi venire ad aiutare, cominci senz’altro facendomi sapere le condizioni.

Circa la *Madonna* di Piove di Sacco, è chiaro che se presenta nuove sollevazioni, si deve alle condizioni igrotermiche pessime della Chiesa ove viene conservata.

All’Istituto stette per un così lungo periodo in osservazione con alternativa di tutte le stagioni, che dava la sicurezza maggiore per un’ottima conservazione, qualora naturalmente non persistessero le cause locali che già avevano prodotto tutti i deterioramenti.

Se vorranno conservare la *Madonna* occorrerà che la tengano in un luogo sano e la esponano solo quando dovrà essere scoperta.

È un provvedimento questo affatto eccezionale, e che, mi sembra, lo stesso culto può ammettere.

[...] Circa la mia venuta, non posso dirLe nulla di preciso. Speriamo che la situazione mi permetta di muovermi al più presto.”

Senza data

1

ADRICR, fascicolo “Istituto Centrale del Restauro, Archivio dei Restauri, N. A 1374, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari

Andrea Mantegna (1431-1506). Parte destra dell’affresco con il Supplizio di S. Giacomo (1457). Dalla Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani di Padova. Misure del pannello: (A) 2,75 x 1,52.

“Nel bombardamento del 1943 una bomba distruggeva completamente la Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani, a Padova. A cura della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia vennero allora raccolti i frammenti che si poterono recuperare dalle macerie. Tali frammenti, consegnati all’Istituto Centrale del Restauro, e sottoposti a diverse accuratissime cernite, hanno dato modo di ricostituire qualche parte dei famosi affreschi Mantegneschi. Una prima ricomposizione di una testa (dall’affresco con il Giudizio di S. Giacomo) fu inviata all’Esposizione delle opere danneggiate dalla guerra tenuta con grande successo in varie città degli Stati Uniti. Il grande pannello attuale rappresenta il più notevole sforzo ricompositivo dei frammenti superstiti.

“Per la tecnica della ricomposizione si tenga presente che i frammenti sono stati applicati sulla tela impressionata fotograficamente, e che le parti mancanti furono completate a tratteggio verticale eseguito ad acquarello. Ciò consente l’assoluta riconoscibilità delle aggiunte e permette che si riformi l’unità dell’immagine frantumata e discontinua.

“Il lavoro è stato eseguito presso l’Istituto Centrale del Restauro di Roma dagli allievi della Scuola che esiste presso l’Istituto stesso.

“Il pannello ora esposto viene inviato a Parigi, nella sezione del restauro dei Monumenti presso la Mostra dell’Urbanistica. Essendo stato ultimato solo in questi giorni, non ha potuto essere esposto al pubblico. L’esposizione avverrà al ritorno da Parigi, insieme col frammento già inviato in America, e con altri che nel frattempo saranno preparati.” Un’altra lettera di Cagiano Azevedo ha per oggetto il progetto di sistemazione degli affreschi della Cappella degli Ovetari: “Con il lavoro di ricomposizione degli affreschi si vuole giungere a sistemare il colore con l’ultimo strato di intonaco sulla tela con la fotografia dell’originale.

“Le difficoltà da superare sono: la consunzione dell’arriccio, il pericolo del distacco dall’intonaco del colore per effetto della velatura, la collocazione esatta dei frammenti velati sulla tela impressionata, la esatta valutazione delle dimensioni originali quando i frammenti non combacino.

“Per ovviare a tutte queste difficoltà e nello stesso tempo raggiungere l’intento vi è il seguente sistema:

- 1) Ricomporre i frammenti in piccole lastre che non superino i cm. 20-25 di lato.
- 2) Velare dette lastre accuratamente con colla debole, assicurandosi, con esperienza in corpore vili, che il colore aderisca ancora fortemente all’intonaco e che non si distacchi da sé per effetto della colla della velatura (come è accaduto in varie zone

della volta), altrimenti dovrà procedersi senz'altro al trasporto del colore, nel qual caso però i procedimenti che seguono resteranno uguali.

3) Consunzione dell'arriccio.

4) Foderatura delle lastre con teletta e tela, che verranno poi accuratamente tagliate lungo i bordi.

5) Svelatura, e rivelatura con carta velina trasparente.

6) Collocazione definitiva sulla tela impressa, usando l'avvertenza di segnare a gesso sulla tela il contorno di ogni lastra prima di averla velata, onde facilitare la collocazione al punto giusto.

7) Svelatura e restauro pittorico secondo il metodo consueto.” Cfr. anche Mora, 2001, tav. 152.

1948

1

ADRICR, fascicolo “Istituto Centrale del Restauro, Archivio dei Restauri, N. A 1374, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari. Lettera manoscritta di Brandi, pos. II A1, prot. 1095, 8 ottobre 1948 al Prof. Antonio Ferro di Padova

Gentilissimo Signor Ferro, presso questo Istituto si stanno ricomponendo faticosamente le scarse reliquie degli affreschi della Cappella Ovetari degli Eremitani di Padova. Poiché mi risulta che Ella ebbe ad occuparsi della raccolta dei frammenti al tempo del disastro, mi è caro rivolgermi a Lei per un aiuto che sono sicuro mi vorrà dare in quest'opera di 'pietà' artistica e nazionale.

A diverse riprese infatti mi è giunta voce che frammenti del Mantegna, o creduti tali, si trovano presso privati a Padova, i quali li detengono come reliquia o ricordo dei perduti affreschi. Finché sembrava che nulla si fosse salvato o nessun risultato apprezzabile potesse essere raggiunto dai frammenti superstiti, il fatto predetto poteva anche non apparire nella sua gravità.

Ma ora che con lo studio e la pazienza sono stati conseguiti risultati insperati e insperabili, qualsiasi minuto frammento – soprattutto delle teste e in genere delle figure – assume un'importanza capitale.

Perciò mi rivolgo a Lei, perché voglia cortesemente aiutarmi a rintracciare quanto più è possibile di questi frammenti. Se i detentori attuali vorranno fare questa doverosa restituzione non solo non vi sarà nessun provvedimento nei loro riguardi, ma anzi il loro nome sarà tramandato in un albo d'oro di quanti si sono interessati al recupero di questo capitale monumentale dell'arte italiana. Grato per quanto Ella vorrà fare. Le invio distinti saluti”. La stessa lettera viene inviata ad Alberto Viviani di Firenze, pos. II A1, prot. 1094: “Qualsiasi frammento, anche minimo, è di importanza grandissima per la ricomposizione, anche se può sembrare di scarso interesse per il profano. Poiché al tempo della raccolta dei frammenti molti ne furono sottratti, [...] tanti a scopo di furto quanto per un ricordo affettivo dell'opera distrutta che allora sembrava del tutto e per sempre perduta, è necessario che ora tali frammenti vengano restituiti al più presto in modo da agevolare la ricomposizione in corso. A questo dovere nessuno, sono sicuro, vorrà sottrarsi. Ed è in questa speranza che le scrivo, avendo saputo dal Prof. Ferro, che da lui le fu consegnato un frammento delle falangi di un piede, raccolto appunto nelle rovine degli Eremitani.[...]”.

1973

1

AICR, 21 marzo 1973, relazione di Paolo Mora

I dipinti del Mantegna nella Cappella Ovetari appaiono in stato di conservazione piuttosto precario.

“I trattamenti di restauro che hanno subito sono diversi a seconda delle scene.

La prima scena a destra entrando raffigurante il *Martirio di S. Cristoforo* e la *Madonna* nell'abside sono state staccate prima del bombardamento ed applicate su di un supporto che non presenta più le caratteristiche di resistenza necessarie alla conservazione dei dipinti.

Si ritiene quindi opportuno sostituire il vecchio supporto con altro più adatto ed eseguito con concetti più razionali.

I dipinti ricostruiti invece, appaiono abbastanza solidi dal punto di vista dell'adesione dei frammenti al supporto di tela, ma sarebbe opportuno, in futuro, di applicarli su di un supporto rigido in maniera da garantirne maggiormente la stabilità.

La superficie dei dipinti appare ricoperta da un velo bianco dovuto, o allo sbiancamento della gomma lacca applicata durante il restauro, oppure ad una migrazione di sali (ambidue provocate da una umidità troppo alta).

Comunque, per poter meglio precisare i danni subiti dai dipinti, sarebbe necessario poter effettuare un esame ravvicinato da un ponteggio. A questo fine il restauratore O. Nonfarmale ha proposto, al momento del sopralluogo, di provvedere alla costruzione del ponteggio e di effettuare un esame più accurato della situazione.

Pisa 1946

1

ADRICR, lettera di Brandi datata 13 gennaio 1946 e indirizzata al Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Pisa (e p.c. al Ministero della Pubblica Istruzione Div. II), busta N. D 933, Pisa, Camposanto, affreschi, fasc. Pisa, Camposanto – Affreschi / Provvedimenti di restauro: ricomposizione frammenti, lacune, recupero sinopie, prot. 553, pos. II A1

Solo ora mi è stata inviata la relazione da lei compiuta sul distacco parziale [sic] dell'affresco di Benozzo, raffigurante la *Maledizione di Cana*. Mentre mi congratulo per l'esito che il distacco Ella [Sampaolesi] riferisce conseguito e prego di inviarmi la documentazione fotografica, da conservarsi nell'archivio generale di questo Istituto, devo comunicarle alcune osservazioni nell'uso dei fissativi. La soluzione di resina Movilith è stata esaminata e sperimentata nei gabinetti di questo Istituto, ed è risultato che mentre presenta facilità di rimozione, quando il supporto è solido, non garantisce una stabilità sufficiente, qualora debba restare sul dipinto; poiché già solo al calore della mano si ammorbidisce e diviene viscosa. Esposta lungamente e ripetutamente al sole non può non rilevare questo inconveniente. È da dirsi in proposito che questo Istituto già tre anni orsono svariati esperimenti con tutte le resine sintetiche che si poterono trovare in commercio, per vedere di realizzare un mastice da sostituirsi alle colle di origine animale attualmente in uso, secondo che già si fa in America, anzi con resine sintetiche che non si poterono trovare, durante la guerra, sul mercato italiano. Ora da questi esperimenti risultò che la resina Movilith, fra tutte le resine saggiate era quella che opponeva minor resistenza [...]. Circa alla soluzione di nitrocellulosa inviata da questo Istituto, nella relazione del restauratore Tintori è detto che tale soluzione lasciava i noti imbianchimenti [sic] sulla superficie dell'affresco. A tale proposito si deve rilevare che questo è noto e già se ne accennò a lei stesso quando venne a Roma: in questi tali imbianchimenti devono essere rimasti con una soluzione che sarà inviata non appena codesta Soprintendenza ne avrà bisogno. A questo proposito gli esperimenti fatti sulla prima prova del distacco sintetico, consegnato a me nel sopralluogo a Pisa, sono stati assolutamente positivi. Ma per usare la soluzione

che rimuove completamente la rafia biancastra occorre che la superficie dell'affresco venga liberata di qualsiasi adesivo, che sia resina nitrocellulosa. Ciò che è possibile, una volta fatto il distacco e ottenuta la retrostante adesione della pellicola sul supporto. In questo senso, nei campioni di pulitura risulta polvere che mentre la soluzione di resina da lei adoperata scurisce la tonalità dell'affresco, la pulitura con la soluzione predetta restituisce esattamente e stabilmente il suo originale. Pertanto non è da credere che la vernicie a resina Movilith tolga gli imbianchimenti, ma semplicemente, o non si sa per quanto li rende più trasparenti. Ma dato che l'affresco, una volta portato sul supporto, acquista bene altra stabilità, a cui la vernicie superiore aggiungerebbe ben poco, perché così è già snervato, non ha forza di penetrazione e fino i bordi delle pellicole, è preferibile che sull'affresco una volta staccato e riattaccato, non vi sia nessuna sostanza, che sia nitrocellulosa o resina.

In conclusione questo Istituto fa presente, in base ai suoi esperimenti quanto segue:

A) la vernicie a resina Movilith altera il colore dell'affresco: mantiene una gommosità particolarmente instabile al calore dà all'affresco una speciale viscosità dei lustri ineguali, che ne cangia la fisionomia tipica – o lucida o arida, ma non lumacosa:

B) pertanto si consiglia l'adozione della vernicie Movilith su affresco solo dove non debba rimanere nell'affresco, ma rappresenti un procedimento intermedio di fissaggio, espletato il quale debba essere ritolta;

A) la vernicie a nitrocellulosa non si altera al calore; lascia inalterato il colore dell'affresco e la superficie anche se data in soluzione più densa in varie riprese non dà mai la viscosità che lascia sull'affresco la Movilith;

B) d'altro canto come è stato osservato, la nitrocellulosa non ha penetrazione: perciò è particolarmente adatta dove si da colore che si sfarinano e pellicole sottili; elastiche e piccole, cosicché possono essere fissate durevolmente anche con i bordi.

C) nel caso del fissaggio preventivo per distacco, la nitrocellulosa può essere riportata via con estrema facilità e perciò non presenta alcun inconveniente.”

Poggiardo A

1954

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR, prot. 126

Roma, 23 dicembre 1954

Al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Roma

Oggetto: chiese rupestri della Puglia

[Si accenna alla ricognizione con il direttore del Museo Provinciale di Lecce, Mario Bernardini, delle chiese rupestri nella provincia di Lecce]. In un secondo tempo, una volta in possesso di uno stato di fatto preciso, dovrebbe essere deciso il distacco di tutte quelle pitture ancora recuperabili, o almeno di una parte di esse seguendosi il criterio di salvare una composizione almeno per ciascun ciclo [nelle località di: Erchie, Cursi, Scorrano, Giurdignano, Vaste, Patù, Ugento, Poggiardo, Uggiano, Otranto, Carpignano]. Una volta ottenuto un certo numero di questi affreschi distaccati, si danno due proposte:

1. riunirli in un museo da costituirsi a Lecce - che è il centro della regione più cospicua, per le chiese rupestri -;

2. costituire tre centri di esposizione a Reggio Calabria, a Matera, a Lecce.

Se si potesse ottenere un centro unico si darebbe vita a un museo senza possibili paragoni [...].

Bisogna infatti tener presente che gli affreschi delle chiese basiliane sono una serie che non ha riscontro né in Grecia, né in Siria, ma solo in Cappadocia, ovviamente con altra facies culturale e figurativa. Lasciare perdere del tutto questo patrimonio già tanto compromesso non è degno di una nazione civile.

IL DIRETTORE [non firmato, ma Cesare Brandi]

1955.

1.

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR, prot. 995

Roma, 22 giugno 1955

Alla Cassa del Mezzogiorno, via S. Teresa, 21, Roma

Oggetto: preventivo per il restauro delle Cripte Eremitiche pugliesi

[...]

ALLEGATI 30 MAGGIO 1955

Relazione allegata al preventivo di spesa per il restauro delle seguenti cripte eremitiche pugliesi:

1 Cripta di S Biagio – S. Vito dei Normanni (Brindisi)

2 Cripta di S. Maria – Poggiardo (Lecce)

3 Cripta di S. Nicola – Faggiano (Taranto)

4. Cripta di S. Nicolo – Mottola (Taranto)

La necessità di salvare gli affreschi bizantini che decorano le Cripte eremitiche della Puglia, della Lucania e della Calabria è resa inderogabile dal disastroso stato di conservazione in cui sono ridotte quelle pitture per causa dell'abbandono, dell'incuria e dello spregio in cui furono tenute per troppo tempo: si pensi che molti di quegli insostituibili monumenti di un aspetto ormai scomparso della vita religiosa eremitica sono ridotti a stalle e cantine.

Il valore degli affreschi delle Cripte è dato non solo dall'alta antichità (X-XIII) ma anche dalla rarità, poiché l'Italia meridionale, e la Puglia in specie, è l'unico luogo in cui i ricordi della religiosità eremitica sono rimasti in quantità relativamente notevole. Le Cripte decorate da pitture sono decine e decine, ma sarebbe certo un progetto troppo arduo il pensare di poterle salvare tutte in breve volger di tempo. L'opera di restauro deve limitarsi alle più importanti, augurandosi che nel futuro il salvataggio delle Cripte rimanenti possa essere completato.

Il preventivo allegato riguarda il restauro delle quattro cripte sopraindicate, che sono state scelte fra quelle di proprietà di enti pubblici per evitare difficoltà di ordine giuridico ed amministrativo.

[...] Fermo restando che la cifra complessiva – stabilità in L. 10.000.000- non varierà.

[...]

a) Materiali ed attrezzature

1. Materiali ed attrezzi per il distacco degli affreschi (tele, colle, spugne, fissativi, pennelli ed attrezzi vari)

[...]

IL DIRETTORE

R.C. [Roberto Carità]

1957

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR, prot. 196

Roma, 1 gennaio 1957

A Pietro Campilli, Ministro per la Cassa del Mezzogiorno

[Brandi chiede che visti] gli appetiti sconsiderati che la remozione delle Cripte fa nascere, non si arriverà mai a costituire il Museo, perché ogni comune se le vorrà per sé. Pertanto l'unico modo sarebbe di acquistare dai privati possessori delle Cripte i singoli affreschi, in modo che quando la proprietà fosse dello Stato o della Provincia, fosse anche assicurato un nucleo inalienabile al Museo. Non ritengo che, allo stato attuale, questi acquisti sarebbero molto onerosi, se fatti prima di tagliare gli affreschi e avanti della prossima esposizione al pubblico della prima cripta rimossa. [Suggerisce di acquistare con i fondi della cassa del Mezzogiorno].

2

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

Lettera della Soprintendenza ai Monumenti e Galleria della Puglia e Lucania al Ministero della Pubblica Istruzione / Al Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro / Risposta a nota del 10 1 1957

Bari, 25 gennaio 1957

Oggetto: Poggiardo, Lecce Cripta di S. Maria degli Angeli

[...] La particolare costituzione della Cripta e la natura del suolo cui insiste non offrono alcuna garanzia, nemmeno futura, per la conservazione dei pregevoli dipinti restaurati, [...] pertanto, questa soprintendenza è del parere che meglio sarebbe poterli sistemare, per ora, in una delle sale di rappresentanza di questo Castello Svevo, e ciò perché i dipinti possano essere offerti più agevolmente all'ammirazione dei turisti e degli studiosi ed anche perché, così facendo, potrà essere meglio assicurata e curata la loro conservazione.

IL SOPRINTENDENTE

ARC. Franco Schettini

3.

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

29.5.1957

RELAZIONE DELL'ON. SIG. MINISTRO

On. Sig. Ministro,

l'Istituto Centrale del Restauro, dovendo procedere al distacco di affreschi di grotte eremitiche in Puglia con fondi erogati ad hoc dalla Cassa del Mezzogiorno, ha ritenuto opportuno, prima di iniziare i lavori, assicurare allo Stato la proprietà di tali grotte, in modo che il distacco non fosse fatto a favore di privati proprietari.

E la S.V. On. ha conferito a me l'incarico di recarmi in Puglia al fine di prendere contatti con l'E.P.T., e con la Provincia o con qualche altro Ente che volesse rendersi benemerito, per il finanziamento diretto ad acquistare le cripte onde procedere al distacco degli affreschi. Nella conversazione avuta a Bari con Il Soprintendente ai Monumenti e Gallerie e con Il Presidente dell'E.P.T., mi è venuta l'idea, che è stata subito approvata con entusiasmo dai due funzionari ed amici, che potesse costituirsi nell'ambito del Castello Normanno-Svevo di Bari il primo nucleo di cripte ricostruite, ove sistemare gli affreschi staccati. Avremmo così in un insigne Monumento una raccolta unica al mondo, che non susciterebbe invidie o gelosie da parte delle altre

Province Pugliesi, in quanto l'iniziativa è statale ed il posto, degnissimo, non può provocare alcuna critica da parte di chicchessia.

Inoltre, in occasione della ricomposizione degli affreschi, nei cortili del Castello, ricomposizione fatta in modo da evitare assolutamente l'umidità, e che non modificherebbe l'aspetto esterno ed il piano attuale dei cortili stessi, si verrebbero a mettere in luce molte parti del Monumento ancora sepolte e sconosciute.

Per quanto riguarda il finanziamento [...].

Inoltre, avendo, durante le visite da me fatte alle varie cripte, rilevato che la cripta della "Grotta del Padre Eterno" nel burrone "La Gravina" anch'essa sita nel Comune di Gravina di Puglia, è di proprietà Comunale, ho interessato il Comune a cederla, ed il Comune con nota 9.5.1957 n. 7174, che allego in copia, ha autorizzato il distacco delle opere. Meglio sarebbe stato che il Comune avesse esplicitamente dichiarato che, consentendo il distacco degli affreschi, intendeva cedere allo Stato la parte distaccata; ma, io ritengo, che a questo il Comune non abbia pensato.

In ogni modo, prima di autorizzare il distacco, sarebbe bene chiarire che, a lavoro eseguito, la nuda grotta resta al Comune ed i dipinti passano in proprietà dello Stato.

L'Ispettore Generale
[Cesare Brandi]

4.

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR, prot. 1075

Roma, 28 giugno 1957

Al Prof. Francesco Rausa Sindaco di Poggiardo

Oggetto: Poggiardo: Cripta di S. Maria degli Angeli

Con riferimento alle lettere emarginate che riguardano gli affreschi della cripta [...] si deve far presente ad ogni buon conto, quanto segue:

a) il restauro, di estrema difficoltà, anche nella sua ultima fase, ha proceduto e procede in modo soddisfacente, ma non è ancora terminato;

b) una volta terminato il restauro, la ricomposizione e l'armatura degli affreschi per ricomporre un insieme architettonico, richiederà ancora molto tempo e molte spese, perché evidentemente non si tratta di rimontare la cripta come fosse un orologio;

c) non vorrei infine che ci si illudesse sulla qualità degli affreschi, i quali, danneggiatissimi dalle incrostazioni di carbonato e dalle muffe, risultano un documento storico e archeologico, che può interessare solo i rari studiosi d'arte bizantina. Si dice questo perché evidentemente si è creato al riguardo una attesa esagerata. Per il fatto che le muffe toglievano alla vista gli affreschi stessi, forse ci si è illusi di trovare al di sotto splendidi e vivi colori, mentre lo stato degli affreschi, già poco buono all'atto del primo ritrovamento, subì gravi degradazioni per la persistenza delle muffe, sicché quel che si è salvato, è un relitto e non un'opera d'arte in buono stato. Di molte parti non era sopravvissuto che qualche breve lacerto.

[...] La qualità delle pitture di Poggiardo non è mai stata alta, e l'interesse che suscitano è un interesse che è del tutto incomprensibile non solo al profano, ma anche alla persona colta che non sia specialista di pittura bizantina. Nel salvataggio, da me promosso, di queste pitture rupestri, si cercava di assicurare un documento più che un monumento: documento di correnti di cultura, più che di arte, documento di un'arte rustica periferica alla grande area di cultura di Costantinopoli e dell'Oriente Cristiano. Per questa mia sollecitudine di studioso, si è creata ad un tratto la convinzione che

viceversa la Cripta di Poggiardo sarebbe un monumento tale da costituire perfino un'attrattiva turistica. È mio dovere, come studioso, di ricondurre le cose nel loro vero ambito, e di non prestarmi a valutazioni esagerate che diverrebbero addirittura grottesche.

Per tutto il resto qualsiasi questione di collocazione non è di mia competenza, se non, come già detto, per quanto riguarda la conservazione e la sicurezza.

IL DIRETTORE
CESARE BRANDI

5.

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

[Il 24 settembre 1957 il soprintendente Franco Schettini scrive al Ministero della P.I. e al Direttore dell'ICR in merito alla cripta di Carpignano Talentino, dove è ancora possibile un restauro in loco dei dipinti].

6.

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

[Il 13 settembre 1957 Brandi risponde e scrive:] I modici fondi che ho avuto dalla Cassa per il Mezzogiorno, non possono essere impiegati nel restauro in loco di nessuna della cripte brasiliane, ma solo nella rimozione delle pitture di alcune delle più importanti, in quanto che il restauro sul posto, nella maggior parte dei casi, è pressoché impossibile [a causa dell'umidità].

1959

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR

Roma, 12 gennaio 1959

Al Ministero Pubblica Istruzione

Direzione Generale Antichità BB.AA.

Oggetto: Poggiardo, Cripta di S. Maria

In merito alle rivendicazioni avanzate dal Comune di Poggiardo, relativamente agli affreschi della Cripta in oggetto, staccati da questo Istituto, si fa presente a codesto Ministero che la scoperta della Cripta stessa avvenne fortuitamente nel gennaio 1929, durante i lavori di fognatura della Via della Chiesa.

[...] Nessuna rivendicazione di proprietà può essere avanzata dal Comune, poiché le circostanze del ritrovamento pongono la Cripta nella condizione giuridica dei reperti archeologici, che, come stabilito dalla legislazione in materia, appartengono allo Stato.

Entro questo mese [...] verranno esposti [...] ai mercati Traianei.

IL DIRETTORE
CESARE BRANDI

1960

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano" Lecce
Prot. n. 889

Lecce, 22.4.1960

10 maggio 1960

[...] Il Ministero della Difesa ha disposto finalmente la cessione dei sotterranei del Castello. Spero che il Presidente Vergine trovi tempo e modo di venirla a trovare, per stabilire ciò che si dovrà fare per la definitiva sistemazione degli affreschi.

2

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR, prot. 1166

Roma, 23 giugno 1960

Al comune di Roma, Ripartizione X=AA.VV.AA.

Servizio Arte Antica

Oggetto: Mercati Traianei: Mostra Cripte eremitiche pugliese.

In relazione alla nota n. 2816 di codesto On.le Comune, si comunica che entro la corrente settimana lo scrivente si recherà in Puglia, a Lecce, per predisporre, d'accordo con le autorità locali, il trasferimento nel Museo, appositamente allestito, delle Cripte esposte presso i Mercati Traianei.

[...] Chiusura della mostra il 30 pv.

C. Brandi

1964

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

ICR

Al Sig. Locati Stefano / via Orio, 34

Certificato di collaudo dei lavori di restauro degli affreschi delle Cripte eremitiche pugliesi, che la S.V. dovrà firmare e restituire a questo Istituto a stretto giro di posta
Il direttore

CASSA PER LE OPERE STRAORDINARIE DI PUBBLICO INTERESSE
NELL'ITALIA MERIDIONALE (CASSA PER IL MEZZOGIORNO)

OGGETTO: Collaudo lavori di restauro degli affreschi delle Cripte Eremitiche
Pugliesi

RELAZIONE-VERBALE DI VISITA-CERTIFICATO DI COLLAUDO

PREMESSO

- che il Ministero della Pubblica Istruzione, con lettera n. 1415 – div. III – dell'8.5.1955 comunicava all'Istituto Centrale del Restauro che, con disposizione del 28.1.1955, il Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno aveva autorizzato la Cassa per le Opere Straordinarie di Pubblico Interesse nell'Italia Meridionale (Cassa per il Mezzogiorno) a sostenere le spese per la realizzazione dell'opera sino al margine di L. 10.000.000, per la ricognizione, distacco, restauro e collocamento degli affreschi delle cripte basiliane della Puglia, della Lucania e della Calabria;

[...]

- che i lavori, eseguiti in economia diretta, da notizie attinte verbalmente presso l'Istituto Centrale del Restauro, risultano presumibilmente ultimati nel febbraio 1958
- che [...] i lavori risultano eseguiti sotto la direzione "pro tempore" del Prof. Cesare Brandi e con l'alta sorveglianza dell'Ispettore Prof. Roberto Carità e rendicontati [...]

B) Verbale di visita

- la visita sopralluogo è stata effettuata il giorno 23 marzo 1962 presso i Mercati Traianei in Roma, ove le opere, oggetto del presente collaudo, erano temporaneamente esposte.

A tale visita sono intervenuti, oltre al sottoscritto Collaudatore, il Sig. Prof. Pasquale Rotondi, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro ed il Sig. Stefano Locati, nella veste di restauratore.

[...]

Foggia, 20 gennaio 1964

[...]

IL COLLAUDATORE

INGEGNERE SUPERIORE DEL GENIO CIVILE

(Dott. Ing. Francesco Viola)

1966

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

M. Bernardini, *Una Mostra di dipinti Bizantini impossibile a realizzarsi*, in "Voce del Sud", Sabato 16 novembre 1968, p. 9

Vari anni or sono Cesare Brandi, particolarmente affezionato alla nostra città, propose all'Amministrazione provinciale di Lecce la creazione di un museo nel quale fossero esposti i dipinti delle cripte eremitiche pugliesi che egli, allora direttore dell'istituto centrale del Restauro, avrebbe "staccato" dalle pareti e restaurato. Si trattava di dipinti abbandonati per lo più in remote località delle Puglie e del Materano; tuttavia, tra i più interessanti, furono scelti quelli delle cripte di Poggiardo e di Gravina. L'operazione favorita dal Ministro Campilli [...] fu anche presa a cuore dal Ministro della P.I. ed in breve tempo gli affreschi furono restaurati ed esposti, con enorme successo di pubblico e di critica, dapprima alla esposizione di Bruxelles e successivamente a Roma al Mercato di Trajano.

1968

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

Lettera della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Puglia e alle Gallerie della Basilicata Bari, prot 2863, 16 dicembre 1968

Bari 10 dicembre 1968

Risposta a nota del 30 u.s. / n. 2678 II A1

Oggetto: Lecce - Affreschi della Cripta di Poggiardo nella Chiesa di San Francesco.

All'Ill.mo sig. DIRETTORE

Istituto Centrale del Restauro / Piazza San Francesco di Paola, 9 / Roma

Con riferimento alla nota a margine segnata, si comunica quanto appresso:

Gli affreschi staccati dalle Cripte di San Vito vecchio a Gravina e di Santa Maria degli Angeli a Poggiardo, nonostante il parere contrario di questa Soprintendenza, nel

1962 furono temporaneamente alloggiati, a cura di codesto Istituto Centrale del Restauro, presso la Chiesa di San Francesco della Scarpa a Lecce.

La scelta di tale località, a sede provvisoria di queste opere, doveva rappresentare il primo atto di una complessa operazione che avrebbe condotto all'istituzione nel capoluogo talentino di un Museo di arte bizantina, nel quale dare degna sistemazione agli affreschi staccati delle Chiese rupestri di Puglia.

L'operazione, come giustamente aveva previsto questo Ufficio (nota 486 Ris. Del 19 Settembre 1962), fallì per la decisa opposizione dei comuni di Gravina e di Poggiardo e soprattutto per mancanza di volontà decisionale dell'Amministrazione Provinciale di Lecce e dell'allora Direttore del Museo Provinciale di Lecce, Dott. Mario Bernardini, autore dell'articolo apparso sulla "Voce del Sud" del 16 u.s.

Dichiarato inidoneo dall'Amministrazione provinciale di Lecce e dal Dott. M. Bernardini il Castello di Lecce, nei cui sotterranei invece avrebbe potuto trovare degna sistemazione gli affreschi in questione, bocciato giustamente il progetto di un nuovo Museo da parte del Prof. Mario Salmi, l'idea di costituire un Museo bizantino venne abbandonata ed il Ministero della Pubblica Istruzione autorizzò la restituzione delle opere a Gravina e a Poggiardo, a condizione che le Amministrazioni fornissero ogni garanzia circa la loro sistemazione e salvaguardia.

Questa Soprintendenza, in ossequio alla deliberazione del superiore Ministero, ha già provveduto, previ accordi con l'Amministrazione Comunale di Gravina e con l'assistenza tecnica di codesto Istituto, alla sistemazione in alcuni ambienti del Museo Pomarici Santomasi di Gravina degli affreschi della Cripta di San Vito vecchio e sta approntando in accordo con l'Amministrazione Comunale di Poggiardo il progetto di definitiva sistemazione degli affreschi della Chiesa di Santa Maria degli Angeli.

In quest'ultimo caso si è dovuto procedere con molta lentezza a causa delle gravi difficoltà per reperire ambienti idonei ad accogliere le opere in questione; tuttavia entro questa settimana si procederà alla scelta definitiva del luogo che accoglierà gli affreschi della Cripta.

Si assicura comunque che gli affreschi sia di Gravina che di Poggiardo non sono mai stati rimossi dalla posizione nella quale erano stati collocati dall'Istituto Centrale del Restauro, se non da parte del personale dell'Istituto stesso, come è avvenuto per le opere gravinesi di recente trasferite al Museo Pomarici Santomasi; così come si garantisce che il trasferimento degli affreschi della Cripta di Santa Maria degli Angeli e la loro sistemazione a Poggiardo sarà condotta con la stessa cura, non prima d'aver ascoltato il parere e i suggerimenti della S.V. Ill.ma.

Il realtà, l'intervento del Dott. M. Bernardini, cui deve attribuirsi in gran parte l'idea della temporanea collocazione degli affreschi gravinesi e poggiardesi a Lecce, mira a trasferire e sistemare le opere suddette non a Poggiardo, bensì a Santa Maria di Cerrate presso Squinzano; un complesso architettonico isolato in piena campagna, già preso di mira dai ladri e attualmente in corso di restauro con fondi della Cassa per il Mezzogiorno.

Ossequi

IL SOPRINTENDENTE

Arch. Renato Chiurazzi

1969.

1

ASICR, Fascicolo Bari, Chiese Eremitiche, Cripte Eremitiche, classificazione 34.13.02 (ex 311)

Lettera della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Puglia e alle Gallerie della Basilicata – Bari

Bari 9 gennaio 1969
Prot. 9900
Rif. nota n. 2933 del 27 12 1968

Carissimo Pasquale,
innanzitutto sono mortificato di averti inconsapevolmente, credimi, fatto prendere “cappello”!
non era proprio nelle mie intenzioni di polemizzare né con te, carissimo e insostituibile amico, né con l’Istituto da te diretto.
Direi di essere colpevole di aver voluto soltanto puntualizzare una situazione, voluta in particolare da chi, con notevole cattiveria e discutibile gusto, ha prodotto una denuncia non dimensionata alla realtà.
Posso comunque rassicurarti di aver personalmente esaminato sul posto la consistenza dei fatti e di aver provveduto a garantire la conservazione degli affreschi con opportuni mezzi.
In sintesi quel degno Signore avrebbe potuto benissimo evitare la platealità del gesto poiché si trattava di superficiale e sia pur riprovevole disordine, imputabile alle maestranze addette alla manutenzione del tempio per conto della Provincia.
Recentemente ho dato al Comune di Poggiardo un “ultimatum” da risolversi al massimo entro febbraio. Ma non sono ottimista!
[...]
Arch. Renato Chiurazzi

Poggiardo B **1955**

1

ASICR, Fascicolo Poggiardo
ICR, prot. 1454, pos. II A1, Roma 30 settembre 1955
Oggetto: Restauri alle cripte eremitiche pugliesi.
Al Ministero Pubbl. Istruzione
Con riferimento alla precedente corrispondenza sui restauri in oggetto, si invia una documentazione fotografica sullo stato attuale degli affreschi della Cripta di S. Maria a Poggiardo (Lecce).
È evidente il disastroso stato in cui si trovano quelle opere. Inderogabile risulta la necessità di un immediato intervento che sarà iniziato entro brevissimo termine in pieno accordo con la Soprintendenza della Puglia e col finanziamento concesso dalla Cassa del Mezzogiorno.
Per quanto riguarda le altre Cripte comprese nei preventivi già approvati dalla Cassa del Mezzogiorno, sarà cura di questo Istituto di presentare una adeguata documentazione fotografica, in modo da poter sottoporre l’intera questione all’esame del Consiglio Superiore.
IL DIRETTORE

2.

ASICR, Fascicolo Poggiardo
[lettera di Roberto Carità, manoscritta]
Poggiardo 29 ottobre 1955
[...] Io credo che un solo restauratore sarebbe sufficiente [per le varie operazioni dal distacco all’imballaggio], purché sia persona di molta energia e tatto. Questa gente va sorvegliata e guidata, ma anche incoraggiata. Oggi, con l’aiuto di due bottiglie di vino, li ho indotti a staccare due pannelli in un giorno solo.

La fatica non è poca.

[segue l'illustrazione della pianta della cripta con indicazione delle porzioni di affresco sezionate per il distacco e altro].

3.

ASICR, Fascicolo Poggiardo

Comune di Poggiardo, prot. 1703, pos. II A1, 14.11.1955

Oggetto: Poggiardo (Lecce) – Cripta eremitica “Santa Maria” - Restauri

[lettera del 2 novembre del Sindaco Salvatore Zappatore al Ministero della Pubblica Istruzione e p.c. al direttore dell'ICR]

Pregiomi informare che, con nota n° 1610 pos. II A1 del 24/10/55 dell'Ill/mo Sig. Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, mi veniva comunicato che, in attuazione del piano dei restauri ai dipinti della Cripta di Santa Maria, tali opere dovranno essere trasportate presso questo Istituto per curarne la sistemazione su speciali supporti di metallo e per provvedere alle complesse operazioni di consolidamento definitivo. Già si è provveduto alla spedizione del dipinto rappresentante una figura di santo, il cui distacco è terminato da qualche giorno.

Compiaciuto che tale opera, quando sarà definita, costituirà un pregio di grande valore artistico che, al suo ritorno in questo Comune, richiamerà l'attenzione dei turisti, ammiratori, artisti, certamente la mia cittadina se ne avvantaggerà in prestigio, essendo l'opera totale la migliore conservata di quante se ne trovino in questi luoghi, che a buon diritto sono anche considerati culla dell'arte bizantina.

Comprendo che, stanti le chiare cognizioni di diritto, gli affreschi torneranno al luogo d'origine; per la qual cosa ho già disposto, con l'entusiastico sollevante consenso della popolazione tutta, acchè la Cripta, ricomposta in tutti i suoi particolari, e con l'aggiunta di accorgimenti tecnici che ci prodigherà l'Ill/mo Prof. Brandi, venga sistemata, sempre in Poggiardo, in luogo rispondente ad esigenze di decoro, d'arte, di sicurezza, tali che diano ogni e più sicuro affidamento degno di tanto monumento.

A tal fine m'è doveroso precisarLe che una Sua risposta – che io prego di cortese urgenza – mi faccia tranquillizzare cittadini e fedeli, assicurandoli colla Sua parola scritta che, a lavoro di restauro ultimato, gli affreschi torneranno al luogo di origine, cioè in Poggiardo.

[...]

IL SINDACO

Zappatore Salvatore

5

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 1738, pos. II A1

Roma, 17 novembre 1955

Al Ministero Pubblica Istruzione

E p.c. Al Soprintendente ai monumenti e Gallerie, Bari, Castello Svevo

Oggetto: Poggiardo (Lecce) – Cripta di Santa Maria

Riguardo alla lettera in oggetto, questo Ufficio ritiene del tutto prematuro qualsiasi decisione in merito agli affreschi che si stanno staccando a Poggiardo. È ovvio che mai potranno tornare nella umidissima cripta, che per altro viene restaurata, nelle sue linee architettoniche, ma circa la collocazione definitiva non si potrà mai prescindere da un locale con assidua sorveglianza, non solo di custodia, ma anche tecnica. Lo scrivente ebbe a parlare di tutto ciò con una delle autorità locali, e appunto spiegò come fosse prematura qualsiasi decisione, almeno finché il restauro non sia ultimato, e tenuto in osservazione.

Pertanto lo scrivente ha ripetutamente pregato codesto On. Ministero di non voler prendere nessuna decisione preventiva, dato che la collocazione della cripta dipende dai risultati definitivi del restauro e dalle provvidenze che la conservazione dell'opera richiede.

Lo scrivente ha, com'è ovvio, esaminato la cosa col Soprintendente ai Monumenti di Bari, nello stesso spirito assolutamente oggettivo, che mira solo alla conservazione dell'opera. La quale nessuno può pensare di abbandonare a se stessa, una volta che il restauro l'abbia strappata all'attuale fatiscenza. L'umidità di cui è imbevuta la roccia e la pittura esigerà un periodo di osservazione anche dopo che il restauro sarà ultimato, talché non si potrà parlare di collocazione definitiva prima di due anni da questa data.

IL DIRETTORE

Cesare Brandi

6

ASICR, Fascicolo Poggiardo

D. Delle Side, Intervista col Prof. *Francesco Rausa*. *In apprensione Poggiardo per la cripta di Santa Maria* (i musei di Bari e di Lecce vorrebbero ospitare tutte le pitture restaurate), in "Corriere del Giorno", 19 novembre 1955

Parlammo alcuni mesi or sono su queste stesse colonne della storia e dei caratteri della Cripta di S. Maria auspicando altresì l'interessamento delle autorità competenti perché un tale e forse unico gioiello d'arte avesse tutte le cure e la sua pubblicità dopo mille anni di logorante silenzio.

Le sollecitazioni del Comune e, forse, il nostro appello "arrivati" alla Direzione Centrale per la Sovrintendenza alle belle arti e così da una ventina di giorni la Cripta è divenuta un cantiere.

Volevamo tuttavia renderci conto dello stato e dell'esecuzione dei lavori e, sfidando un "vietato l'ingresso", attraverso una scaletta di terra, abbiamo guadagnato la navata centrale della Cripta, trovandoci di fronte grandi lastroni di tufo. Un tecnico della Sovrintendenza alle Belle arti veniva in nostro aiuto, così apprendevamo che quei lastroni, su cui si trovavano i dipinti dovevano essere spediti a Roma per il restauro.

Le figure ancora rimaste sulla parete, le più belle e le più pregevoli ed in parte quelle già tolte sembravano quasi cancellate ma ancora il tecnico fugava i nostri dubbi: "I quadri sono tutti intatti ma il fatto dell'attuale poca visibilità è dovuto ad una densa crosta calcarea venutasi a formare per la grande umidità esistente". Stavamo, quindi, congedandoci quando, quasi sottovoce ci confidò che i Musei di Bari e Lecce sono molto lieti di ospitare le opere dopo il restauro.

Poggiardo è divenuta dunque la Terra del "veni, vidi, vici" dei forestieri?

La cosa è molto preoccupante considerando che nel quadro della valorizzazione turistica del Mezzogiorno, Poggiardo, vera pista di lancio per le varie stazioni balneari di S. Cesarea Terme, e di Castro, [...] potrebbe sfruttare questa sua posizione di privilegio con un bel museo.

A tal proposito, abbiamo intervistato il prof. Francesco Rausa, segretario della locale sezione D.C., il quale molto cortesemente ci ha detto: "Sapevo già del desiderio dei musei di Bari e di Lecce perciò ho già interessato i nostri Parlamentari della cosa. D'altra parte ho avuto al riguardo uno scambio di vedute col Sindaco il quale mi ha assicurato che il Comune di Poggiardo sarebbe disposto ad offrire una grande sala e la intera ricostruzione in gesso della Cripta perché le opere rimanessero nel nostro Comune".

[...]

7

ASICR, Fascicolo Poggiardo

[lettera di Roberto Carità a Cesre Brandi, manoscritta]

23 novembre 1955

Chiarissimo Professore,

innanzitutto – e sarà notizia gradita – Le invio due lettere ed un ritaglio del giornale “La Nazione” che ho ricevuto da Assisi. Come vede, l’aver procurato un paio di fotografie e scritto qualche lettera non ha guastato.

A Poggiardo i lavori sono ormai alla fine. Ancora una volta ho avuto la conferma che la coda è la cosa più difficile da masticare. Oggi si è posta in orizzontale la parete isolata a sinistra entrando, con manovra che fu complessa e pericolosa. Per fortuna tutto si risolse per il meglio ma le confesso che siamo rimasti un poco impressionati quando due operai sono rimasti con le gambe sotto. Il fondo di tufo in polvere ha rimediato ad ogni cosa, sì che non è accaduto nulla di serio.

Ora rimane da rimuovere l’abside, di cui è quasi approntata la elaborata armatura. Con Paolo e Locati, prevediamo che l’autotreno col carico potrà partire verso mercoledì prossimo. In ogni caso si telefonerà. Il carico sarà accompagnato da Locati.

[...]

Roberto Carità

8

ASICR, Fascicolo Poggiardo

[lettera di Roberto Carità, manoscritta]

Santa Cesarea, 30 novembre 1955

Carissimo Professore,

ho scritto oggi un telegramma per sapere se dobbiamo fare quel piccolo strappo a Badisco-Uggiano. Non richiederebbe più di un giorno e sarebbe un’altra cosa fatta. Spero che Bari abbia già risposto. Ad ogni modo, attendo una conferma per domani.

Anche l’abside centrale è ormai staccata in un solo pezzo ed è vicina all’uscita. Spero che domani pomeriggio se ne possa iniziare, e completare, il sollevamento. Quanto sia costato questo lavoro Lei potrà vedere dalla documentazione fotografica. Certo fu cosa saggia il decidere per la rimozione in un pezzo solo, poiché il tufo si rivelò lesionato in più punti da vene terrose e legato in certi altri da “catene” di roccia, per cui la rimozione in due o tre parti si sarebbe risolta in un mezzo disastro.

Rimane ora da finire il taglio dell’abside piccola, per cui abbiamo adottato un originale sistema di riempimento ed armatura della parte cava, riempiendola con sugheri e bottiglie vuote annegati nel gesso. Il peso è, così, minore.

[E continua augurandosi di poter far arrivare l’opera a Roma il lunedì successivo. E vista la mole degli affreschi essi non possono che essere depositati in Istituto per la loro immediata sistemazione]. Mi permetto di prospettare questa necessità perché, per comune affermazione anche di Mora e di Locati, non è opportuno lasciare i dipinti per troppo tempo sul letto di gesso ancora umido.

Le casse sono molte, ma di varia grandezza. L’abside, che è grande, dovrebbe rimanere nell’ingresso ove costituirebbe, finché non sarà sistemata, un elemento di un certo interesse, per il modo in cui fu armata e staccata. [E continua suggerendo soluzioni per la sistemazione di tutti i pezzi].

Ora che il lavoro è alla fine, mi pare incredibile di avere terminato in una trentina di giorni lavorativi tutti i distacchi, gli sgomberi e le ricostruzioni. Ma abbiamo avuto la fortuna di aver trovato degli operai di eccezionale buona volontà. Ed io, personalmente, ho avuto la fortuna di avere con me Paolo e Locati. Senza la volontà ed il buon senso di tali collaboratori, credo che avrei incontrato insormontabili

difficoltà. Anche a nome loro, La ringrazio per averci affidato un compito non facile, segno di buona stima.

Roberto Carità

[...]

1956

1

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 120, pos. II A1

Roma, 28 gennaio 1956

Alla Cassa per il Mezzogiorno, Roma

Oggetto: affidamento n. 199 - Restauro degli affreschi delle Cripte eremitiche Pugliesi

[...] Si informa che sono state condotte a termine le opere di rimozione e trasporto a Roma – per il proseguimento del restauro – degli affreschi della prima delle quattro Cripte in oggetto, ossia quella di S. Maria in Poggiardo (Lecce).

A tale proposito si rende noto che i lavori stessi hanno presentato difficoltà grandissime ed assolutamente imprevedibili, tanto che quello che anche ad un esame tecnico approfondito ed esperto era parso un semplice “strappo”, si è mutato, in realtà, in una complessa serie di tagli nel vivo della roccia tufacea, che hanno richiesto oltre duemilacinquecento ore lavorative da parte di maestranze locali. Questo si rende noto non per chiedere un aumento della cifra totale [...].

IL DIRETTORE

Cesare Brandi

2

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 1503, pos. II A1, 20-10-1956

[lettera di risposta di L. Vlad Borrelli a Alba Medea che richiede diapositive eseguite in occasione del distacco della Cripta di Poggiardo].

3

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 451, pos. II A1, 6-4-1956

[lettera da Firenze del 3-4-56 di Kaftal che richiede foto degli affreschi basiliani recentemente restaurati].

4

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 338, pos. II A1

Roma, 14 marzo 1956

Alla Cassa per il Mezzogiorno, Roma

Oggetto: Affidamento n. 199. Restauro degli affreschi delle Cripte eremitiche pugliesi.

A seguito della lettera sopra indicata, e con riferimento al colloquio avuto recentemente da funzionari di questo Istituto con funzionari di codesta Cassa si trasmette la documentazione fotografica di una sintesi dei lavori compiuti fino ad oggi nella Cripta di S. Maria in Poggiardo (Lecce). E ciò allo scopo di meglio chiarire quanto già reso noto con la lettera sopra citata, in cui – pur non richiedendo un

aumento della cifra totale – si manifestava la necessità di operare in più ampi spostamenti nello interno del preventivo già trasmesso.

Quando si operarono i sopralluoghi per stabilire le modalità del restauro, i dipinti della Cripta furono trovati in disastroso stato e pressoché illeggibili per il denso strato di muffa e la vegetazione che li ricopriva [...]. La soletta di cemento armato, costruita nel 1930 per permettere il traffico stradale al disopra della Cripta, contribuiva al mantenimento di un ambiente estremamente saturo di umidità, perché non erano certo sufficienti allo scopo i tre sfiatatoi tubolari applicati in quell'occasione. Le muffe avevano operato una minutissima e, in certi casi, disastrosa corrosione sulla superficie pittorica, affondando le loro minutissime radici ove il tufo si presentava meno duro [...], ove tali corrosioni ad andamento curvilineo sono ben visibili nella parte superiore, specialmente a destra. [...]

In casi simili, la salvezza delle pitture è possibile soltanto con la loro rimozione, che viene operata “a strappo” oppure “a stacco”. La scarsa disponibilità di fondi dell'Istituto non permise l'invio preventivo di una squadra di restauratori per operare tentativi di strappo o stacco: in previsione della redazione del preventivo da trasmettere a codesta Cassa. [...]

Quando, ottenuto il finanziamento, si diede inizio ai lavori, si dovette purtroppo constatare che non erano possibili né lo strappo, né lo stacco, mentre la rimozione delle pitture, d'altra parte, era assolutamente inderogabile. Non rimase altra via che iniziare le operazioni con la costosissima tecnica della asportazione “a massello”, per cui fu necessario l'impiego di mano d'opera locale specializzata nel taglio del tufo.

La fotografia n. 4 illustra la fase iniziale di tali lavori. Nella parte destra si notano i vani generati dall'asportazione di uno spesso strato, variabile in profondità da 15 a 30 centimetri.

L'operazione si rese particolarmente ardua e pericolosa perché accanto alle pareti della Cripta poggiavano le fondamenta di case a più piani. Inoltre si ebbe la sorpresa, assolutamente imprevedibile agli effetti della redazione dei preventivi, di trovare ampi squarci nella roccia tufacea, che resero necessario un puntellamento più che rapido con robusti pilastri di pietra leccese [si procede poi alla descrizione della tecnica di asportazione].

Non sempre tale tecnica si poté applicare. Nel caso di pilastri, ad esempio, si dovette procedere ad una paziente opera di taglio con sega a mano, opera lunghissima e, naturalmente molto costosa.

Casi anche più difficili si presentarono quando si raggiunsero altre superfici dipinte che poggiavano solo nella parte inferiore su roccia di tufo, ma che erano costituite, nella zona rimanente, da blocchi di varia natura buttati a casaccio.

Abbattute tali pareti, ci si trovò di fronte alle più imprevedute difficoltà, per la estrema durezza dei sassi costituenti il supporto della pittura.

Quando qualcuno di tali sassi si staccava, era necessario segarlo sul retro con cautissimo lavoro, che richiedeva, naturalmente, molta calma e, per conseguenza, notevole perdita di tempo.

Di notevole momento fu la questione dell'asportazione delle absidi, per ciascuna delle quali si dovette procedere ad un complicato sistema di armatura che ne ricalcasse la concavità della forma [...]. Tale forma veniva applicata in sito e, previo un solido puntellamento del soffitto, si iniziava un paziente scavo nel vivo della roccia, in modo che tutto il blocco risultasse poi isolato. Tale scavo doveva essere di notevolissime proporzioni, tanto da permettere agli operai di lavorarvi liberamente.

Ovviamente l'asportazione delle pitture – che pur costituiscono con assoluta preminenza la parte più interessante della Cripta di Poggiardo – non doveva portare alla definitiva distruzione della parte architettonica, che venne accuratamente

ricostruita con blocchi di tufo di Poggiardo. Tale ricostruzione richiese una notevolissima quantità di materiale, poiché non si trattava soltanto di rifare il profilo delle murature rimosse ma di riempire i profondi vani prodotti dagli scavi. I profili delle murature seguirono esattamente il corso delle murature antiche, comprese le absidi, che si dovettero costruire prima all'esterno della cripta sagomando pazientemente i conci. [...]

L'estrazione dalla cripta dei blocchi ormai incassati rivelò impreviste difficoltà per l'impossibilità di aprire nella soletta di cemento armato un vano che fosse largamente sufficiente. Estremamente laboriosa e difficile fu la rimozione e il sollevamento dell'abside centrale, che, prima della riduzione in vista del caricamento dell'autocarro pesava almeno 2 tonnellate, cui era da aggiungere il peso delle complesse armature di legno e di ferro. Il trasporto da Poggiardo a Roma fu compiuto e richiese un autotreno con rimorchio e fu necessario l'intervento di una gru per lo scaricamento dei pesantissimi cassoni.

Attualmente, nei laboratori dell'Istituto si sta procedendo alla riduzione dei blocchi dipinti fino a ridurli a lieve spessore, qualche centimetro, in attesa di poter sistemare ogni pannello sopra un particolare telaio di legno e metallo. La costruzione dei telai in legno richiederà indubbiamente lo acquisto di una sega a nastro.

Come ultima operazione, sarà costruita una intelaiatura di tubi di acciaio, cui verranno applicati, senza soluzione di continuità, i diversi pannelli, in modo da poter ricostruire nella sua completezza la cripta, che verrà sistemata in un Museo, secondo quanto stabilirà a suo tempo il Ministero della Pubblica Istruzione, d'accordo con i competenti organi della Regione pugliese.

Questa, in sintesi, la complessa serie di operazioni richieste per i lavori nella Cripta di Poggiardo, da cui risulta la necessità che nell'interno del preventivo si possono operare ampi spostamenti, con un lieve aumento, anche del capitolo relativo alle spese generali.

Si informa, infine, codesta Cassa, che i lavori alla rimanente Cripta saranno ripresi nell'imminente primavera.

IL DIRETTORE

R.C. (Roberto Carità)

1958

ASICR, Fascicolo Poggiardo

1

ICR, prot. 675, pos. II A1, (data? Post 12.4.58)

Oggetto: aff. 199 – Restauro Cripte Basiliane Pugliesi

Alla Cassa per il Mezzogiorno, Roma

In risposta alla richiesta in riferimento si allega alla presente una relazione tecnica sullo stato dei lavori di restauro agli affreschi delle Cripte Basiliane Pugliesi con una documentazione fotografica.

I rendiconti inviati a codesta Cassa e debitamente approvati documentano le spese finora sostenute, e la somma residua sarà impiegata per gli ulteriori lavori di restauro e sistemazione delle cripte, che potranno essere conclusi entro il corrente anno.

IL DIRETTORE

Cesare Brandi

[ALLEGATO:]

Aff. 199 – Restauro Cripte Basiliane Pugliesi – Relazione tecnica sullo stato attuale dei lavori –

I) Poggiardo, Cripta di S. Maria

In aggiunta a quanto indicato nella precedente relazione si rende noto che gli affreschi si trovano depositati presso l'Istituto, già montati sui telai definitivi. Essi sono sezionati in parti in attesa del montaggio in un Museo o nella sala che il Comune di Poggiardo porrebbe eventualmente a disposizione. Tuttavia la destinazione definitiva della Cripta non è stata ancora chiaramente determinata dagli Enti interessati.

II) Gravina, Cripta di S. Vito Vecchio

Il restauro è ultimato, e gli affreschi, di proprietà dello Stato sono stati inviati all'Esposizione Internazionale di Bruxelles, secondo gli accordi stabiliti tra il Ministero della Pubblica Istruzione e il Commissariato per l'Esposizione internazionale. Nel padiglione italiano è stata assegnata all'Istituto una vasta sala, destinata a contenere opere originali e documentazioni dei più importanti lavori eseguiti dall'Istituto: la Cripta di Gravina costituirà indubbiamente un motivo di eccezionale interesse per i visitatori, sia per il valore di raro documento della pittura bizantina sia per la particolare tecnica di restauro e per il perfetto successo del lavoro.

III) Gravina, Cripta del Padre Eterno

Gli affreschi staccati sono in deposito presso l'Istituto e tra breve se ne inizierà la sistemazione sui telai.

Si allega una documentazione fotografica relativa alla Cripta di S. Vito Vecchio; tale documentazione è distinta in tre gruppi: prima, durante e dopo il restauro.

IL DIRETTORE

1959

1

ASICR, Fascicolo Poggiardo

ICR, prot. 108, pos. II A1, 24.1.1959

Al Prof. Franco Schettini / Soprintendente ai Monumenti e Gallerie della Puglia, Bari
Caro Schettini,

grazie alla tua collaborazione la passeggiata del Prof. Fiore ha avuto buon esito e la cessione di quelle Cripte costituisce già un buon passo per il lavoro futuro.

D'altronde è stato utile anche conoscere più da vicino l'attività del Pro-Loce che dopo le nostre prime ricognizioni si sono mosse e organizzate, ed i cui intenti potrebbero agevolare la successiva opera nostra.

Vorrei pregarti inoltre di risolvere a breve scadenza la cessione della Cripta (detta della Madonna delle Rose) [...].

Confido poi che il Prof. Amodio possa ottenere la cessione dei resti della Cripta Tota di Gravina secondo quanto ha già detto durante la visita del prof. Fiore.

[...]

[firmato Cesare Brandi]

[Allegato:]

APPUNTO SULLE CRIPTE EREMITICHE DELLA PUGLIA

L'Istituto Centrale del Restauro già da qualche anno, 1955, con fondi messi a disposizione dalla Cassa per il Mezzogiorno, dopo una vasta ricognizione ha proceduto allo stacco e al restauro degli affreschi di tre Cripte eremitiche, di notevole interesse storico ed artistico.

In una recente missione, compiuta dal Prof. Fiore dell'Istituto allo scopo di preparare il terreno per successivi lavori ad altre Cripte, è stato constatato che, dopo il primo intervento dell'Istituto, si è risvegliato negli studiosi e soprattutto nei giovani un vivo interesse per la conservazione e la cura degli affreschi delle Cripte, tanto da trovare, per esempio nella cittadina di Massafra, una Pro-Loce organizzata e decisa ad attuare un concreto programma di lavoro. Proteggere e restaurare, cioè, lasciando gli

affreschi in sito, le Cripte esistenti nella cerchia del paese, e agevolare l'Istituto e quindi il Ministero nei lavori di stacco e recupero degli affreschi di quelle Cripte che per la distanza dal centro abitato e per la ubicazione non sono di facile accesso.

Il Presidente della Pro-Loco ha quindi agevolato l'opera del Prof. Fiore che ha potuto ottenere dal proprietario di un Cripta – detta di “S. Simeone in Famosa” – barone Stefano De Notari di Massafra, la cessione degli affreschi e il permesso di staccarli. Per un'altra Cripta – detta della “Madonna delle Rose” – e per un cosiddetto “Pozzo Caracci”, nel quale vi sono bei medaglioni affrescati da recuperare, si ha quasi la certezza di ottenere il consenso al distacco dai proprietari, con l'interessamento dello stesso Presidente della Pro-Loco.

Inoltre è stata ottenuta la cessione della Cripta denominata “S. Giovanni” in territorio di S. Vito dei Normanni, da parte del proprietario Zito Giovanni; sicché la Cripta di “S. Elena” in territorio di Uggiano Badisco di cui si ottenne la cessione dal proprietario in una precedente ricognizione il complesso delle Cripte dopo i nuovi lavori sarà di circa 7 o 8 e rappresenterà un notevole documento dell'arte dei monaci basiliani.

PROMEMORIA

[...] Occorre quindi pensare alla possibilità di riunire e sistemare degnamente in un Museo il complesso di queste Cripte, i cui affreschi staccati e ricomposti nell'Istituto Centrale del Restauro rappresentano il documento più significativo dell'arte dei monaci basiliani.

1972

1

AICR, Fascicolo Poggiardo

A. Caraffa, *Il rilancio di Poggiardo parte dal turismo*, “Avvenire? Sud”, 17 settembre 1972

Finalmente lo spirito d'iniziativa fa capolino in questo Salento così ricco di attrattive turistiche e artistiche ora più che mai in indicibile stato di abbandono [...]. L'esempio è qualificante e viene da Poggiardo, [...] dove l'amministrazione comunale ha predisposto un vasto e articolato programma per la valorizzazione del suo patrimonio [...]. Senza dubbio la ricchezza maggiore è costituita dalle cripte eremitiche, una sicuramente bizantina, l'altra dalla difficile attribuzione. [...] Quella sicuramente bizantina ed anche la più nota è la cripta di S. Maria degli Angeli e sorge proprio nel centro del paese tra la chiesa madre e il castello cinquecentesco. I suoi affreschi furono a suo tempo staccati dalle pareti per essere esposti prima a Torino, alla mostra delle Regioni, poi a Roma. Tornati nel Salento furono depositati (ma sarebbe meglio dire abbandonati) in una chiesetta chiusa al culto di Lecce. Poggiardo, facendo sacrifici facilmente immaginabili, è riuscito a trovare nel suo magro bilancio ben 35 milioni per realizzare un dignitoso padiglione che possa raccogliere questi meravigliosi affreschi, senza però riuscire ad ottenere alcun contributo dai vari ministeri e enti che hanno per compito la tutela dei monumenti.

L'opera è quasi ultimata; ne è autore l'architetto Franco Minissi che ha interpretato modernamente le strutture originali della cripta. Sorge al centro dei giardini pubblici e in qualsiasi momento può essere visitata da chiunque.

L'altra cripta – quella di Santi Stefani – sorge nel territorio di Vaste (frazione di Poggiardo). Ma è in uno stato di deprecabile abbandono. Il sindaco Pascarito è convinto che se non si interviene subito l'opera andrà perduta. Affreschi e cripta hanno bisogno di restauri urgenti ed è stato sollecitato l'intervento dell'Istituto Centrale del restauro. [...]

Poggiardo C

1955

1

ASICR, Fascicolo Poggiardo 1

N. Pascazio, *Le misteriose cripte della Tebaide pugliese tratte dall'abbandono*, in "Momento Sera", mercoledì 18 maggio 1955

Asilo di eremiti durante il Medio Evo rappresentano un imponente complesso di vita religiosa: cadute nello squallore più assoluto, nella profanazione e nel vandalismo, verranno ripristinate nelle primitive condizioni con i contributi della Cassa del Mezzogiorno.

Se volete immergervi nella atmosfera temporale delle Cripte eremitiche, non avete che a compiere una facile operazione: spostare il calendario indietro di una diecina di secoli. Vi imatterete, in Puglia, con romitori, spelonche, celle, cappellette, chiese, santuari, oratori; i più antichi, quelli rupestri, tra Nono e Undicesimo secoli; i meno remoti tra Dodicesimo e Quattordicesimo secolo.

Grotte [...], rarissime ben conservate e restaurate, la più parte deperite, modificate, parzialmente distrutte, fatte scempio alla profanazione o adibite a usi domestici e campestri. Le Cripte basiliane rappresentano una fonte inestimabile per gli storici dell'arte; una pagina preziosa per i bizantinologi; una curiosità di alto pregio, per studiosi e turisti d'ogni paese.

Qual è ora, la lieta novità? Non invano, l'architetto Franco Schettini, Soprintendente ai Monumenti di Puglia e Lucania, presentava tempo fa una impressionante relazione sul deplorabile stato delle Cripte e degli affreschi, alla Cassa per il Mezzogiorno che, con pronta sensibilità e munifico gesto, accordava alla Soprintendenza una prima somma di dieci milioni, per compiere senz'altro un'opera così preziosa ed eccezionale.

La situazione delle Cripte basiliane è delle più strane e melanconiche; abbandonate in proprietà private, spesso in luoghi inospitali e inaccessibili; là dove si avventurano, soltanto pochi pazienti ed eroici ricercatori, ipnotizzati da un tale ghiotto e irripetibile materiale pittorico.

Il distacco e il conseguente restauro dei dipinti, verrà eseguito dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma, diretto dal rinomato risuscitatore di antiche reliquie e capolavori, il prof. Cesare Brandi; in perfetta collaborazione col prof. Schettini.

Siccome il ciclo pittorico delle Cripte basiliane della Puglia, non potrà essere smembrato tutta la collezione troverà indubbiamente la sua sede, degna e insostituibile, nel Castello svevo di Bari, colosso del nostro luminoso Medioevo. Sia Bari che la Puglia, accresceranno il patrimonio artistico con questa singolare raccolta, sconosciuta alla massa; un *unicum* per l'avidità di novità del turismo mondiale.

Non si può ricostruire la storia dell'arte bizantina, senza evocare le Cripte di Puglia. [...]

Né Grecia, né Asia Minore posseggono oggi simili vestigia; affreschi dovuti alla tecnica dotta bizantina o sommaria degli indigeni. Architettura elementare, compreso tra natura e arte. Cripte di vario tipo e dimensione; alla superficie o ipogee; nelle quali si penetrava, per il declivio naturale o rozze gradinate. Tagliate nei fianchi delle *gravine* o rocce, oppure orizzontalmente, nel sabbione tufaceo. Cappelle pseudo rettangolari, la nicchia per abside, le pareti affrescate, un banco di pietra all'ingiro, per sedersi; ovvero a tre nicchie, con pilastri formanti le navate nel masso di tufo, i tre ingressi tradizionali; e all'intorno, cenobii o laure, sperduti nella solitudine della campagna.

Le figure più frequenti nei dipinti: Cristo, la Vergine col Bambino, e la corte dei santi orientali, con capofila S. Nicola, patrono di Bari. E poi S. Basilio, il grande maestro della ascetica orientale, San Giorgio, San Demetrio, Santa Caterina d'Alessandria. In tutto, circa 140 cripte, tra note e da esplorare. Insomma, si tratta di vere e proprie catacombe, abitate da eremiti e monaci di rito greco, da santi meridionali, da asceti, pastori e migratori.

Soffitto a cupola, altari aderenti o staccati dalle pareti, pozzi circolari per uso battesimale, absidi, pilastri, iconostasi, iscrizioni quasi tutte in greco; e una simbolica scenografia di affreschi alle pareti; pittura degli stessi monaci o di artisti anonimi e primitivi; in un clima di asceti e di adorazione.

I competenti hanno diviso finora queste Cripte, in cinque raggruppamenti. Il Salentino, nella traiettoria da Otranto verso Lecce, Gallipoli, Ugento, Capo di Santa Maria di Leuca. Tra la provincia di Bari e quella di Brindisi, partendo da San Vito dei Normanni, per Ostuni, Fasano, Trani, Andria. Il Tarantino, percorso da Palagianello, Palagianello, Mottola, Massafra; inoltrandosi in direzione di Massafra, Grottaglie, Cristiano; per finire, fra Statte, Mandria e Sava. Gli ultimi due gruppi, uno nel Materano-Gravinese; l'altro, nella zona del Vulture, tra Melfi e Rapolla.

Soltanto in Terra d'Otranto, si avrà modo di visitarne un centinaio; spesso, alla periferia degli abitati o sommersi nel fitto della vegetazione o scavata nella friabile roccia delle *gravine*.

[...] Sin dalla metà dell'Ottocento, si acuisce la febbre di indagatori e studiosi, italiani e stranieri, per riportare alla luce un simile tesoro; e sono le ricerche e i risultati di Morea, De Giorni, Tarantini, e di Berteaux, Diehl, Schulz. Il problema della ricognizione e dei possibili restauri delle Cripte in Puglia, veniva pure affrontato dalla Società Italiana per la Magna Grecia, dallo Istituto di archeologia e storia dell'arte; dall'Associazione per gli interessi del Mezzogiorno; la cui Sezione Bizantina si giovò dell'opera di due apostoli, i senatori Paolo Orsi e Canotti Bianchi. Un poderoso saggio, frutto di acute investigazioni recava la firma di una finissima intenditrice: Alba Medea.

La Tebaide di Puglia non è, quindi, che una ripetizione della Tebaide d'Egitto, famosa per la santità dei suoi anacoreti e la dedizione degli eremiti, sotto la guida dei santi Antonio, Onofrio e Pannunzio. Tre figure di grandi eremiti sovrastano nell'ellenizzazione meridionale: Cassiodoro, nel VI secolo, ultimo paladino della romanità; San Nilo, nel X secolo, simbolo del trionfante ellenismo; Gioacchino da Fiore, nel XIII secolo, vessillifero della latinizzazione.

1968

1

AICR, Fascicolo Poggiardo 1

M. Bernardini, *Una mostra di dipinti bizantini impossibile a realizzarsi*, in "Voce del Sud", Sabato 16 novembre 1968

Vari anni or sono Cesare Brandi, particolarmente affezionato alla nostra città, propose all'Amministrazione provinciale di Lecce la creazione di un museo nel quale fossero esposti i dipinti delle cripte eremitiche pugliesi che egli allora direttore dell'Istituto centrale del Restauro, avrebbe "staccato" dalle pareti e restaurato. Si trattava di dipinti abbandonati per lo più in remote località della Puglia e del materano; tuttavia, tra i più interessanti, furono scelti quelli delle cripte di Poggiardo e di Gravina. L'operazione favorita dal Ministro Campilli, fu anche presa a cuore dal Ministro della P.I. ed in breve tempo gli affreschi furono restaurati ed esposti, con enorme successo

di pubblico e di critica, dapprima alla esposizione di Bruxelles e successivamente a Roma al Mercato di Trajano.

Terminata la mostra, il Ministero avvertì l'Amministrazione che i dipinti erano pronti per essere inviati a Lecce. Un primo tentativo di alloggarli nel castello fallì perché i sotterranei ottenuti dall'Amministrazione militare, dopo annose pratiche e a suo tempo iniziate dalla Provincia, per iniziativa del Museo, erano inutilizzabili, essendo risultati pieni d'acqua.

Un secondo tentativo fu fatto quando si propose al prof. Brandi di sistemarli nell'attuale caserma delle guardie municipali che, in quel periodo era vuota. Fu anche presa in considerazione la collocazione dei dipinti nei padiglioni della defunta fiera del vino, ma non se ne fece nulla, tornando ad assicurare al Ministero che le opere d'arte sarebbero state alloggiate nella predetta caserma. [...] In seguito alle assicurazioni ricevute, il Ministero effettuò il trasloco ma quando i dipinti giunsero a Lecce si constatò che i locali non erano più disponibili perché nel frattempo La Provincia aveva dovuto restituirli improvvisamente [...Allora fu deciso di] alloggiare le casse nei sotterranei dell'istituto assistenza infanzia, dove rimasero sino a quando non fu possibile depositarli nella chiesa di S. Francesco della Scarpa. Da quel tempo, i dipinti tolti dalle casse e abbandonati hanno subito non pochi danni, perché i nostri amministratori responsabili se ne sono infischiate allegramente. Così l'iniziativa di Cesare Brandi e del ministro Campilli, intesa a dotare Lecce di un istituto unico in Italia, iniziativa che aveva interessato anche gli ambienti culturali esteri, è andata a farsi benedire, anche perché il Ministero della P.I. è stato nel frattempo obbligato a restituire i dipinti di Gravina.

Presentiamo il quadro miserando di quelli di Poggiardo, uno dei quali mostra a nudo addirittura un tratto del reticolato di restauro.

Ora noi avevamo proposto di creare presso l'abbazia di Cerrate, in felice corso di restauro, un centro turistico culturale dove si sarebbe potuto alloggiare la raccolta di pitture bizantine e medioevali rinvenute in provincia. Non ci risulta che l'Università di Lecce, in particolar modo l'Istituto di Storia dell'Arte, diretto dalla dott. Barocchi, abbia accolto con interesse la proposta che avanzammo mentre eravamo ancora alla direzione del Museo. Probabilmente nessuno (molto meno l'assessore socialista della P.I.) avrà interessato ufficialmente l'Università, in vista di una prossima utilizzazione di quel complesso monumentale.

Comunque, nell'attesa non sarebbe male se i dipinti fossero nel frattempo messi più al sicuro presso i locali dell'ex collegio Argento, dove potrebbero essere restaurati nuovamente dai tecnici dell'Istituto del Restauro, salvo altre decisioni circa la loro definitiva destinazione.

Speriamo di non dover tornare sull'argomento.

2

AICR, Fascicolo Poggiardo 1

Prot. 2678, pos II A1, 30 novembre 1968

Alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, Bari

Oggetto: Lecce – Affreschi della cripta di Poggiardo nella Chiesa di S. Francesco

La "Voce del Sud" del 16 corrente pubblica un servizio firmato da Mario Bernardini sul "vergognoso stato" in cui si trovano, nella chiesa di S. Francesco a Lecce, gli affreschi rimossi dalla cripta di Poggiardo e accompagna la scritta con una riproduzione fotografica dello stato d'abbandono in cui sono tenuti i dipinti.

Si gradirebbero notizie in proposito, nella speranza che lo scritto del Bernardini sia destituito di fondamento.

Sarebbe infatti oltremodo increscioso che affreschi di tanta importanza fossero tenuti così indegnamente, tanto più che questo Istituto ne curò la collocazione nella chiesa in oggetto, alcuni anni fa, in modo più che decoroso.

IL DIRETTORE

[firmato Rotondi]

Spoletto

A

s.d.

1

ASICR, Fascicolo 1 F2, Mostre: Mostra "Italia da salvare" (dal 6 al 25 ottobre 1967 al Palazzo delle Esposizioni in Roma

Spoletto, S. Ansano – Cripta di S. Isacco

Anonimo sec. XI – Affreschi

I resti della decorazione pittorica a fresco, che in origine ricoprivano interamente la cripta di S. Isacco, nella chiesa di S. Ansano, erano in tale stato di deperimento, a causa dell'umidità dell'ambiente, da farne temere l'ulteriore e non più riparabile rovina. La rimozione che fu eseguita nel 1963 e il restauro, compiuto nei locali dell'Istituto hanno permesso il recupero di questi preziosi documenti dell'arte umbra dell'alto medioevo che potranno essere ricollocati in situ, se verranno preventivamente attuati provvedimenti che ne garantiscano la conservazione: principalmente l'allontanamento dalla pareti della cripta di ogni traccia di umidità.

1963

1

ASICR, Fascicolo 1 F2, Mostre: Mostra "Italia da salvare" (dal 6 al 25 ottobre 1967 al Palazzo delle Esposizioni in Roma

Lettera del Sindaco del Comune di Spoleto al Dott.

Giovanni Urbani dell'ICR

Prot. 566, pos. II A1, 6 aprile 1963

A seguito di richiesta e interessamento da parte del Dott. Bruno Toscano, si trasmettono due dichiarazioni relative agli affreschi ubicati nella cripta di S. Ansano di Spoleto.

1°

Su richiesta dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma si dichiara che gli affreschi situati nella cripta di S. Ansano a Spoleto sono di proprietà comunale, in quanto la cripta stessa fa parte di immobile intestato al Comune di Spoleto nel vigente Catasto [...].

2°

Che alle spese di restauro degli affreschi ubicati nella cripta di S. Ansano in Spoleto, non concorre il Fondo per il Culto, né altri Enti o privati.

2

ASICR, Fascicolo 1 F2, Mostre: Mostra "Italia da salvare" (dal 6 al 25 ottobre 1967 al Palazzo delle Esposizioni in Roma

Lettera al Bruno Toscano prot. 794, pos. II A1, 16 maggio 1963

Caro Bruno,

grazie della lettera; aspettiamo pure le decisioni dell'Arcangeli. Quanto all'affresco di S. Ponziano, d'accordo: se il Comune finanzia tutte le spese relative ai materiali, noi possiamo prestare gratuitamente la nostra opera.

Non ricordo le dimensioni dell'affresco; credi che possa essere trasportato a Roma nella stessa occasione e con lo stesso camion (anche questo comunale) che servirà per gli affreschi di S. Isacco?

Naturalmente, se la nostra proposta è accettata, bisognerà avvertire la Soprintendenza locale. Fammelo dunque sapere tempestivamente, e intanto prendi accordi col Pelessoni, che può anche farti sapere intorno a che cifra si aggirerà la spesa.

[firmato Giovanni Urbani]

3

ASICR, Fascicolo 1 F2, Mostre: Mostra "Italia da salvare" (dal 6 al 25 ottobre 1967 al Palazzo delle Esposizioni in Roma

Lettera di Rotondi a Bruno Toscano, prot. 857, pos. II A1, 28 maggio 1963

Caro Dottore,

il prof. Pelessoni, tornato da Spoleto, mi comunica che Ella avrebbe voluto fargli eseguire altri restauri in S. Domenico e in S. Ponziano.

Poiché è in corso proprio in questi giorni il programma dei lavori per il prossimo [?], mi faccia conoscere i dati [...] riguardanti la proprietà dei dipinti in oggetto, con ogni altro elemento utile (misure, descrizioni ecc.) perché io possa preventivare la spesa.

[firmato Rotondi]

1967

1

ASICR, Fascicolo 1 F2, Mostre: Mostra "Italia da salvare" (dal 6 al 25 ottobre 1967 al Palazzo delle Esposizioni in Roma

Lettera dell'ICR del 2 ottobre 1967 (non protocollata):

"Mostra 'Italia da salvare', Spoleto, Cripta di S. Ansano – 5 affreschi staccati

Io sottoscritto avv. Tito Staderini appositamente incaricato dall'organizzazione della Mostra 'Italia da salvare', prendo in consegna in data odierna, dall'Istituto Centrale del Restauro, n. 5 affreschi staccati dalla Cripta di S. Ansano di Spoleto.

[...]

Spoletto

B

1973-74

1

AICR, Fascicolo Spoleto Sant'Ansano

[foglio dattiloscritto]

VIVIAN RUESCH

LAVORI ESEGUITI NEL SETTORE "DIPINTI MURALI", Anno 1973-1974

1. Ciclo di affreschi alto medievali, provenienti dalla cripta di S. Ansano di Spoleto (Affreschi strappati e già tutti riportati su supporto rigido)

n. 431 b: stuccatura a livello nelle lacune integrabili a tratteggio (composizione dello stucco): polvere di marmo (1), carbonato di calcio (2), Primal e acqua (!);

- integrazione a tratteggio sugli stucchi, e velature ad acquerello per correggere le mancanze di patina.

n. 431 f: pulitura delle incrostazioni, con un composto formato di:

[...]

2

AICR, Fascicolo Spoleto Sant'Ansano

[foglio dattiloscritto, 'VEDOVELLO SABINA' a penna]

CICLO DI AFFRESCHI STACCATI DALLA CRIPTA DI S. ISACCO NELLA CHIESA DI S. ANSANO A SPOLETO.

Si presentano tutti montati su supporto di vecchio tipo costituiti da una intelaiatura metallica con rivestimento in Araldite (resina epossidica). Tra i supporti e gli affreschi strato di intervento in Frigolit (polistirolo espanso a fogli).

FRAMMENTO n. 431-C

Già pulito, fissato con Paraloid, con arriccio e stucature in parte già reintegrate a rigatino. Sono state terminate le reintegrazioni ad acquarello e le velature. Eliminato il Paraloid in eccesso, che rendeva lucida la superficie alterando il suo aspetto di dipinto murale, mediante clorotene.

FRAMMENTO N. 431-D

Arriccio già fatto. Sono state stuccate le lacune reintegrabili con carbonato di calcio (2 parti), polvere di marmo (1 parte) e Primal in acqua in proporzione 3 a 10. Le lacune non reintegrabili cioè quelle in cui si rischiava una interpretazione troppo arbitraria del disegno, sono state lasciate a livello dell'arriccio. Velature e reintegrazione ad acquarello.

[...]

3

AICR, Fascicolo Spoleto Sant'Ansano

[foglio dattiloscritto]

RELAZIONE DEL LAVORO NEL SETTORE DEGLI AFFRESCHI LAVORI ESEGUITI NEL SETTORE DIPINTI MURALI

da 1.12.1973 a 29.2.1974

Pontabry Tony

Spoleto – Chiesa di S. Ansano – Cripta di S. Isacco-n.431 G

Il dipinto murale era stato staccato e posto su un supporto rigido.

La prima operazione necessaria è stata quella di togliere con bisturi le parti di tela e di velatino in sovrappiù, apparenti nelle lacune ed ai bordi dell'affresco. Queste erano fissate al retro dell'affresco ed incollate ad un foglio di polistirolo espanso (frigolit) usato come elemento reversibile. La reversibilità di questo materiale è importante in quanto permette di separare molto facilmente l'affresco dal suo supporto irreversibile che potrebbe col tempo non essere più idoneo.

Dopo questa operazione, i bordi dell'affresco si erano leggermente staccati e sollevati, è stato necessario un loro consolidamento con Vinavil (Acetato di polivinile in soluzione acquosa) diluito al 30%. Per facilitare la penetrazione in profondità si è utilizzata un siringa.

Stuccatura delle lacune: lacune nelle quali era prevista una reintegrazione del tratteggio, perché ricostruibili, sono state stuccate con del Primal (resina acrilica in soluzione) diluito in acqua al 20-25 %, mescolato con n. 1 dose di polvere di marmo e 2 di carbonato di calcio.

Reintegrazione: la reintegrazione, effettuata ad acquarello, è stata eseguita a tratteggio nelle lacune, mentre sono state velate le zone abrase (Caduta della pellicola pittorica,

usura della patina). Per facilitare l'adesione del pigmento sulla superficie è stato aggiunto un po' di Gelvatol (Alcool polivinilico).

Preparazione ed applicazione dell'arriccio: per dare all'affresco, staccato e fissato sul supporto, un aspetto più legato alla sua struttura originale, si è steso sul supporto un arriccio composto di 2 parti di sabbia gialla, 1 di sabbia grigia, mezza di calce spenta, 1 di Vinavil diluito al 20-30 %, che è stato in seguito sfratazzato. Prima però si era inumidito il supporto con Vinavil diluito al 50 %, in modo aumentare l'adesione. L'arriccio è stato posto sotto il livello dell'affresco.

Spoletto – Chiesa di S. Ansano –

Pulitura di un affresco: la superficie pittorica presentava un velo biancastro che, dalle analisi chimiche era risultato essere incrostazioni di carbonato di calcio. La pulitura è stata dunque eseguita con una soluzione chimica di sali leggermente basici, costituita da un litro d'acqua, 60 gr. di bicarbonato di sodio [...].

La pulitura è stata così effettuata:

-applicazione della "pappetta" (a matita AC 322). Essa viene lasciata per un tempo variabile fra un quarto d'ora ed un paio di ore, facendo attenzione che non intacchi la pellicola pittorica.

-una volta ottenuto il risultato desiderato si procede alla eliminazione della pappetta con dei lavaggi abbondanti e ripetuti. L'operazione di lavaggio è molto importante per evitare la ricomparsa del velo biancastro.

Scheda

n. 431

inizio lavori 27-3-73

operatore Cerio-Fiacchi

Osservazioni preliminari: la superficie si presentava offuscata da incrostazioni biancastre non omogenee, in alcuni punti raggiungeva lo spesso di 1,5 mm. Circa.

Operazioni restauro: tutte le prove di pulitura sia con mezzi meccanici che con disincrostanti, bicarbonato di Na e di N, sia l'impasto di bicarbonato di Na, N+ Idronal, in sospensione colloidale, hanno dato risultati assai scarsi. Sono state applicate con maggior successo le resine scambiatrici di joni acide.

Viterbo

1946

1

ASICR, Viterbo, Chiesa S. Maria della Verità, pos. II A1. Lettera al Soprintendente ai Monumenti di Roma del 3 settembre 1946 sugli affreschi di Francesco d'Antonio di Viterbo in S. Maria della Verità.

Venendo incontro all'invito più volte rivoltomi dalla S.V. per il diruto e dilatente affresco con l'*Annunciazione*, attribuito a Francesco di Antonio da Viterbo, per il quale sin'ora non avevo possibilità né di personale né di fondi, comunico che, ferma restando l'approvazione ministeriale, potrò fare operare il distacco nel corrente autunno, essendo l'affresco in tale condizioni da non potere sostenere un'altra invernata.

[Firmato dal direttore Cesare Brandi.]

1947

1

ASICR, prot. 277, lettera datata 29/6/47 dall'ICR al sindaco di Viterbo

Ho molto gradito le cortesi parole che la S.V., a nome di codesta Amministrazione, ha rivolto all'Istituto del Restauro ed ai tecnici che hanno eseguito la ricomposizione degli affreschi di Lorenzo da Viterbo, ed ho appreso con piacere le notizie circa il riordinamento del Museo.

“Come è già noto alla S.V., il frammento centrale dello *Sposalizio* con il corteo delle donne e la S. Anna è stato inviato alla Esposizione dei restauri tenutasi con vivo successo a New York e nelle principali città degli Stati Uniti. Non appena il detto frammento sarà qui di ritorno, l'Istituto potrà iniziare la ricollocazione in situ dei pezzi ricostituiti, sempre che per tale epoca sia stata fatta la copertura dell'intera [...volta] della chiesa.”

Documenti audio/video.

Regesto

Elenco dei programmi televisivi e radiofonici e breve scheda (sono stati inclusi anche tre programmi al momento non disponibili presso l'Archivio Rai Teche, contrassegnati da asterisco, perché di rilevante interesse per l'argomento trattato dalla tesi):

Titolo prodotto: Firenze mille giorni

Titolo puntata: La città ferita

Data trasmissione: 3/11/1970

Durata: 44 min.

Autori: Antonio Mordini, Ezio Pecora, Folco Quilici. Regia Folco Quilici

Testi: Folco Quilici, Piero Bargellini

Descrizione sintetica puntata: Documentario sull'alluvione che colpì la città di Firenze il 4 novembre del 1966.

C12559

Titolo prodotto: Firenze mille giorni

Titolo puntata: L'odissea del restauro

Data trasmissione: 17/11/1970

Durata: 45 min.

Autori: c.s.

Descrizione sintetica puntata: Servizio sulle conseguenze dell'alluvione che colpì Firenze nel novembre 1966. Speaker ripercorre la cronaca di tale avvenimento e descrive la distruzione che esso provocò all'immenso patrimonio artistico del capoluogo toscano. Vengono intervistati alcuni restauratori che parteciparono alle opere di restauro e esperti d'arte che commentano il mirabile lavoro compiuto. Brevi interviste ad alcuni fiorentini sul loro rapporto con il fiume.

C12582

Titolo prodotto: Firenze mille giorni

Titolo puntata: I muri e le carte

Data trasmissione: 24/11/1970

Durata: 40 min.

Autori: c.s.

Descrizione sintetica puntata: Speaker ricorda l'alluvione, gli ingenti danni arrecati al patrimonio artistico della città, la mobilitazione di migliaia di giovani, i cosiddetti "angeli del fango", accorsi da ogni parte del mondo per salvare i tesori artistici e culturali devastati dall'acqua e dal fango, e i lavori di restauro cui furono sottoposti migliaia di libri e gli affreschi delle chiese di Santa Maria Novella, di Santa Croce e del Duomo di Santa Maria in Fiore, soffermandosi sulle particolari tecniche di distacco di affreschi e di recupero di libri. Interviste a riguardo a Emmanuele Casamassima, Sergio Camerani, Dino Dini e Umberto Baldini. Immagini di repertorio sull'alluvione con strade e piazze di Firenze invase dalle acque del fiume Arno; giovani intenti al recupero di libri nei locali della Biblioteca Nazionale e dell'Accademia di Georgofili, restauratori al lavoro all'interno dei laboratori; esterni ed interni delle chiese di Santa Maria Novella, di Santa Croce, del Duomo, dettagli degli affreschi che ne ricoprono le pareti.

C12593

Titolo prodotto: **Settimo Giorno**

Titolo puntata: **Settimo Giorno**

Data trasmissione: 12/10/1975

Durata: 52 min.

Autori: Mario Novi, Roberto Cacciaguerra

Conduttori: Enzo Siciliano

Regia: Paolo Gazzarra

Indice contenuti puntata: Intervista a Brandi su arte romanica; storia dello stile romanico pugliese; Segue intervista a Brandi su mostra fotografica; interviste su arte romanica pugliese a D'Elia, Romanini; Segue intervista a Brandi su romanico pugliese; recupero chiesa pugliese medioevale.

A33490

Titolo prodotto: **L'approdo. Settimanale di lettere ed arti**

Titolo puntata: **L'approdo. Settimanale di lettere ed arti**

Data trasmissione: 27/12/1966

Durata: 37 min.

Indice contenuti puntata: L'alluvione di Firenze; interviste sui danni provocati dall'alluvione a Firenze.

C6325

Titolo puntata: **Il restauro**

Durata: 18 min.

Descrizione sintetica puntata: Commento speaker su mostra "Firenze restaura" alla Fortezza da Basso della città toscana. Intervista al soprintendente dei laboratori fiorentini Umberto Baldini su tecniche di restauro. Inserite sequenze riguardanti restauratori al lavoro nella Cappella di Santa Croce, Duomo, Chiesa di Santa Maria Novella, osservatorio astronomico di Arcetri. Dettaglio affreschi: *L'Ultima Cena*, *L'Albero della vita* di Taddeo Gaddi, ciclo di affreschi di Giotto sulla vita di San Francesco d'Assisi nella Cappella dei Bardi. Repertorio: alluvione di Firenze causata dalla piena del fiume Arno nel 1966, Santa Croce invasa dal fango, dettaglio *Crocifissione* di Cimabue danneggiato; inquadratura scultura *Pietà* di Michelangelo Buonarroti preparata per imballaggio e trasporto negli US nel 1969.

C15401

Titolo prodotto: **Educazione artistica**

Titolo puntata: **L'affresco**

Data trasmissione: 20/02/1969

Durata: 26 min.

Descrizione sintetica puntata: Ugo Procacci parla della pittura murale, degli affreschi, spiega le tecniche per realizzare un affresco e ne evidenzia i pregi e i difetti rispetto ad altre tecniche pittoriche, ricorda alcune opere realizzate dai pittori Masaccio e Michelangelo, parla del lavoro dei restauratori che ricostruiscono alcune parti di affreschi mancanti o eseguono interventi di ripulitura delle pitture murali attraverso la tecnica del distacco dell'affresco dal muro. Immagini di affreschi, particolari pittorici della Cappella Sistina; esempio di pittore che esegue un dipinto con la tecnica dell'affresco, particolari dei disegni preparatori, restauratori che lavorano sulla parete affrescata.

C9636

Titolo puntata: **Noi e gli altri. Distruttori del passato (I)**

Data trasmissione: 30/12/1968

Durata: 57 min

Autori: Bruno Rasia, Leo J. Wollemborg

Indice contenuti della puntata: Interviste e dibattito sulla tutela del patrimonio artistico

C9145 VLAD – MOLAIOLI – TOMBA ETRUSCA

*Titolo programma: **Archivio Fire**

Data: novembre 1960

Sintesi servizio: strappo di affreschi alla basilica di Assisi

Note: il servizio di 3 minuti, in bianco e nero, non è al momento disponibile.

R057071/00

Titolo prodotto: **Il Patrimonio da salvare**

Titolo puntata: **I problemi del restauro**

Data trasmissione: 16/10/1975

Durata: 34 min.

Autori: Alberto Ciattini

Regia: Gianfranco Manganella

Indice contenuti puntata: Giovanni Urbani parla dei problemi del restauro

C21505

Titolo prodotto: **On Off**

Data trasmissione: 30/01/1992

Durata: 5 min.

Servizio: Padova, frammenti di affreschi del Mantegna raccolti nella curia vescovile, vecchie foto degli affreschi, affreschi ricostruiti nella chiesa degli Eremitani. Intervista a Paolo Depoli che raccolse frammenti dopo il bombardamento dell'11 marzo 1944, intervista a don Luigi Longo, parroco della chiesa degli Eremitani, Intervista telefonica a Carlo Bertelli ex funzionario dell'Istituto Centrale per il Restauro.

Note: servizio non disponibile

M92030/002

Titolo: **Il Passato da salvare**

Sottotitolo: **Ricerche e proposte su beni e attrezzature culturali in Italia**

Durata: 30 min.

Autori: Priscilla Contardi

Regia: Priscilla Contardi

Autore e annunciatrice: Augusta Monferini

Esperti intervenuti: Mario Pitti, Carlo Giantomassi, Roberto Abbondanza

Indice contenuti puntata: Spoleto, Istituto Centrale per il Restauro; Todi.

BOBINA 00703537

Titolo prodotto: **Il Passato da salvare**

Titolo puntata: **Ricerche e proposte sui beni culturali in Italia**

Durata: 28 min.

Autori: Augusta Monferini

Regia: Priscilla Contardi

Esperti intervenuti: Giovanni Urbani, Adriano La Regina, Carlo Giantomassi
Indice contenuti puntata: Mostra Istituto Centrale per il Restauro, conservazione marmo. Alterazione e deterioramento del marmo. Interventi sullo sgretolamento delle pietre. Lavaggi annuali scultura. Cause deterioramento monumenti. Conservazione degli affreschi; Bernardino Luini.

BOBINA 00697024

Titolo prodotto: **Pagina aperta**

Data trasmissione: 2/5/1974

Durata: 30 min.

Intervistato: Giovanni Urbani

Indice contenuti puntata: Intervista Urbani; tutela e salvaguardia del patrimonio storico-artistico. Fattori ambientali di deterioramento. "Problemi di conservazione", editrice Compositori, Bologna. Atti della commissione per la ricerca scientifica e tecnologica. Linee di intervento.

BOBINA 00519300

*Titolo prodotto: **Spazio tre opinioni**

sottotitolo: **Interventi, confronti, dibattiti**

Data trasmissione: 14/05/1982

Durata: 30 min.

Indice contenuti puntata: *Carmine, o della pittura, Arcadio, o della scultura, Eliante o dell'architettura, Celso, o della poesia, Struttura e architettura, Le due vie, Teoria generale della critica, Se Buddha sorride, Diario Cinese, Pittura Thang, Bronzi di Riace.* Adolfo Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Berenson, Salmi, Fiocco, Emilio Cecchi, Benedetto Croce, Husserl, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre. Istituto Centrale per il Restauro.

BOBINA 00725364

D6019

Titolo prodotto: **Un'ora con**

Titolo puntata: **Ugo Procacci**

Data trasmissione: 11/09/1972

Durata: 60 min.

Indice contenuti puntata: Il restauro delle opere d'arte; l'alluvione di Firenze.

Titolo puntata: **Arti e scienze. Cronache di attualità**

Indice contenuti puntata: Intervista a Procacci sulla II edizione della mostra degli affreschi staccati.

D24

*Titolo prodotto: **MEDIAMENTE**

Titolo puntata: **MEDIA/MENTE**

Data trasmissione: 14/12/1999

Conduttori: Carlo Massarini

Indice contenuti puntata: Massarini introduce sequenze della riproduzione grafica del riposizionamento degli affreschi del Camposanto Monumentale di Pisa.

Note: Non disponibile

P99348/004

Titolo prodotto: **TGR Bellitalia**

Titolo puntata: **TG3 Bellitalia**

Data trasmissione: 15/3/1999

Indice contenuti puntata: Hagge commenta le caratteristiche e il restauro in corso del Camposanto di Pisa.

T99074/456

Titolo prodotto: **TG2 Bellitalia**

Titolo puntata: **TG2 Bellitalia**

Data trasmissione: 22/6/1985

Indice contenuti puntata: Servizio “Una civiltà in pericolo”. Speaker parla del patrimonio artistico pugliese, dell’antica civiltà rupestre di Massafra, delle origini storiche di tali abitazioni e delle popolazioni che le hanno abitate nel corso dei secoli. Interviste separate a Serafino Marchiano che parla dell’architettura delle abitazioni rupestri, un tempo abitate da pastori e contadini, e del ritrovamento, in alcune di esse, di monete di età vandalica e a Fernando Ladiana, giornalista storico dell’arte, che si sofferma sugli spazi riservati al culto religioso, descrive gli affreschi di soggetto religioso delle diverse cripte, il loro stato di degrado, in particolare quello che interessa le cripte di San Leonardo e di San Simeone, e sollecita un pronto intervento conservativo da parte delle autorità competenti.

T85173/501

Titolo prodotto: **TGR Bellitalia**

Titolo puntata: **TG3 Bellitalia**

Data trasmissione: 13/10/1999

Indice contenuti puntata: Commento speaker su Tombe etrusche delle Leonesse e del Barone. La speaker si sofferma poi a descrivere gli affreschi che vi sono raffigurati

F64372

Rassegna stampa.

Esposizione Bruxelles: elenco degli articoli

L'ex-re Leopoldo visita all'Expo il padiglione italiano, in "Il Popolo", Roma, 29 giugno 1958

L'Exposition Universelle de Bruxelles, in "Corriere Letterario Latino", Roma, settembre 1958

Esposti alla mostra di Bruxelles affreschi restaurati da un bergamasco, in "L'Eco di Bergamo", Bergamo, 20 maggio 1958

E. Redaelli, *Invito all'Italia dall'Expo 1958*, in "La prealpina", Varese, 5 giugno 1958

Aperto il padiglione italiano all'Esposizione di Bruxelles, in "L'Italia", Milano, 8 maggio 1958

Aperto il padiglione italiano all'Esposizione universale di Bruxelles, in *Il Secolo XIX*, 9 maggio 1958

Firenze

1957

1

Aperta la mostra degli affreschi, "La Nazione italiana", 20 giugno

"[...] il professor Mario Salmi [...] nella sua qualità di vice presidente del consiglio superiore delle belle arti, ha dichiarato aperta la mostra e ha espresso l'augurio che al primo piano della galleria degli Uffizi – dove ora si trova l'archivio di Stato – possa presto trovare degna sede il museo nazionale degli affreschi

2

R. Papini, *Una mostra che è un atto d'accusa*, "La Nazione Italiana", 24 giugno

Non si tratta soltanto di un bilancio dei pochi salvataggi che si son potuti operare ma è l'ennesimo allarme dello stato in cui versa la Toscana con quattro secoli di pittura murale condannata allo sterminio. [...] Da anni [Procacci] va persuadendo i fiorentini, e, quel che è più difficile, il ministero, della necessità di salvare un patrimonio che di giorno in giorno si sgretola e si perde: la pittura murale. Ugo Procacci ha fatto il processo all'incuria: ha raccolto decine e decine di fotografie che mostrano il deperimento degli affreschi documentato nel tempo. Capolavori ieri ancora intatti, oggi pressappoco indecifrabili; decorazioni di stanze ieri squillanti, oggi offuscate; tabernacoli ieri integri, oggi a chiazze confuse; volte e fregi e chiostri e cappelle ieri ricchi di toni e trionfanti d'espressione, oggi ridotti a larve sbiadite che non si possono né riconoscere né decifrare.[...] Eppure un'infinità d'altre pitture murali sono state tratte in salvo dal Procacci o aspettano la salvezza da quei quattrini che non arrivano mai, com'è ben noto a chi conosce l'indigenza tragica dell'amministrazione delle Belle Arti in Italia. [...] E' come se in una clinica istituita soltanto per personaggi famosi si esponessero le loro immagini prima e dopo la cura: prima cioè quando erano vegeti e floridi; poi appena il male li ha gravemente colpiti perché la famiglia s'infischiava di vederli deperire e soffrire; infine i miracoli di medicina e di chirurgia che hanno arrestato la malattia e salvato la celebrità all'ultimo stadio del suo morire. Chirurghi e medici ottimi: Leonetto Tintori, Dino Dini,

Amedeo Benini, Giuseppe Rosi. Un'altra considerazione mi sembra utile fare. In questa epoca nostra d'arte estremamente rarefatta in qualità e, quasi che compensasse, spaventosamente moltiplicata in quantità, s'è andato affermando il concetto che l'arte sia un diletto per amatori, un trastullo per raffinati, una bravura sulla corda tesa fra l'astratto e il concreto dedicata ad enigmisti di professione. Ma questa, esposta in Belvedere era, invece, arte pubblica, ossia fatta per tutto il pubblico, che non ha mai avuto il tempo per lambiccarsi il cervello a decifrarla [...] la mostra odierna di belvedere è polemica, come ogni mostra che si rispetti. Polemica perché ha il compito di risvegliare i dormienti e gli spilorci [...] La mostra è anche polemica perché non è permesso cullarsi nell'illusione che le opere d'arte, specialmente se bellissime, siano eziandio eterne. E bisogna rendersi conto delle difficoltà, anche tecniche, che si incontrano per arrestarne il deperimento, imparando come si fa a staccare gli affreschi dal muro e conservare le sinopie e badare perfino alle briciole di colore.

3

Una serie di affreschi sarà salvata dalla rovina con cinque milioni dell'associazione Italia Nostra, "La Nazione", 9 luglio

4

Sinopia scoperta all'Annunziata, "La Nazione", 11 luglio 1957

5

*Si salvano gli affreschi del Chiostro di Ognissanti, "La Nazione", 13 luglio
Andranno in museo dopo il restauro quelli di Santa Croce coperti dal Vasari. [...]*

6

Tesori d'arte nascosti e in pericolo nel monastero albertiano del 'Paradiso', "La Nazione", 18 luglio

A due passi dal Bandino sta andando in rovina un complesso monumentale del Trecento ancora adibito ad alloggio di famiglie indigenti che vivono in camere con affreschi degli allievi di Agnolo Gaddi [...]

7

Zellerbach a Belvedere, "La Nazione", 25 luglio

8

Tempestivo intervento dei restauratori per salvare il tetto di Santa Croce, "La Nazione", 5 agosto

9

Ha bisogno di restauri il chiostro di Sant'Apollonia, "La Nazione", 15 agosto

10

*Protratta la chiusura della mostra degli affreschi, "La Nazione", 1 ottobre
Dato il successo della mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere e l'interesse che il pubblico, italiano e straniero, continua a dimostrare verso questa manifestazione, il comitato organizzatore ha deciso di rinviare la chiusura della mostra prevista per il giorno 30 settembre ad altra data da stabilire. In ogni caso entro e non oltre il 20 ottobre p.v.*

11

Salvezza delle opere d'arte nelle mani del Parlamento, "La Nazione", 13 ottobre

12

I reali al Belvedere, "La Nazione", 5 novembre

1958

1

Dante Petrarca e Boccaccio ritratti in un affresco pistoiese, "La Nazione", 21 giugno
La seconda mostra delle pitture murali restaurate sarà inaugurata oggi a Firenze alla presenza di Donna Carla Gronchi – Com'è stato salvato un prezioso patrimonio artistico)

[...] La mostra è stata illustrata agli invitati dal dottor Procacci il quale ha colto l'occasione per accennare all'urgente necessità di interventi per salvare il patrimonio artistico nazionale, per conservare all'ammirazione dei posteri affreschi che ogni anno si deteriorano sempre di più e che rischiano di andare perduti. Le opere già messe in salvo ed esposte ora nelle numerose sale dell'antica fortezza di Belvedere, dimostrano proprio questo: che l'intervento dei restauratori deve essere soprattutto tempestivo.[...] Alcuni degli affreschi sono completamente o parzialmente inediti. Sono stati scoperti dietro altari, durante pulizie di chiostrì, nel corso di lavori di restauro in chiese e conventi. La modernissima tecnica e l'abilità dei restauratori ha permesso di staccarli dalle pareti, di sottrarli ai pericoli dell'umidità ai danni prodotti dall'uomo e di metterli al sicuro tra le pareti di una mostra (che gli studiosi sperano possa divenire con il tempo un museo). [...] Il dottor Procacci ha spiegato agli invitati i vari tipi di danneggiamento subiti dagli affreschi: danni prodotti dal sole, dall'umidità da restauri condotti malamente, e perfino danni prodotti dal pallone. Un affresco che si trovava nei chiostrì di Ognissanti a Firenze reca chiaramente i segni delle pallonate tirate contro il muro dai ragazzi. L'affresco faceva da porta e ogni volta che un ragazzo metteva a segno un pallone sull'antica pittura poteva vantarsi di aver segnato un gol.

2

Inaugurata da Carla Gronchi la mostra degli affreschi staccati, "La Nazione", 22 giugno

3

Masolino al Belvedere, "La Nazione", 14 luglio

[...] Alla seconda mostra di affreschi staccati [...] sono visibili altri importanti frammenti degli affreschi della cappella di S. Elena della chiesa di S. Stefano di Empoli, dipinta da Masolino nel 1424 [...].

4

Un Giotto che nessuno conosceva è stato scoperto negli affreschi di Santa Croce, "La Nazione", 1 settembre

5

La mostra al Belvedere degli affreschi staccati, "La Nazione", 23 settembre

1960

1

Importante scoperta a Montepiano, "Giornale del mattino", 12 luglio

[Staccato un affresco nella frazione di Vernio a 50 km da Firenze in una Badia romanica del 1138. Nella chiesa il restauratore Giuseppe Rosi sotto un affresco quattrocentesco raffigurante una *Madonna col Bambino* ha rinvenuto un bassorilievo]

Apparati

Bibliografia

- C. Acidini Luchinat – M. Ciatti, *Le Istituzioni e la teoria del Restauro: la tradizione fiorentina*, in *La teoria del restauro*, 2006, pp. 27-32
- A. Bellelli, in Museo Comunale di San Francesco a Montefalco, a cura di B. Toscano, Perugia 1990
- E. Belluno, *Cividale del Friuli Chiesa di S. Maria in Valle Tempietto Longobardo Nuovo metodo di conservazione degli affreschi distaccati*, in *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964), Padova 1971, pp. 331-335
- G. Benazzi, E. Lunghi, *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e Botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Foligno (PG) 2004
- G. Benazzi, E. Lunghi (a cura di), *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, con prefazione di G. Bonsanti, Foligno (PG) 2006
- C. Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Rimini 1935
- M. Cagianò de Azevedo, *La mostra del restauro*, in “La fiera letteraria”, 23 maggio 1946
- V. Casale, *Il museo ieri e oggi*, in *Pinacoteca Comunale di Bettona*, a cura di V. Casale, Perugia, 1996
- L. Ciancabilla, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze 2008 [in corso di stampa]
- B. Cirulli, G. Manieri Elia, in *Piccoli musei d'arte in Umbria*, a cura di E. Borsellino con la collaborazione di B. Cirulli, Venezia 2001, pp. 46-49
- M. Davies, *National Gallery Catalogues: The Earlier Italian Schools*, London, 1961, p. 542-543
- M. Davies, revised by D. Gordon, *National Gallery Catalogues: The Early Italian Schools Before 1400*, London, 1988, pp. 116-7
- A. Emiliani, prefazione in S. Scarrocchia, *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, con una scelta di saggi critici, Bologna 1995
- P. Felicetti, *I cicli pittorici di Palazzo Trinci: le tecniche e il restauro*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, pp. 565-594
- P. Felicetti, *L'arte di 'trar seco i freschi': Buccolini e Ottaviani distaccatori degli affreschi del Mezzastris*”, in G. Benazzi, E. Lunghi (a cura di), *Pierantonio*

Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento, con prefazione di G. Bonsanti, Foligno (PG) 2006, pp. 253-268

A. Felici, L. Luciola, A. Popple, *Catalogazione ragionata di affreschi staccati in Firenze nel periodo 1945-1980*, in *Le pitture murali*, 1990, pp. 303-311

C. Frosinini, *Procacci: il maestro*, in “OPD Restauro”, n. 3, riv. 4, 1991, pp. 7- [G. S.], *La sistemazione degli affreschi nel Camposanto monumentale di Pisa*, in “Il Giornale d’Italia”, 23 novembre 1956

Gravina per le vie. Stradario toponomastico, s.l., s.d.

M. Guardabassi, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani nella provincia dell’Umbria*, 1872, p. 27

C. Holmes, *Three early italian frescoes*, in “Festschrift für Max Friedländer”, 1927, pp. 209-212

L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Pisa, 1816, V, p. 273

Problemi di conservazione: atti della Commissione per lo Sviluppo Tecnologico della Conservazione dei Beni Culturali, a cura di Giovanni Urbani, Bologna, 1973

National Gallery Trafalgar Square Catalogue, 86th edn., London, 1929, pp. 59-60

R. Longhi, *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, prefazione al catalogo, Bologna 1950

R. Longhi, *La mostra del Trecento bolognese*, introduzione alla Guida ristampata con un Commento antologico alla fortuna della pittura bolognese del Trecento, “Paragone”, 5, 1950, pp. 5-44

R. Longhi, *Momenti di pittura bolognese*, “L’Archiginnasio”, XXX, 1935, p. 115
Pinacoteca Comunale di Bettona, a cura di V. Casale, Perugia, 1996

F. Mazzini, *Restauri di affreschi in Lombardia*, in “Bollettino d’arte”, n. 3, luglio-settembre 1963 anno 48 serie IV, pp. 274-280

A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939

A. Medea, *La pittura bizantina nell’Italia Meridionale nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Atti del convegno internazionale “L’Oriente Cristiano nella storia della civiltà, Roma 31 marzo – 3 aprile 1963, Firenze 4 aprile 1963, Roma 1964 (estratto quaderno n. 62)

V Mostra dei restauri, a cura di C. Brandi, M. Cagaiano de Azevedo, Roma, Istituto Centrale del Restauro, Roma, marzo 1948

Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo, catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma (ICR)-New York?, maggio 1946, Roma 1946

D. Nardone, *Notizie storiche sulla città di Gravina (dalle sue origini all’Unità italiana)*, Bari (III ed.) 1979

S. Nessi, *Storia di un monumento e di una raccolta d'arte*, in Museo Comunale di San Francesco a Montefalco, a cura di B. Toscano, Perugia 1990, pp. 31-62

A. Nicholson, *The Roman School at Assisi*, "Art Bulletin", vol. 12, 1930, pp. 270-300

M. Panzeri, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in "Bollettino d'Arte", 98, supplemento 1996, pp.95-113

R. Oertel, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfaege der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V (marzo), 1940, pp. 217-314

E. Osser, *Mantegna briciola per briciola*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 255, giugno 2006, pp. 51-54

Procacci, *Mostra di Opere trasportate a Firenze durante la guerra e di Opere d'Arte restaurate*, maggio 1947

G. Romano, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. I (di 2 voll.), Milano, 1986, pp. 25-32

S. Rinaldi, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La Teoria del restauro da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 101-115

S. Rinaldi, *Il dialogo Longhi-Pelliccioli per il restauro degli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauro*, Atti del seminario internazionale di studi, a cura di M. Capella – I. Gianfranceschi – E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 95-104

A. M. Rybko, in *Pinacoteca Comunale di Bettona*, a cura di V. Casale, Perugia, 1996

P. Sampaolesi, *Le sinopie del Camposanto di Pisa*, in "Bollettino d'Arte", n. III (luglio-settembre), 1948

M. Serio, *Restauro e istituzioni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl*, 2006, pp. 13-16

A. Sorrentino, *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell'ex Oratorio di Mezzaratta in Bologna*, in "Bollettino d'Arte", serie IV, anno XXXIV, n. III, luglio-settembre 1949, pp. 265-269

G. Terminiello Rotondi, *Sugli affreschi di S. Agostino a S. Maria della Cella*, in "Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale", XVIII-3/4, 1966 Genova, pp. 105-116

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989

Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio, catalogo della mostra, a cura di J. Raspi Serra, Roma, Palazzo Venezia, 1 gennaio-30 marzo 1963 e 12-19 aprile 1964, Roma 1964

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vols., The Hague, 1923-1938: vol. 5, *The Local Schools of Central Italy and Southern Italy of the 14th Century*, The Hague, 1924, pp. 436-437

Una scoperta: I segreti del Camposanto di Pisa, in "Osservatore romano", 9 maggio 1956

Viterbo appoggia il programma dell'Unesco auspicando il ritorno dello 'Sposalizio della Vergine', in "Il Messaggero del Lazio e Sabina", 18 febbraio 1947

L. Vlad Borrelli, scheda di restauro, *Appendice I*, in G. Urbani – G. Torraca, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, BICR, 1965, pp. 37-45

L. Vlad Borrelli, *Altre tecniche - Dipinti murali* (voce *Restauro*), in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Novara 1983, coll. 337-344

E. Zocca, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Assisi*, Rome, 1936, pp. 256-257





