

Atti di
Convegno

▲ MAVRO PELLICOLI ▲

E LA CULTURA DEL
RESTAURO NEL
XX SECOLO

a cura di

Silvia Cecchini
Maria Beatrice Failla
Federica Giacomini
Chiara Piva

ASSOCIAZIONE
GIOVANNI
SECCO SUARDO

SAGEP
EDITORE

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, 14 novembre 2018

Venezia, Palazzo Ducale, 15 novembre 2018

Enti promotori

Associazione Giovanni Secco Suardo
Fondazione Accademia Carrara
Gallerie Accademia Carrara
Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, oggi Istituto Centrale per il Restauro
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, oggi Ministero della Cultura – Direzione Regionale Musei – Polo Museale del Veneto
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Comitato Scientifico

Maria Cristina Bandera (Fondazione Roberto Longhi)
Carlo Bertelli (Professore emerito Università di Losanna)
Giorgio Bonsanti (former Soprintendente Opificio Pietre Dure)
Marta Boscolo Marchi (Polo Museale del Veneto)
Francesca Capanna (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, oggi Istituto Centrale per il Restauro)
Silvia Cecchini (Università degli Studi di Milano)
Paola D'Alconzo (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Emanuela Daffra (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, oggi Ministero della Cultura)
Michela di Macco (Sapienza Università di Roma)
Miriam Failla (Università degli Studi di Torino)
Daniele Ferrara (Polo Museale del Veneto)
Giulio Manieri Elia (Gallerie dell'Accademia di Venezia)
Paola Marini (Gallerie dell'Accademia di Venezia)
Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari di Venezia)
Mario Micheli (Università degli Studi di Roma Tre)
Mariolina Olivari (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)
Matteo Panzeri (Associazione Giovanni Secco Suardo)
Pietro Petrarroia (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)
Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia, ora Sapienza Università di Roma)
Simona Rinaldi (Università degli Studi della Tuscia)

Maria Cristina Rodeschini Galati (Fondazione Accademia Carrara)
Orietta Rossi Pinelli (già Sapienza Università di Roma)
Lanfranco Secco Suardo (Associazione Giovanni Secco Suardo)
Giovanni C.F. Villa (Università degli Studi di Bergamo)

Comitato d'Onore

Andrea Alberti (former Soprintendente SABAP per l'area Metropolitana di Venezia e delle prov. di Belluno, Padova e Treviso)
Giulio Corrado Azzollini (former Direttore del Segretariato regionale del MiBAC per il Veneto)
Luca Massimo Barbero (Direttore Istituto Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini)
Gabriella Belli (Direttore Fondazione Musei Civici di Venezia)
Antonio Benigni (Restauratore)
Licia Borrelli Vlad (già Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
Pinin Brambilla Barcilon (Restauratrice) [†]
Michele Bugliesi (former Rettore Università di Ca' Foscari)
Gianluigi Colalucci (former Restauratore Capo dei Musei Vaticani, Presidente dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani) [†]
Umberto M. del Majno (Presidente Comitati privati per la salvaguardia di Venezia)
Pasquale Gagliardi (Segretario Generale Fondazione Giorgio Cini)
Carlo Giantomassi (Restauratore)
Mina Gregori (Professore emerito Università degli Studi di Firenze)
Mariacristina Gribaudo (Presidente Fondazione Musei Civici di Venezia)
Giuseppe La Bruna (former Direttore Accademia di Belle Arti di Venezia)
Filippo Magani (Soprintendente SABAP per le province di Verona, Rovigo e Vicenza)
Donata Mandolini C. di Sanguinetto (Discendente di Mauro Pelliccioli)
Pierluigi Mandolini (Discendente di Mauro Pelliccioli)
Gherardo Ortalli (former Presidente Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti)
Antonio Paolucci (former Direttore Musei Vaticani)
Annamaria Porta Bonomi (Discendente di Mauro Pelliccioli)

Mauro Porta (Discendente di Mauro Pelliccioli)
Stefano Trucco (Presidente Centro Conservazione Restauro La Venaria Reale)
Luana Zanella (former Presidente Accademia di Belle Arti di Venezia)

Con il sostegno di

Associazione Giovanni Secco Suardo
Fondazione Accademia Carrara
Gallerie dell'Accademia di Venezia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali – oggi Ministero della Cultura, Direzione Generale Biblioteche e diritto d'autore
Intesa Sanpaolo
Comune di Nembro

Con il patrocinio di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali - oggi Ministero della Cultura
Regione del Veneto
Regione Lombardia
Comune di Bergamo
Comune di Nembro (BG)
ICCROM - International Centre of Conservation-Rome
ICOM - International Council of Museums Italia

Realizzazione editoriale e grafica del volume

Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Grafica e fotolito
Barbara Ottonello
Impaginazione
Matteo Pagano
Redazione
Sara Piselli, Giorgio Dellacasa

© 2022 Associazione Giovanni Secco Suardo
www.associazionegiovanniseccosuardo.it

© 2022 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-868-1

ECCO- European Confederation of Conservator- Restorers' Organisations
ENCORE- European Network for Conservation- Restoration Education
Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Università Ca' Foscari di Venezia
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Università degli Studi Roma Tre
Università degli Studi Sapienza e Laguna
Università degli Studi di Milano
Università degli Studi di Torino
Università degli Studi della Tuscia
ANAI - Associazione Nazionale Archivistica Italiana
ARI - Associazione Restauratori Italiani
ORA - Associazione Restauratori Alta Formazione

La pubblicazione degli atti è stata realizzata grazie al contributo di:

Associazione Giovanni Secco Suardo
Fondazione Accademia Carrara
Gallerie dell'Accademia di Venezia
Polo Museale del Veneto
Università di Torino, Dipartimento di Studi Storici

In copertina

Ex libris di Mauro Pelliccioli, Archivio Mauro Pelliccioli, Associazione Giovanni Secco Suardo.
Foto © Andrea Mariani.

SOMMARIO

Presentazioni	10		
Introduzione delle curatrici	19		
1. Rapporti con storici dell'arte e conoscitori			
Gli storici dell'arte nel secondo dopoguerra e la cultura del restauro <i>Orietta Rossi Pinelli</i>	27		
Il ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai, Pelliccioli e la istituzionalizzazione del restauro in Italia <i>Federica Giacomini</i>	43		
Mauro Pelliccioli sui ponteggi per il restauro dei dipinti di Giotto nella Basilica di San Francesco ad Assisi <i>Paola Pogliani</i>	57		
Il carteggio Longhi-Pelliccioli <i>Simona Rinaldi</i>	69		
«Non ha a che vedere né con l'arte né con il restauro, ma con mercanti abili e compratori ingenui»: la corrispondenza tra Alessandro Contini Bonacossi e Mauro Pelliccioli, 1925-1930 <i>Eva Toffali</i>	83		
Sul <i>Cenacolo</i> di Leonardo: il restauro italiano attraverso il confronto Brandi-Wittgens-Pelliccioli <i>Silvia Cecchini</i>	91		
Giornalismo e restauro. Appunti per una ricostruzione del rapporto tra Pelliccioli e l'opinione pubblica in Italia <i>Valeria Finocchi</i>	109		
		2. Restauri per le soprintendenze e i musei italiani	
		Mauro Pelliccioli e il soprintendente Ettore Modigliani tra le due guerre. 1920-1935 <i>Amalia Pacia</i>	127
		Pelliccioli e Brera. Tre casi e una <i>trouvaille</i> (con elogio degli archivi) <i>Emanuela Daffra</i>	151
		Gli strappi e i restauri degli affreschi bramanteschi del Palazzo del Podestà a Bergamo <i>Maria Cristina Rodeschini</i>	161
		I restauri di Mauro Pelliccioli in Accademia Carrara <i>Giovanni Valagussa</i>	169
		Mauro Pelliccioli e Venezia: tutela e conservazione dagli anni Trenta al secondo dopoguerra <i>Marta Boscolo Marchi, Daniele Ferrara</i>	179
		«A Venezia e alle Gallerie troverete sempre il Vostro posto di dittatore dei restauri». Riflessioni su alcuni interventi di Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia di Venezia <i>Giulio Manieri Elia</i>	201
		Coletti, Fogolari, Pelliccioli: la scoperta, l'acquisto e il restauro del <i>Ritratto di giovane gentiluomo</i> di Lorenzo Lotto <i>Alice Cutullè</i>	211
		Mauro Pelliccioli a Venezia: origini, sviluppi ed esiti di un sodalizio <i>Matilde Cartolari</i>	225

3. Bottega, allievi e collaboratori			
La tradizione lombarda del restauro: la bottega degli Steffanoni e gli esordi di Mauro Pelliccioli <i>Cristina Giannini, Simona Rinaldi</i>	243		
Lo stacco e lo strappo dei dipinti murali. Mauro Pelliccioli e il suo allievo Ottemi Della Rotta <i>Michela Palazzo</i>	257		
Fernanda Wittgens, Guido Gregorietti e il sogno di una Scuola del Restauro a Milano <i>Federica Nurchis</i>	269		
Per una biografia <i>in progress</i> di Pelliccioli: 1. L'organizzazione della bottega <i>Claudia Marchese</i>	283		
Mauro Pelliccioli a Gianni Maimeri dalle sperimentazioni tecniche alla produzione: il caso del "Brunino di Bergamo" <i>Sandro Baroni, Marica Forni, Maria Pia Riccardi</i>	297		
4. Diffusione internazionale			
La <i>Exhibition of Italian Art</i> , Londra 1930 e il ruolo di Mauro Pelliccioli <i>Roberto Bestetti</i>	307		
Manuel Grau Mas, un discepolo di Mauro Pelliccioli nei musei di Barcellona <i>Mireia Campuzano, Mireia Mestre</i>	319		
Un «bravo restauratore ungherese... il quale ha sempre dimostrato molta intelligenza». Il rapporto professionale e personale di Mauro Pelliccioli e György Kákay Szabó <i>Péter Sárossy</i>	333		
I grandi restauri dei dipinti murali tra le due guerre mondiali in Ungheria e il rapporto dei restauratori ungheresi con Pelliccioli <i>Manga Pattantyús</i>	349		
		5. Testimonianze	
		Mauro Pelliccioli e i restauri in Valtellina dopo la Prima guerra mondiale (1920) <i>Paolo Venturoli</i>	361
		Considerazioni su alcuni restauri di Mauro Pelliccioli <i>Carlo Bertelli</i>	367
		La storia del restauro attraverso gli archivi privati dei restauratori. Il progetto ASRI <i>Marisa Dalai Emiliani</i>	373
		Il fondo Mauro Pelliccioli conservato nell'Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani (1907-1979) <i>Sergio Del Bello, Paola Manzoni</i>	381

PRESENTAZIONI

Dal 1998 gli eredi hanno depositato il fondo “Mauro Pelliccioli” presso l’Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano (in provincia di Bergamo), come parte dell’Archivio Storico Nazionale Restauratori Italiani. Vent’anni dopo, il 19 settembre 2018, gli stessi eredi ne hanno ufficializzato la donazione alla suddetta associazione. Trascorsi nemmeno due mesi, si è tenuto a Venezia un importante convegno di studi sulla figura di questo emblematico restauratore, le cui intensissime e lunghissime vicende personali e professionali consentono davvero di ripercorrere tutte le principali tematiche inerenti la cultura del restauro del secolo scorso, e non solo.

La scelta della città non fu casuale: Lanfranco Secco Suardo cercava una sede significativa nella biografia di Pelliccioli. Venezia, a partire dai primi anni del Novecento, era stata a lungo come una seconda patria per il “maestro” bergamasco, un porto sicuro (il “feudo”), dove aveva trovato lavoro (tanto lavoro!), apprezzamento, successo e sostegno nelle situazioni più difficili. Fu a Venezia che nella parte finale della sua carriera, nel 1965, egli volle organizzare la mostra dedicata alla sua attività di pittore “mancato”.

Alle volte il destino riserva delle simpatiche coincidenze: anch’io, come alcuni autori, scivolerò in un po’ di autobiografia indirettamente pelliciolesca. Dopo la laurea, ho cominciato a lavorare come architetto nello studio del professor Paolo Maria Farina che mi fece presto conoscere Lanfranco e l’attività dell’associazione intitolata al suo antenato restauratore. Quando il fondo archivistico Pelliccioli arrivò all’associazione, io avevo appena terminato il dottorato di ricerca in conservazione del patrimonio architettonico e cominciavo a frequentare la scuola di specializzazione che all’epoca si chiamava di “Restauro dei Monumenti”, al Politecnico di Milano. A seguito del concorso ministeriale della fine degli anni Novanta, nel 2000 fui assunta come funzionario architetto alla Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici di Milano. Dopo un breve affianco dell’architetto Giuseppe Napoleone, mi furono assegnati, come zona di competenza, oltre 180 Comuni della provincia di Bergamo, dalla “bassa” alle valli: era inevitabile che incrociassi il nostro. Come colleghe storiche dell’arte (all’epoca le soprintendenze non erano ancora “olistiche”) ho avuto la fortuna di avere Emanuela Daffra (sostituita per un breve periodo da Matteo Ceriana) e Amalia Pacia, dalle quali ho imparato molto e che ho ritrovato proprio in occasione di questo convegno.

Dal 2009 al 2015 ho diretto la Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici di Siena, la città brandiana per eccellenza, con la meravigliosa tenuta di Vignano, la villa, la collezione d’arte, la biblioteca e l’archivio. Sempre Siena, città della Pinacoteca Nazionale e delle splendide Maestà di Simone e di Duccio. Qui ho incrociato Ga-

briele Borghini e Mario Scalini, come colleghi soprintendenti ai beni storico-artistici, gli storici dell’arte Anna Guiducci, Alessandro Bagnoli ed il suo omonimo architetto senese, scarpiano per eccellenza. Con quest’ultimo ho avuto l’opportunità di seguire l’allestimento di alcuni spazi museali nell’Ospedale di Santa Maria della Scala.

Dal marzo 2015 mi trovo a Venezia dove, come ufficio, abbiamo dovuto sperimentare le due riforme ministeriali della fine 2014 e del luglio 2016, con la progressiva creazione delle soprintendenze uniche “archeologia, belle arti e paesaggio”. Per fortuna, gli archivi sono rimasti presso gli uffici che li avevano prodotti, senza alcun “terremoto conservativo”, anche se questo fatto ci comporta che, avendo acquisito le funzioni istituzionali in materia di patrimonio storico-artistico (ad eccezione di quelle rimaste di competenza delle Direzioni Regionali Musei e dei Musei nazionali autonomi, come le Gallerie dell’Accademia), dobbiamo spesso chiedere aiuto ai colleghi per poter accedere ai materiali archivistici. Anche a Venezia la presenza della mano di Pelliccioli è diffusissima, come si vedrà e come attestano gli studi, le ricerche storiche e le indagini diagnostiche sui dipinti del territorio (su tavola, su tela o su muro). Il tema, sempre più ricorrente, del restauro dei restauri, se non del “de-restauro”, pone domande difficili sul piano delle scelte operative e di grande responsabilità tecnico-scientifica.

La lettura di questi atti è stata davvero entusiasmante e avvincente, non lo affermo per piaggeria o dovere istituzionale. Attraverso le cinque parti in cui è stato abilmente costruito l’indice, vengono affrontati temi fondamentali per la disciplina del restauro, alcuni dei quali ancora oggi generano ampi dibattiti e, a volte, aspri confronti. Inseguire la vita rocambolesca di Pelliccioli significa ripercorrere oltre mezzo secolo che ha visto il consolidarsi dell’amministrazione pubblica per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale italiano, l’affinarsi dell’apparato normativo e regolamentare, la messa a punto dei primi basilari strumenti disciplinari e formativi.

Da architetto, mi affascino moltissimo le questioni teoriche del nostro mestiere, le loro traduzioni pratiche e il confronto con i paradigmi formativi e operativi nati dal rapporto tra gli storici dell’arte ed i restauratori. Mi piace approfondire le modalità di trasmissione di un sapere allo stesso tempo empirico e scientifico, come quello che caratterizza l’attività dei restauratori, e la loro evoluzione nel tempo (dalle botteghe artigianali ai laboratori attrezzati con i più avanzati strumenti diagnostici). Trovo spunti di riflessione nelle diverse politiche culturali che emergono in questo lasso di tempo coincidente con la vita di Pelliccioli, soprattutto osservando come un sostegno convinto della parte decisionale abbia consentito al nostro paese di guadagnarsi un’importante reputazione internazionale nel campo del restauro. Tale situazione deve essere valorizzata con adeguate risorse umane e finanziarie, specie in un momento di crisi profonda come quello che stiamo vivendo. Sarebbe a tutto vantaggio dell’occupazione lavorativa, del patrimonio e della qualità della vita: formazione, ricerca, tutela, manutenzione, conservazione e valorizzazione culturale sono ancora oggi settori di grande potenzialità per una realtà come quella italiana.

Emanuela Carpani
*Soprintendente Archeologia, belle arti e paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna*

Una lettera di Lanfranco Secco Suardo di fine 2017 o inizio 2018, invitava questo istituto, allora Polo museale del Veneto, insieme ad altri uffici del Ministero, a partecipare al convegno sulla figura di Mauro Pelliccioli. Fu istantaneo il collegamento ideale della proposta al patrimonio storico archivistico raccolto nel corso di decenni, fra Otto e Novecento, dalla Soprintendenza veneziana, nonché alle azioni di tutela e di ricerca che a questo stesso patrimonio, nell'ambito della riorganizzazione ministeriale, stava dedicando la collega Marta Boscolo Marchi, con la quale si continuano tuttora a sviluppare efficacemente sempre nuove iniziative. Attività inerenti il "Progetto Grande Guerra", il cui finanziamento permise l'impiego di personale specializzato per l'inventariazione e la manutenzione dei materiali sulla protezione del patrimonio durante il primo conflitto mondiale, le operazioni di movimentazione per la salvaguardia di parti dell'Archivio Storico in vista del futuro assetto degli uffici di Piazza San Marco, fino agli sforzi per cercare di offrire un servizio ai colleghi e agli studiosi nonostante le difficoltà contingenti.

Possiamo dire che è cambiata la percezione di questo patrimonio archivistico: da mero serbatoio di informazioni per uso prevalentemente interno, a patrimonio da esplorare e da cui far partire collegamenti con altre realtà nazionali e internazionali. L'opportunità di questo convegno è servita dunque a evidenziarne l'importanza: basti qui ricordare i diversi studiosi che lo hanno consultato per i contributi presentati anche in questa sede, oppure quelli che, ad esempio, si sono dedicati a Ettore Modigliani, legato per molti anni a doppio filo al soprintendente veneziano Gino Fogolari e a Pelliccioli. Quest'ultimo fu a lungo indiscusso protagonista della conservazione in Veneto e in particolare a Venezia ben oltre la Seconda guerra mondiale.

Sono tante le immersioni possibili nelle vicende conservative delle opere: queste ne permettono una conoscenza più approfondita, ma oltre a ciò riportano a galla notizie, oltre che sul protagonista di questo convegno, anche su personaggi meno noti eppure assai attivi nel restauro.

Sono altresì numerose le possibilità di combinare elementi per raggiungere visuali più ampie sulla storia della tutela, entro cui certamente contestualizzare la relazione dialettica fra restauratori come Pelliccioli e storici dell'arte come Longhi o Brandi. Scaturiscono dall'Archivio materiali per analizzare e sintetizzare dibattiti di livello altissimo, avvenuti negli anni Trenta e proseguiti nel dopoguerra: una fase cruciale questa, sia per la metodologia del restauro sia per quella della storia. C'è ancora bisogno di discutere, valutare, attualizzare e proiettare nel futuro gli esiti di quelle intense dispute, da inserire nel quadro più vasto e interdisciplinare della storia delle idee. L'attuale percezione del patrimonio culturale, le azioni di tutela e di diffusione della conoscenza, necessitano di continua verifica per capire se principi e valori associati risultano effettivamente tali.

Daniele Ferrara
Direzione regionale Musei Veneto

Le Gallerie dell'Accademia di Venezia sono state tra gli Enti promotori e una delle sedi del convegno Internazionale di Studi "Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo", importante momento di riflessione sull'attività di uno dei più grandi restauratori italiani. La direttrice di allora Paola Marini diede pronta adesione alla proposta di partecipazione proveniente da Lanfranco Secco Suardo, instancabile presidente dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, promotrice e organizzatrice di tale evento. L'adesione delle Gallerie era una scelta necessaria, si tratta di un luogo caro a Pelliccioli e che segna un passaggio cruciale per la sua professione. Sul patrimonio pittorico dell'Istituto dedica un vasto impegno, acquisendo un ruolo talmente rilevante da essere efficacemente definito da Gino Fogolari – non senza credibile ironia – il *Dittatore dei restauri* alle Gallerie, in una lettera del 26 gennaio 1939. L'Archivio dei restauri del museo conserva a tutt'oggi un prezioso materiale documentale, cartaceo e fotografico, fonte straordinaria di testimonianze della sua attività restaurativa sia in museo che nel territorio veneziano.

Partecipai al comitato scientifico che preparò il convegno e venni invitato a relazionare e, a mia volta, feci una scelta necessaria dedicandomi a riflettere sugli interventi eseguiti in museo, su ottanta opere tra fine 1937 e l'inizio dell'anno successivo, una campagna molto estesa condotta a tempo di record, come altrove aveva già fatto, seguendo modalità che avevo avuto modo di conoscere in modo approfondito come Direttore dei lavori di interventi conservativi eseguiti su opere su cui lui, o i suoi collaboratori, avevano operato. Si trattava di uno dei tanti spunti di riflessione in un convegno che, grazie alla partecipazione di un folto gruppo di studiosi o operatori nel campo della tutela, di diversa formazione e provenienza geografica, ha restituito la dimensione dell'eredità di Pelliccioli sul patrimonio della Penisola e non solo, un'eredità che ha influenzato anche il modo di guardare a tale patrimonio, alla luce dell'estensione del suo intervento. Festeggiamo dunque la pubblicazione di questi importanti atti, un significativo contributo alla conoscenza del restauro in Italia, di cui siamo grati all'Associazione Secco Suardo e al generoso impegno delle curatrici: Silvia Cecchini, Maria Beatrice Failla, Federica Giacomini e Chiara Piva.

Giulio Manieri Elia
Direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Mauro Pellicoli è stato nella prima metà del Novecento protagonista del restauro in Italia e non solo. Grazie alle fitte relazioni intessute con influenti storici dell'arte, conoscitori e responsabili dei principali musei italiani, il restauratore svolse un'attività di incredibile ampiezza riuscendo a conciliare innumerevoli e complesse prestazioni per istituzioni pubbliche nazionali con altre a favore del collezionismo e del mondo antiquariale.

La sua formazione si svolse a Bergamo, tra educazione artistica – frequentava per un breve periodo anche la Scuola di pittura dell'Accademia Carrara – e apprendistato nelle botteghe di restauratori, come gli Steffanoni, nel solco di quella riconosciuta tradizione lombarda nel campo della conservazione che figure come Giovanni Secco Suardo erano riuscite a rilanciare ed innovare nel corso dell'Ottocento.

L'esercizio dal 1912 dell'attività di restauro da parte di Pellicoli proseguì senza sosta sino al 1967. Intervenne su migliaia di dipinti – si ricordano tra gli altri i restauri di oltre 170 opere delle chiese della provincia di Bergamo dopo la Prima guerra mondiale e gli interventi su più di seicento dipinti in quattro anni per la riapertura della Pinacoteca di Brera nel 1925 – ma anche su importantissimi cicli decorativi italiani come la *Camera degli Sposi* di Mantegna a Mantova, le *Storie di san Francesco* di Giotto ad Assisi, gli affreschi di Perugino nella Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio a Perugia, il *Cenacolo* vinciano in Santa Maria delle Grazie a Milano.

Saldo rimase sempre il legame con la città di Bergamo, come dimostrano il coinvolgimento del restauratore quando riemersero gli affreschi quattrocenteschi di Donato Bramante sulla facciata del Palazzo del Podestà e le estese campagne di restauro condotte sui dipinti dell'Accademia Carrara, nei primi anni Trenta e nuovamente nel corso degli anni Cinquanta, entrambe in corrispondenza dell'adozione di nuovi criteri di ordinamento delle collezioni. Pellicoli riuscì a sviluppare un'attività tanto estesa e multiforme grazie alle sue indubitabili capacità imprenditoriali e all'ausilio di un'organizzata e capace squadra di collaboratori.

Il suo impegno di restauratore si esplicò a trecentosessanta gradi, su ogni tecnica pittorica, secondo un modo di operare molto apprezzato, ma che nel secondo dopoguerra venne messo in discussione da una generazione di storici dell'arte che nell'arco di due decenni avrebbe rifondato la metodologia del restauro in Italia.

Preme ricordare in questa sede per la qualità dei loro contributi due ricercatori: Matteo Panzeri tra i primi ad indagare con acume nel corso dei suoi studi giovanili il ruolo di Mauro Pellicoli nella cultura del restauro pittorico del XX secolo e Cristina Giannini, prematuramente scomparsa, che ha dedicato molta parte della sua attività professionale alla storia delle botteghe dei restauratori, con particolare attenzione alla realtà bergamasca.

Infine penso di interpretare il pensiero di molti, esprimendo gratitudine per l'opera competente, appassionata e instancabile dell'Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano, guidata con lungimiranza dal suo presidente, senza la quale il Convegno atteso e necessario dedicato a Mauro Pellicoli non avrebbe visto la luce.

Maria Cristina Rodeschini
Direttore Accademia Carrara

Finalmente, dopo quasi tre anni, vedono la pubblicazione gli atti del convegno su Mauro Pellicoli tenutosi a Venezia nel 2018.

Fu nel 2015 che si cominciò, con un primo gruppo di studiose, a progettare un convegno sulla figura di Mauro Pellicoli. Una figura che attraverso un lungo periodo storico continuava ad apparire come un indiscusso protagonista del restauro italiano, dalla sua formazione “a bottega” secondo le più antiche tradizioni fino alla sua nomina di “restauratore capo” nel nuovo Istituto Centrale del Restauro. Una carriera professionale che, proprio per la sua fama, per l'eccezionalità dei suoi molteplici rapporti con i maggiori collezionisti e storici d'arte del suo tempo, per la estrema importanza e notorietà di molte opere da lui restaurate, per il suo coinvolgimento su vicende internazionali, lo ha portato a rappresentare in qualche maniera l'archetipo novecentesco del restauratore italiano. Una figura però molto discussa, anche se non molto studiata: l'analisi critica della sua biografia e dei risultati del suo operato sulle opere era del tutto frammentaria e in gran parte inedita. La possibilità di poter consultare e studiare materiale documentario in gran parte inedito del suo archivio personale, è stato certamente un ulteriore stimolo per promuovere un incontro di studio e confronto su Mauro Pellicoli e sulla storia del restauro in Italia e in Europa durante il ventesimo secolo. Franco Mazzini scriveva nel 1977: «Lungi da intenti agiografici parziali, si può soltanto porre in evidenza la validità innegabile di pratiche operative peraltro superate in quanto empiricamente fondate sul risultato conseguito. Conseguito però grazie ad una sensibilità e ad una sperimentata nozione della materia, grazie ad una perizia manuale acquisita nell'annoso e graduale tirocinio della “bottega”. Qualità che non devono svalutarsi e men che meno andar perdute con l'avvento dell'attuale metodologia scientifica con la quale dovrebbero convivere. Sono anch'esse un patrimonio da salvare, ed è compito di che ne è stato testimone lasciarne memoria».

Attraverso il lavoro del Comitato Scientifico, iniziato nel 2016, si è giunti al 14 novembre del 2018 quando, nella splendide sedi del Palazzo Ducale e delle Gallerie dell'Accademia, sono iniziate le tre intense giornate di lavori di cui oggi vediamo pubblicati i risultati.

Il Convegno rientra tra le attività di studio e ricerca del progetto *Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani (ASRI)*, il cui obiettivo è quello di incrementare e valorizzare le conoscenze sulla storia del restauro attraverso la salvaguardia degli archivi dei restauratori e attraverso attività di studio e ricerca presso gli archivi delle pubbliche istituzioni. Esigenza, più volte ricordato, già presente nell'atto costitutivo dell'ICR.

La positiva esperienza del convegno su Giovanni Secco Suardo e del convegno sulla storia del restauro a Napoli e Regno nell'Ottocento, nonché i numerosi convegni e seminari collegati ad ASRI¹, hanno confermato quanto la storia del restauro sia, sempre

¹ - Convegno Internazionale *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte* - Università degli Studi “La Sapienza”, Roma, 18-20 aprile 2013.
- Giornata di Studio *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970* - Università degli Studi Roma Tre, Roma, 21 marzo 2013.
- Giornata di Studi *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio* - Università Ca'Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali - Venezia, 27 marzo 2012.

di più, punto fondamentale per una conoscenza approfondita sia della storia dell'arte sia delle problematiche odierne della conservazione e del restauro.

È oggi un mio gradito dovere ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile questo convegno. In primo luogo tutti gli studiosi che hanno risposto al nostro invito come membri del Comitato Scientifico² e poi tutti coloro che, con le loro relazioni, hanno partecipato alle diverse sessioni del Convegno.

Voglio esprimere gratitudine a tutte le istituzioni che, fin dalla prima proposta, hanno risposto positivamente come promotori³, e successivamente, come sostenitori⁴ insieme all'Associazione Giovanni Secco Suardo. Un ringraziamento speciale alla Fondazione Cini e a Giovanni Allia per l'amichevole accoglienza a Venezia di tutti i partecipanti e alla Fondazione Cineteca Italiana di Milano per aver collaborato per la proiezione del documentario *Il Cenacolo. Le Vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*⁵, restaurato per l'occasione.

-
- Conferenza internazionale, *LECU – Laboratorio de Empleos Culturales* - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico – Siviglia, 10 giugno 2011.
 - Jornada Internacional *Archivo Histórico de Restauradores Españoles* - Universidad Politécnica de Valencia - Valencia, 10 novembre 2010.
 - Convegno di studi *Storia del restauro e storie di restauri. Bergamo tra passato e futuro* - Università degli Studi di Bergamo - Bergamo, 16 ottobre 2009.
 - Convegno di studi *Gli archivi del restauro. Storia e cultura del restauro in Lombardia* –Milano, Castello Sforzesco, 25 settembre 2009.
 - Convegno Nazionale di Studi *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo* - Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 18-20 aprile 2007.
 - Seminario di Studi *Riconoscere un Patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)* – Università degli Studi del Salento, Lecce, 17-19 novembre 2006.
 - Giornata di Studi *L'officina del restauro in Italia; storia e questioni* - Università degli Studi di Siena - Siena, 9-10 settembre 2005.
 - Giornata di Studi *Restauri e restauratori. Storia di esperienze e nuovi progetti di ricerca* – Università degli Studi di Palermo - Palermo, 24 aprile 2004.
 - Seminario di studio in memoria di Michele Cordaro *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee* - Università degli Studi di Roma “La Sapienza” - Roma, 20-21 febbraio 2004.
 - Convegno Internazionale di Studi *Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il metodo Pettenkofer* - Università degli Studi di Udine - Udine, 16-17 novembre 2001.

² Maria Cristina Bandera (Fondazione Roberto Longhi), Carlo Bertelli (Professore emerito Università di Losanna), Giorgio Bonsanti (former Soprintendente Opificio Pietre Dure), Marta Boscolo Marchi (Polo Museale del Veneto), Francesca Capanna (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro), Silvia Cecchini (Università degli Studi di Milano), Paola D'Alconzo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Emanuela Daffra (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali), Michela di Macco (Università La Sapienza Roma), Miriam Failla (Università degli Studi di Torino), Daniele Ferrara (Polo Museale del Veneto), Giulio Manieri Elia (Gallerie dell'Accademia di Venezia), Paola Marini (Gallerie dell'Accademia di Venezia), Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari di Venezia), Mario Micheli (Università degli Studi di Roma Tre), Mariolina Olivari (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Matteo Panzeri (Associazione Giovanni Secco Suardo), Pietro Petrarola (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia), Simona Rinaldi (Università degli Studi della Toscana), Maria Cristina Rodeschini Galati (Fondazione Accademia Carrara), Orietta Rossi Pinelli (già Sapienza Università di Roma), Lanfranco Secco Suardo (Associazione Giovanni Secco Suardo), Giovanni C.F. Villa (Università degli Studi di Bergamo).

³ Fondazione Accademia Carrara, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Direzione Generale Musei – Polo Museale del Veneto, Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

⁴ Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali, Comune di Nembro, Fondazione Accademia Carrara, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Intesa Sanpaolo, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Venezia.

⁵ 1953, di Luigi Rognoni, testo di Franco Russoli, supervisione di Fernanda Wittgens, musiche originali di Luigi Dalla Piccola.

Coerentemente con la partecipazione durante questi ultimi venticinque anni al progetto ASRI di tanti atenei italiani, molte sono le università che hanno concesso il loro patrocinio al Convegno⁶. Patrocini che ci auguriamo possano significare un reale interesse e impegno per l'insegnamento della storia e teoria del restauro all'interno dei vari corsi universitari. Un percorso di formazione che, quando venne istituito, venne pensato anche per formare i futuri funzionari delle soprintendenze, ma che negli ultimi decenni ha visto una inspiegabile diminuzione dei corsi. A tale proposito il programma originario del Convegno aveva previsto nella terza giornata dei lavori una tavola rotonda sul tema *L'insegnamento della storia del restauro per la storia dell'arte*. Purtroppo a causa di una serie di ritardi sommati durante l'ultima giornata la tavola rotonda non si è potuta svolgere con il necessario tempo per approfondire il tema. Considerando l'importanza e urgenza che l'argomento ancora riveste, mi auguro che al più presto e in altri sedi torni ad essere previsto all'ordine del giorno.

Rammarico anche per l'assenza al Convegno del Getty Research Institute. Molti studiosi avrebbero avuto piacere di avere una aggiornata relazione sulla fototeca di Mauro Pellicoli⁷, in attesa che un giorno, ci auguriamo, un accordo di collaborazione scientifica potrà permettere di ricollegare – anche solo virtualmente – i materiali fotografici con la estesa documentazione cartacea facente parte dell'archivio che generosamente è stato donato all'Associazione Giovanni Secco Suardo da Mauro Porta, da sua sorella Annamaria e da Donata e Pierluigi Mandolini, i diretti nipoti del grande restauratore. Voglio ringraziare infine le curatrici che, attraverso burrascose vicende editoriali – grazie a tal proposito alla casa editrice SAGEP – e il doloroso periodo della pandemia, hanno continuato con passione e tenacia a strutturare e sviluppare le pagine di questi atti. Non posso concludere queste brevi note senza ricordare Cristina Giannini. Una appassionata studiosa che ho avuto il piacere di conoscere quando stava preparando la sua tesi e che tutti hanno inutilmente aspettato a Venezia. Fino alla fine ha continuato a preparare il suo intervento. Simona Rinaldi generosamente ha preso il testimone, permettendole così di pubblicare l'ultimo saggio a sua firma.

Lanfranco Secco Suardo
Associazione Giovanni Secco Suardo
Maggio 2021

⁶ Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Regione Lombardia, Regione Veneto, Comune di Bergamo, Comune di Nembro, ICCROM - International Centre of Conservation- Rome, ICOM-CC International Council of Museums Italia, ECCO- European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, ENCORE- European Network for Conservation-Restoration Education, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Università Ca' Foscari di Venezia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Università degli Studi Roma Tre, Università degli Studi di Milano, Università degli Studi di Torino, Università degli Studi della Toscana, ANAI Associazione Nazionale Archivistica Italiana, ARI Associazione Restauratori Italiani, ORA Associazione Restauratori Alta Formazione.

⁷ <https://piprod.getty.edu/starweb/psc/servlet.starweb>.

Inoltre vedi: M. Panzeri *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in Bollettino d'Arte, supplemento al n. 98, 1996 *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 9-11 marzo 1995

INTRODUZIONE DELLE CURATRICI

La scelta di porre l'attenzione, oggi, sulla cultura del restauro nel XX secolo, e di farlo a partire dall'analisi del mondo che ruota attorno al restauratore Mauro Pelliccioli (1887-1974), esprime la volontà di tornare a riflettere sul tema del rapporto tra storici dell'arte e restauro. Lo chiarisce da subito Orietta Rossi Pinelli che, in apertura degli atti, pone il tema sul tavolo della discussione. Il suo contributo ritrova nell'opera di Francis Haskell le radici di un'attenzione volta a mettere in luce il mondo di relazioni che connettono ogni opera alla realtà storica in cui essa vive e che ne determina il destino, e richiama il ruolo avuto in tal senso dagli studi di storici dell'arte come Baxandall, Shearman, Longhi, Kubler, Romano, Gombrich, Chastel. La sintesi con cui Rossi Pinelli ripercorre i momenti salienti di un confronto serrato attorno al rapporto tra storici dell'arte e restauro, che si articola entro ed oltre i confini nazionali tra il secondo dopoguerra e i nostri giorni, introduce la prospettiva ampia in cui il convegno propone di avviare la riflessione sulla cultura del restauro nel XX secolo a partire dalla figura di Mauro Pelliccioli. La prima sessione, dedicata ai rapporti di Pelliccioli con storici dell'arte e conoscitori, mira a far emergere il tessuto di relazioni che, attorno ai temi del restauro, si crea tra mondo del collezionismo e del mercato, come anche le dinamiche del confronto di quelle realtà con il sistema amministrativo centralizzato che prende corpo negli anni a cavallo della Seconda guerra mondiale. Introduce l'orizzonte ampio dell'analisi lo sguardo rivolto – da Federica Giacomini – al ruolo di Giuseppe Bottai nell'impostare in modo centralizzato ed istituzionale la gestione della conservazione e del restauro sul territorio nazionale e nel creare una rete di studiosi, tecnici, intellettuali cui affidare l'elaborazione delle linee di azione del Ministero in tal senso. Il rapporto di Pelliccioli con Roberto Longhi – messo a fuoco da Simona Rinaldi – appare come un basso continuo su cui è accordata l'intera sessione, una tonalità che inoltre connette questa con le sessioni successive. Longhi è una figura chiave nell'orizzonte della cultura del restauro negli anni di attività di Pelliccioli, e il suo ruolo appare determinante nel periodo in cui, tra il 1941 e il 1953 – come emerge nel volume dall'analisi del cantiere sui dipinti di Giotto ad Assisi, studiato da Paola Pogliani, e dal successivo restauro del Cenacolo vinciano, analizzato da Silvia Cecchini – si definisce la contrapposizione tra Pelliccioli e Cesare Brandi rispetto ai criteri e agli obiettivi del restauro, scontro che determina la presa di posizione di eminenti storici dell'arte, tra cui Emilio Salmi, Pietro Toesca, Wart Arslan, Fernanda Wittgens e molti altri. Il progetto di un organismo ministeriale centrale, impostato da Giulio Carlo Argan e Longhi e fermamente sostenuto da Bottai, mirante alla codificazione e condivisione di criteri e metodi del

restauro e all'attribuzione all'Istituto Centrale del Restauro di un ruolo direttivo e di controllo, vede alcune soprintendenze refrattarie e determina, soprattutto ove esiste una locale e solida tradizione, una ferma contrapposizione verso il controllo e le direttive dell'ICR, come il caso lombardo dimostra.

L'altro essenziale volto della cultura italiana del restauro della prima metà del Novecento emerge dall'indagine sui rapporti di Pelliccioli con alcuni collezionisti e sugli interventi di restauro che esegue su loro commissione, qui indagati da Eva Toffali, con particolare riguardo ad alcune opere della collezione Contini Bonacossi. L'impatto dei temi relativi al restauro su un pubblico di non intenditori si misura anche attraverso l'immagine di Pelliccioli che la stampa restituisce all'opinione pubblica – cui è dedicato il contributo di Valeria Finocchi – da cui emerge l'abilità comunicativa del restauratore bergamasco.

La sezione dedicata ai restauri per le Soprintendenze e i musei approfondisce il legame tra le scelte operative condotte negli interventi di Pelliccioli e gli orientamenti dei funzionari e direttori dei musei per i quali lavorò in Lombardia e Veneto a partire dagli anni Venti.

Alla ripresa delle attività dopo la Prima guerra mondiale, Pelliccioli in Lombardia progressivamente sostituì la generazione dei restauratori più anziani (scomparsi o ormai poco attivi) per diventare – come dimostra il saggio di Amali Pacia – il restauratore di fiducia di Ettore Modigliani sia nella campagna di interventi finalizzati al riallestimento e riapertura della Pinacoteca di Brera nel 1925, sia per i numerosi interventi nel territorio indispensabili dopo gli spostamenti effettuati durante il conflitto; chiave della sua affermazione è la capacità di relazionarsi con gli storici dell'arte funzionari, come Angelo Pinetti, ascoltando le loro indicazioni, ma dialogando anche sul piano della *connoisseurship*, come nel caso dell'intervento sulla Pietà tra scene della Passione proveniente dalla chiesa di Santi Nazario e Celso di Urgnano.

In questa prospettiva l'intervento di Emanuela Daffra, che intende verificare su un arco cronologico ampio (dal 1922 al 1965) il rapporto tra la prassi del restauratore e l'alternarsi dei direttori di Brera conferma quanto Pelliccioli fosse abile a modulare i suoi interventi assecondando le aspettative dei suoi interlocutori, comprese le scelte di allestimento del museo. Emblematico il caso indagato da Daffra a proposito della Madonna col Bambino di Giovanni da Bologna, acquistata e pubblicata da Modigliani sul «Burlington Magazine», su cui Pelliccioli realizzò un intervento volto a valorizzare i caratteri salienti riconosciuti dallo storico dell'arte in quella occasione; nel caso del Trittico di Camerino di Crivelli invece è palese l'adesione del restauratore alle indicazioni provenienti da Fernanda Wittgens in linea con le scelte critiche di allestimento delle sale del museo.

Il rapporto privilegiato con Pinetti e Modigliani è confermato anche dall'intervento di Maria Cristina Rodeschini che indaga lo stacco e il restauro degli affreschi del Palazzo del Podestà di Bergamo affidati alla bottega di Pelliccioli proprio mentre si andava discutendo l'attribuzione a Bramante.

Stando alla testimonianza autobiografica del restauratore, l'attività nel Veneto si dovrebbe far risalire al 1905-1906, certamente anche in questo caso la chiave del suo successo di lunga durata in questa area è da leggersi nel rapporto di fiducia privilegiato costruito con Gino Fogolari.

Insieme alla consueta capacità di accontentare i suoi committenti e assecondarne gli orientamenti critici, l'intervento di Marta Boscolo Marchi e Daniele Ferrara evidenzia come il restauratore abbia saputo in questo contesto in particolare supplire almeno in parte alla mancanza di un laboratorio di restauro della Soprintendenza, più volte invocato dai funzionari; nei primi anni della sperimentazione dell'uso delle radiografie, fortemente incentivato da Fogolari e Antonio Morassi, Pelliccioli con la sua Philips Metalix 11001 seppe far fronte perfino all'assenza di adeguate attrezzature scientifiche. L'enorme mole di lavoro che Pelliccioli aveva assunto da parte delle due Soprintendenze pone il problema della sua prassi operativa e organizzativa. L'intervento di Giulio Manieri Elia rappresenta quindi un'indispensabile verifica sulle scelte e le procedure operative attuate per le Gallerie dell'Accademia tra fine 1947 e inizio 1948, durante lavori di restauro e riallestimento sotto la direzione di Vittorio Moschini con il contributo di Carlo Scarpa. Il confronto tra le notizie di archivio e una rinnovata osservazione delle opere del museo in occasione di recenti restauri consente a Manieri Elia di verificare come la campagna condotta da Pelliccioli su 81 dipinti, compresi molti capolavori emblematici di quella collezione, si limitò a puliture selettive e integrazioni ugualmente mirate e circoscritte, condotti anche in questo caso in accordo con i funzionari storici dell'arte, con l'obiettivo spesso esplicito, come nel caso de La vecchia di Giorgione, di valorizzare o assecondare le attribuzioni.

Questa capacità di Pelliccioli è confermata dai casi analizzati da Alice Cutullè attraverso lo studio delle carte di Luigi Coletti a proposito di una serie di ritratti attribuiti allora a Lorenzo Lotto, ambiti dalle Gallerie dell'Accademia, per i quali Pelliccioli svolse un doppio ruolo di restauratore e mediatore per la vendita. Simili conclusioni emergono dall'intervento di Matilde Cartolari dedicato ai restauri realizzati in occasione di alcune mostre veneziane degli anni Trenta e Quaranta, come la personale dedicata a Bellini nel 1949 quando gli interventi condotti da Pelliccioli sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini furono lo spunto per un'ennesima polemica tra Longhi e Brandi a proposito delle puliture, in un momento in cui questa operazione era particolarmente discussa dopo la nota mostra londinese *Cleaned Pictures* del 1947. La stima incondizionata che il restauratore bergamasco continuò a godere in laguna, anche dopo le sue alterne fortune, è emblematicamente rappresentata dalle immagini pubblicate sui giornali in occasione della esposizione personale di Pelliccioli pittore tenutasi a Venezia nel 1965, dove è ancora immortalato in compagnia di Roberto Longhi, Vittorio Cini e Vittorio Moschini.

Emerge con chiarezza quanto una delle ragioni del successo di Pelliccioli prima del suo ingresso nell'Istituto Centrale del Restauro, fu l'estrema disponibilità nel relazionarsi con i funzionari e i direttori dei musei, unita ad una particolare rapidità nel portare a termini gli incarichi e un'abile gestione organizzativa della sua bottega.

La sezione dedicata alla bottega, agli allievi e ai collaboratori di Pelliccioli nel lungo arco cronologico della sua attività privata e istituzionale traccia finalmente un albero genealogico fino ad ora mai delineato organicamente per il suo profilo professionale. Pone inoltre rimedio a quelle sfocature prospettiche che offuscavano, nel quadro nazionale della cultura del restauro, il ruolo del restauratore bergamasco in relazione alle spinte centrifughe che permangono in Lombardia di contro al tentativo di unificazione isti-

tuzionale portato avanti a Roma. In questa partita Pelliccioli, forte di una salda rete di legami istituzionali, ereditata dalla bottega degli Steffanoni e consolidata con la Soprintendenza milanese, che ne assicura il consenso e la celebrità, gioca con disinvoltura su più tavoli ma la sua eredità rimane di fatto ancorata al contesto lombardo.

Le lucide riflessioni di Cristina Giannini, generosamente raccolte da Simona Rinaldi dopo la prematura scomparsa della studiosa, mettono in luce la formazione del restauratore bergamasco nell'ambito della più affermata bottega di restauro dell'avvio del XX secolo, l'*atelier* bergamasco dei fratelli Steffanoni, eredi della tradizione di Giovanni Secco Suardo e di Luigi Cavenaghi con attività ramificate su quasi tutto il territorio dell'Italia settentrionale e in Catalogna.

Un'azienda dalla quale Pelliccioli eredita la capacità imprenditoriale di adattamento alle esigenze del territorio e alle sollecitazioni degli enti di tutela, svincolandosi con abilità strategica dalle collusioni con il mercato antiquario perseguite in particolare da Attilio Steffanoni.

È dagli anni Venti che prende così avvio quel legame ininterrotto con la direzione di Brera e la soprintendenza milanese che attraverserà le due guerre e non troverà quasi soluzione di continuità almeno fino alla morte di Fernanda Wittgens, scomparsa nel luglio del 1957. Alla Wittgens si deve il progetto, perseguito con tenacia fin dagli anni Quaranta, della creazione di una Scuola del Restauro milanese che negli intenti della giovane funzionaria avrebbe affiancato, condividendone le metodologie ma orientandole fortemente nel solco della tradizione bergamasca, l'Istituto Centrale del Restauro. Di questo progetto visionario, qui raccontato da Federica Nurchis, Pelliccioli, che della scuola sarebbe stato il primo direttore tecnico, già prima della rottura aperta con Brandi è il primo interlocutore.

Non esiste tuttavia per Pelliccioli formazione dei giovani restauratori al di fuori delle dinamiche di apprendistato che si dipanano all'interno del suo atelier, che possiamo ora comprendere a fondo grazie al lavoro di scandaglio delle fonti messo a punto da Claudia Marchese, che ha utilizzato i libri paga settimanali dei dipendenti per ricomporre la compagine degli allievi e degli apprendisti e per analizzare le pratiche di organizzazione del lavoro. Nella schiera dei collaboratori, variabile nel numero in base ai cantieri con oscillazioni che giungevano fino all'impiego in contemporanea di quasi due decine di apprendisti, maturano la loro formazione, tra gli altri, Antonio Benigni e il giovane Ottemi della Rotta (che, come ricorda Michela Palazzo proseguirà la sua carriera milanese nel solco degli insegnamenti del maestro ben oltre gli anni Sessanta); ma non manca un piccolo drappello di collaboratrici, come Angela Marchesi Butti, Emma Bettocletti e Pinin Brambilla Barcilon, che raccoglierà il testimone dell'eredità di Pelliccioli sui ponteggi del *Cenacolo* vinciano.

All'interno della bottega non c'è un vero e proprio percorso di apprendimento ma un affiancamento continuo in tutte le mansioni, dalle più semplici alle più complesse, che Pelliccioli coordina con la sua leggendaria ruvidità di modi. Possiamo infine spingerci anche più in profondità fino alla comprensione della tecnica e dei materiali grazie al caso studio di un pigmento per il restauro, il "bruno di Bergamo", collaudato ed impiegato da Pelliccioli in sintonia con la ditta Maimeri, che, come raccontano Sandro Baroni,

Marica Forni e Maria Pia Riccardi, divenne fornitore ufficiale del Gabinetto di Restauro della Pinacoteca di Brera e della Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia.

La quarta sezione è dedicata all'impegno di Pelliccioli nel contesto internazionale, un ambito in cui il suo ruolo risulta particolarmente incisivo soprattutto negli anni Trenta, a partire dalla partecipazione alla grande mostra dell'arte italiana tenuta a Londra all'inizio del decennio, come ricordato da Roberto Bestetti. Grazie al legame di fiducia con Ettore Modigliani, Pelliccioli si trovò a rivestire il ruolo di conservatore unico di tutta l'esposizione, curando il restauro, la movimentazione, il trasporto, l'allestimento delle opere alla Burlington House e il loro ritorno in Italia alla fine della mostra. Rimasto nella capitale britannica per tutta la durata dell'evento, Pelliccioli non esitò a entrare in contatto con il mondo delle gallerie, delle aste, dei collezionisti, per alcuni dei quali effettuò degli interventi di restauro. Egli sembra muoversi con agilità e non ha alcuna difficoltà a misurare la propria esperienza, ormai pienamente consolidata, nel confronto con la realtà inglese. Anche a seguito di questo incarico, la sua notorietà a livello internazionale si rafforza: negli anni immediatamente successivi, la sua bottega è individuata come uno dei migliori luoghi di formazione in ambito europeo per la professione di restauratore. Nel 1931 – come ricostruito con ampiezza di visuale e dovizia di particolari da Campuzano-Mestre e da Peter Sarossy – vi vengono infatti indirizzati, dalle rispettive istituzioni, due apprendisti stranieri, il catalano Manuel Grau Mas e l'ungherese Gyorgy Kákay Szabó, destinati a diventare, proprio sulla base dell'esperienza maturata presso Pelliccioli, i fondatori dei laboratori di restauro dei rispettivi musei nazionali e in sostanza gli iniziatori, in patria, di un nuovo corso nel restauro dei dipinti. Nel confronto tra questi due apprendisti, l'uno, Grau, più portato alla parte meccanica del lavoro, l'altro, Kákay Szabó, dotato di notevoli qualità artistiche, emerge peraltro come, nella grande varietà di operazioni che venivano effettuate nella bottega di Pelliccioli, un ruolo decisivo fosse rivestito da una fase di trattamento pittorico delle opere estremamente disinvolta, tanto da indurre in Kákay Szabó la necessità di completare la propria formazione in altri laboratori europei, come quello di Ruhemann a Berlino e di Isepp a Vienna. La successiva chiamata di Pelliccioli in Ungheria, nella seconda metà degli anni Trenta, consolida la sua influenza, in quel paese, nella conservazione non solo delle opere mobili, ma anche del patrimonio monumentale, argomento affrontato da Manga Pattantyús.

In conclusione, il volume offre alcune preziose testimonianze – Carlo Bertelli e Paolo Venturoli – che rendono immediata la percezione di quanto Pelliccioli abbia attraversato, con la sua lunghissima attività di restauratore, momenti chiave della storia del paese, come le due guerre mondiali, e della storia della tutela, come l'avvio dell'Istituto Centrale del Restauro; momenti che è oggi è possibile ricostruire nei risvolti più riposti anche grazie alla piena disponibilità del suo archivio personale, depositato, insieme a numerosi altri archivi che costituiscono la memoria del restauro in Italia, come ricorda Marisa Dalai Emiliani, presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo a Lurano.

Le curatrici
Silvia Cecchini, Maria Beatrice Failla, Federica Giacomini, Chiara Piva

1.

Rapporti con storici dell'arte e conoscitori

GLI STORICI DELL'ARTE NEL SECONDO DOPOGUERRA E LA CULTURA DEL RESTAURO*

Orietta Rossi Pinelli

Tra gli storici dell'arte e i restauratori intercorre, da più di un secolo e mezzo, una commistione di obiettivi che ha modulato le ricerche e le soluzioni connesse alla necessità di conservare il patrimonio artistico. L'intersecarsi inevitabile tra le due procedure operative – l'una allenata all'osservazione del manufatto e alla ricerca documentaria delle sue vicende storiche, l'altra operante, manualmente e intellettualmente, nella carne viva dell'opera, nella sua fisicità – ha prodotto spesso preziose consonanze, altre volte furibonde polemiche. La posta in gioco è sempre alta. I dissensi non contrappongono necessariamente le due professioni ma anche i protagonisti dello stesso schieramento. Nello scontro, come nella coincidenza degli obiettivi, giocano le attese visive emergenti in un determinato clima culturale al pari delle resistenze a quelle stesse.

Giovanni Romano si è posto, nel 2005, una domanda che entra nel merito del rapporto tra gli storici dell'arte e il restauro: «In che misura – scriveva – la ricerca di una migliore messa a fuoco del nostro sguardo sul restauro si lega a un diverso modo di concepire la storia dell'arte? Che cosa è cambiato negli ultimi tempi?». E proseguiva:

«Il personaggio che più ha cambiato il nostro atteggiamento di storici dell'arte, questi è Francis Haskell. Haskell è stato ben altro di uno storico sociale dell'arte. [...] Lui ha saputo fare luce sulla realtà storica che vive intorno ad ogni opera d'arte e ne condiziona il destino, come un contesto dove si intrecciano la "previsione" del committente, l'intenzione personale dell'artista per come l'opera dovrà essere vista e, in terzo luogo, i caratteri "visivi" del successo che le riserva un pubblico non di soli "intendenti"».

Insomma Haskell ha indicato agli storici dell'arte come ricostruire le molte componenti che cooperano nella messa a fuoco dello "sguardo di un'epoca" e, altrettanto fondamentale per la storia e per gli interventi di restauro, anche la vita vissuta da ogni singola opera nell'attraversare i secoli, sia fisicamente che nella ricezione. Ci ha abituato a leggere, attraverso le fonti coeve, i parametri visivi mutanti nel corso del tempo. Al contributo di Haskell, Romano associava anche quelli di Baxandall,

* Desidero dedicare questo scritto al caro amico e grande storico dell'arte Giovanni Romano che ci ha lasciato e al quale molto dobbiamo.

¹ G. ROMANO, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in *Il corpo dello stile*, Atti del Convegno di Studio dedicato a Michele Cordaro (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA e I. SGARBOZZA, Roma 2005, pp. 53-61, p. 54.



1. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, Milano, refettorio di Santa Maria delle Grazie, dopo il restauro di Pinin Brambilla.

Shearman, Longhi, Kubler e si potrebbero aggiungere certamente lui stesso, Gombrich, Chastel, Castelnuovo e qualche altro ancora². Lo «sguardo di un'epoca – precisava Romano – è spesso un termine medio che possiamo calcolare conoscendo il contesto ambientale in profondità».³ Il “contesto”, negli anni in cui lo storico scriveva, era ancora percepito come centro dell'attività di ricerca e di conoscenza. Incarnava una consapevolezza storiografica che in questi ultimi tempi sta venendo meno, a fronte di novità pervasive che stanno modificando la percezione stessa delle opere. Il sapersi calare nei contesti geografico-culturali, negli sguardi di un'epoca appunto, ha aiutato i vari soggetti coinvolti nei restauri ad attenuare lo sguardo “sul presente” che, se non tenuto a freno, compromette il “diritto delle opere” ad essere trattate con la cautela che meritano. Romano ha diretto numerosi restauri nei diciotto anni di lavoro nella Soprintendenza dei Beni artistici e storici del Piemonte ed è stato un convinto patrocinatore dei «diritti delle opere». Per lui il restauro del *Cenacolo* leonardesco (1977-1999; fig. 1), diretto da Pinin Brambilla Barcilon (con la quale aveva più volte collaborato), ha rappresentato la prova provata di quanto un'analisi storica e visiva minuziosissima potesse aiutare a percepire lo sguardo del periodo in cui il dipinto venne realizzato. Convegni, confronti, pubblicazioni hanno accompagnato i diciotto anni richiesti dall'intervento e hanno consentito a Pinin Brambilla di recuperare la

² ROMANO, *Il restauro...* cit., p. 55.

³ *Ibidem*.

percezione dell'opera coeva al suo autore prestando anche molta attenzione alle fonti letterarie coeve all'attività di Leonardo (da Matteo Bandello a Pasquier le Moyene). La restauratrice, grazie al recupero di «un'infinita scalatura cromatica» ha ritrovato «l'inquieto gioco di luci e controluci»⁴ celebrato dai contemporanei, restituendo – nei limiti di un testo gravemente danneggiato – lo “sguardo quattrocentesco” sia nella luminosità che nell'impianto prospettico.

Ma prima di soffermarci sugli anni Settanta-Ottanta mi sembra opportuno premettere che, a partire dal secondo dopoguerra, mi è parso di poter individuare tre segmenti temporali in successione nel rapporto storici dell'arte-restauratori, segnati da fattori culturali differenti anche se percorsi da alcuni elementi di continuità e da una certa fluidità.

Una prima fase ha coinciso con la messa a regime dell'attività dell'Istituto Centrale del Restauro, nell'immediato secondo dopoguerra, con l'obiettivo di trasformare il mestiere del restauratore da pittorico-artigianale a tecnico-scientifico con consapevolezze teoriche. Quindi, negli anni Settanta-Ottanta si è andata affermando una visione articolata del patrimonio artistico come un insieme coeso di opere, contesti geografici, monumentali e antropici, con inevitabili ricadute anche nelle scelte di restauro. Infine, una fase che è andata configurandosi già nel corso degli anni Novanta, e che ha visto – sia nella storiografia artistica che nelle scelte di restauro – il prevalere dell'attenzione alla interezza delle immagini, a volte sconnesse dal contesto e conduttrici di molteplici livelli di interpretazione.

In tutte e tre le fasi, gli storici dell'arte e i restauratori hanno condiviso il principio, sancito dalla teoria brandiana, che i materiali usati per eventuali reintegrazioni, come per i tratteggi o la selezione cromatica, dovessero essere reversibili e riconoscibili.

Andiamo con ordine anche se per grandi sintesi.

Alla fase di avvio dell'Istituto Centrale del Restauro corrispondeva una situazione italiana economicamente stremata a seguito della sconfitta bellica, ma animata da grandi entusiasmi per la caduta della dittatura, impregnata di appassionate battaglie culturali e ideologiche, attraversata da una forte progettualità, da una spasmodica necessità di conoscere e appropriarsi di quanto di più innovativo e avanzato fosse stato prodotto nelle nazioni non toccate dai fascismi e dal nazismo. Le arti aniconiche, legate alle avanguardie internazionali, penetrarono lentamente ma profondamente nella cultura italiana, così come l'*estetica del frammento*, con non poche ricadute nel campo del restauro⁵. Le scienze suscitavano fiducia nel futuro perché promettevano conoscenza e progresso. Gli intellettuali, in quel clima, si consideravano protagonisti indispensabili per la trasformazione democratica del paese⁶.

⁴ *Ivi*, p. 56.

⁵ O. ROSSI PINELLI, «La bellezza involontaria»: dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento, in *Relitti riletti*, a cura di M. BARBANERA, Torino 2008, pp. 178-187; sul tema del frammento la sottoscritta ha goduto di una borsa di studio al CASVA di Washington nel 2000, e ha scritto numerosi articoli in <http://independent.academia.edu/OriettaRossipinelli>.

⁶ O. ROSSI PINELLI, *Giulio Carlo Argan tra «impegno» ed «egemonia» nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta*, postfazione in L.P. NICOLETTI, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Roma 2018, pp. 167-194.

Il progetto per l'Istituto Centrale era stato presentato da Giulio Carlo Argan già nel 1938, in occasione del Convegno dei Soprintendenti⁷, con l'obiettivo di trasformare il restauro in una «attività rigorosamente scientifica» al pari di «un'indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale»⁸. La proposta piacque al ministro Bottai e lo stesso Argan appoggiò la candidatura di Cesare Brandi alla direzione del Centro di cui fu responsabile dal 1939 al 1959. Sempre nell'intervento del 1938, Argan sottolineava la necessità di distinguere nettamente il «restauro conservativo» dal «restauro artistico». Il restauro conservativo era l'obiettivo del nuovo Istituto:

«Escludendosi ogni integramento arbitrario delle lacune e qualsiasi introduzione di elementi figurativi o di nuovi valori coloristici – anche se ritenuti “neutri” – nell'unità stilistica dell'opera, il restauro dei dipinti si limita – dopo che siano stati compiuti gli atti necessari per il consolidamento delle varie parti – alla pulitura della superficie dipinta ed all'eventuale attenuamento delle dissonanze coloristiche provocate dalle lacune»⁹.

Si era in anni in cui la filologia testuale godeva di grande autorevolezza grazie a studiosi come Giorgio Pasquali e Gianfranco Contini. I loro saggi sollecitavano profonde riflessioni anche nelle discipline contigue. Le indicazioni di Argan e di Brandi intendevano spostare l'attività del restauratore «dal campo artistico al campo critico»¹⁰, per giungere a riconoscere l'autografia del testo, di conseguenza l'identità dell'autore. Una posizione antitetica agli obiettivi del restauro pittorico di cui, in qualche modo, Mauro Pellicoli era considerato un eccellente interprete. Una tendenza molto diffusa che si concedeva generose interpretazioni integrative al fine di restituire unità al tessuto pittorico danneggiato dal tempo. Senza alcun dubbio le conoscenze tecniche e stilistiche dei restauratori tradizionali, accumulate in lunghe pratiche di bottega e in decenni di interventi, erano spesso eccezionali. Proprio Pellicoli che era stato – per necessità – coinvolto inizialmente nell'Istituto, veniva giudicato da Argan e da Brandi come un operatore troppo disinvolto e creativo, un «taumaturgo», antitetico a quella figura di tecnico rigoroso che si intendeva formare con la nuova scuola. Il restauratore moderno avrebbe dovuto attenersi al rigore scientifico che andava informando l'ICR grazie alla dotazione di strumentazioni diagnostiche sofisticate e di materiali e strumentazioni tra le più innovative¹¹. Si tratta di un'istituzione che, dalla sua fondazione e per un certo numero di anni, esercitò un'influenza sulle scelte di restauro come mai era accaduto né prima né in seguito. Tra Argan e Brandi, nonostante una certa distanza nella metodologia storico artistica, esisteva una profonda identità circa gli obiettivi del restauro e della conservazione che corrispondeva, inoltre,

⁷ M. SERIO, *Restauro e Istituzioni*, in *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno di Studio (Viterbo, 12-15 novembre 2003) a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 13-16; Mario Serio ricorda come Argan, in un'intervista del 1989, parlasse con amarezza del tempo in cui imperavano restauratori empirici e taumaturghi, «dei veri Dulcamara, di cui il massimo era Mauro Pellicoli».

⁸ SERIO, *Restauro e Istituzioni...* cit., p. 14.

⁹ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione dei un Gabinetto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», 2, 1938-39, pp. 133-137.

¹⁰ *Ivi*, p. 135.

¹¹ *Ibidem*.



2. Antonello da Messina, *Annunciazione*, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, restauro diretto da C. Brandi all'ICR, 1940.

ad una coincidenza altrettanto profonda sul piano dell'orientamento estetico. Se Argan insisteva sul carattere scientifico della professione, Brandi¹², ebbe chiaro da subito che per emancipare la prassi del restauro dalla sua tradizione artigianale era necessario elaborare una *Teoria* complessiva, che ne definisse il carattere, gli obiettivi e il metodo, stabilendo innanzi tutto che il restauro non era un intervento meccanico ma un atto critico di riconoscimento del testo artistico. A una prima riflessione apparsa nel 1953 ne seguirono altre, fino al libro del 1963 intitolato, appunto, *Teoria del restauro*. Come direttore dell'ICR, Brandi insegnava *Storia e teoria del restauro* anche nella Scuola di Perfezionamento della

¹² Su Brandi esiste una bibliografia sterminata, incrementata dai molti convegni a lui dedicati a cavallo tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI. Per tutti vorrei segnalare il fondamentale *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno di Studio (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006. Per la storia dell'ICR e dei suoi numerosi direttori si veda C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2016; C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963.

Sapienza di Roma, diretta da Giulio Carlo Argan. Un'innovazione rilevante anche nella formazione dei giovani storici dell'arte¹³.

Negli anni Quaranta-Cinquanta, e anche primi Sessanta, gli storici dell'arte erano prevalentemente coinvolti o nelle analisi formaliste e puro-visibiliste o nell'attività di *connoisseurship* articolata, quest'ultima, in modalità spesso molto distanti, come nel caso di un Berenson e di un Longhi. Tutti però condividevano l'assunto che l'opera d'arte si riconoscesse per un valore qualitativo assoluto che la rendeva unica e irriproducibile. Un valore estetico convalidato dall'*autenticità* riconosciuta al testo pittorico e che nel corso del Novecento era si era andato identificando sempre più nell'*autografia*. L'orizzonte d'attesa culturale aveva accompagnato quel processo. Il *modernismo*, le sollecitazioni delle correnti pittoriche anti-accademiche, avevano accresciuto il distacco dalla tradizione naturalista a favore delle ricerche aniconiche che esaltavano il manifestarsi della fisicità dell'artista nell'opera, l'autografia appunto. Si pensi, ad esempio, al restauro dell'*Annunciazione* di Antonello da Messina diretto da Brandi nel 1940 (fig. 2). Nonostante Brandi arrivasse a definire la lacuna una *forma* che interferiva nella percezione dei dipinti e fosse quindi da neutralizzare, il risultato della pulitura dell'*Annunciazione*, con l'eliminazione sistematica di ogni tratto non autografo, aveva fatto emergere talmente tante lacune da rendere il quadro uno sfarfallio di tracce colorate con qualche zona di più ampia leggibilità. Quel restauro costituisce forse un caso limite, ma non avrebbe potuto essere apprezzato (tantomeno realizzato) se non fosse stato sorretto da una cultura visiva impregnata di astrattismo che non aveva difficoltà ad emozionarsi per la bellezza di singoli frammenti originari, liberati da sporcizia e ridipinture posteriori. Era un modello visivo condiviso che si scontrò solo con gli eccessi di puliture a cui arrivarono i restauratori della National Gallery di Londra. Puliture che innescarono una furibonda querelle internazionale conosciuta come *Cleaning Controversy*. In quel caso lo stesso Brandi si schierò con gli storici dell'arte britannici che condannarono i restauri del museo e nel 1950, nelle pagine del «The Burlington Magazine», difese l'intangibilità della patina¹⁴. Si trattava, tuttavia, di problemi distinti. La patina poteva essere parte dell'autografia. Di fronte ad una scelta non contrattabile, le ragioni dell'autografia potevano, quasi sempre, prevalere su quelle dell'iconografia, nonostante l'attenzione teorica che Brandi aveva dedicato anche alla comprensione dell'immagine e alla storicità del manufatto. Un frammento autografo conteneva *potenzialmente* l'intero. In *Carmine o della pittura* (1947) lo studioso, stabilendo che «L'arte non imita la realtà, ma crea una nuova realtà», concludeva «che l'opera d'arte, non constatando di parti, se fisicamente frantumata dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti»¹⁵. La soluzione del «tratteggio», elaborata da Brandi alla fine degli anni Quaranta per colmare le piccole lacune e restituire almeno parzialmente leggibilità iconografica all'opera, non

andava oltre l'evocazione del tessuto narrativo. D'altronde, senza i raccordi a tratteggio, appositamente elaborati per il recupero della bombardata cappella Mazzatosta a Viterbo, gli affreschi di Antoniazio Romano sarebbero rimasti totalmente indecifrabili¹⁶. Nel 1972, Cesare Brandi, ormai passato all'Università, pubblicò una *Carta del Restauro*, in 12 articoli e 4 appendici, con istruzioni specifiche basate sulla sua *Teoria del restauro* per riaffermare i principi basilari dell'attività dell'Istituto.

Una cultura pervasiva dunque, condizionata dalle avanguardie artistiche emergenti, stava rendendo sia gli operatori che il pubblico colto inclini ad apprezzare le opere del passato poco o nulla reintegrate, magari frammentarie, liberate dalle sedimentazioni depositatesi con il tempo e dagli interventi conservativi di generazioni in successione. Pareva, così, di poter meglio cogliere il processo creativo degli artisti. Avvertirne realmente la presenza. Chi non aderiva a questo diffuso sentire era Roberto Longhi, che – di suo – non amava molto l'arte contemporanea e pur ritenendo l'autografia il fattore costitutivo dell'opera, aveva maturato un atteggiamento che potremmo definire antitetico a quello dell'Istituto brandiano¹⁷.

Proprio l'ICR fu teatro di una delle prime tra le numerose occasioni di dissapori tra Cesare Brandi e Roberto Longhi. Quest'ultimo era stato nominato dallo stesso ministro Bottai membro del Consiglio Tecnico del nuovo organismo¹⁸. Lo storico piemontese contestò gli esiti della maggior parte di restauri impostati da Brandi e nel 1949 si dimise¹⁹. In primo luogo non accettava quella tendenza ad attualizzare le opere attraverso il restauro che rischiava di trasformarle in immagini contemporanee. Un'inclinazione che andava caratterizzando la coeva ricostruzione dei musei storici, danneggiati dai bombardamenti, ad opera di grandi architetti come Scarpa o Albini. Nel 1956 Longhi scriveva: «Le mie osservazioni concernono il rapporto che passa tra lo stato di conservazione delle opere d'arte e la possibilità della loro lettura; intendo una lettura seguita, scorrente, senza interruzioni gravi»²⁰. Lo studioso desiderava poter analizzare un'opera autentica, nelle migliori condizioni di conservazione. Anche lui, come già Argan, faceva riferimento alle procedure dei filologi e in particolare all'amico Gianfranco Contini. Il confronto con la filologia testuale gli era utile per definire il procedimento attributivo²¹. Ai restauratori, lo storico dell'arte, chiedeva una soluzione che gli facilitasse l'indagine. Per questo motivo, prediligeva i restauri artigianali

¹⁶ M.C. GAETANI, *La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo*, in *La Teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 277-284; C. GIANTOMASSI, *L'intervento di restauro del 1991 agli affreschi della Cappella Mazzatosta: revisione di un restauro storico*, in *La Teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 295-300.

¹⁷ S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La Teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 101-116.

¹⁸ BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., pp. 25-33.

¹⁹ R. LONGHI, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», n. 2 anno IV, 1940, XXIV, pp. 121-128, in part. p. 122.

²⁰ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., pp. 101-115 e M. FERRETTI, *La storia del restauro e il mestiere dello storico dell'arte. Da Alessandro Conti a Roberto Longhi*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno di Studio (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. FAILLA, S.A. MEYER, C. PIVA, S. VENTRA, Roma 2013, pp. 555-568.

²¹ M. PITOCCHIO, *Il trattamento delle lacune e il dibattito sul restauro nel secondo dopoguerra in Italia*, tesi quadriennale, Università degli Studi di Roma La Sapienza, aa. 2005-2006, p. 558; una tesi eccellente più volte consultata.

¹³ S. VENTRA, *La Sapienza della tutela: funzionari docenti nella Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte alla Sapienza di Roma*, a cura di M. BARRESE, R. GANDOLFI, M. ONORI, Roma 2017, pp. 159-168.

¹⁴ C. BRANDI, *The Cleaning of Pictures in Relation to patina*, in «The Burlington Magazine», 92, 1950, p. 297.

¹⁵ C. BRANDI, *Carmine o della pittura*, Milano 1947. P. PETRAROLA, *Brandi, Milano e la "modernità" negli anni Trenta: tracce per uno studio*, in *La Teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 335-346.

in grado di prolungare la vita delle opere. Non riteneva il restauro un “atto critico” (come invece Brandi) ma un’operazione preliminare cui doveva seguire l’indagine dello storico dell’arte, il cui “occhio”, rivendicava Longhi, era il solo strumento diagnostico su cui fare totale affidamento. Per Longhi, alla metà degli anni Cinquanta, era fondamentale coniugare l’intervento di restauro con l’analisi figurativa dell’opera e le sedimentazioni conservative²². Oltre a Pelliccioli, stimava molto Pico Cellini sia come restauratore che come conoscitore perché era dotato di un “grande occhio”. Comunque, anche in questo caso, era lo storico ad imporsi sui restauratori, sostenendo la superiorità del proprio occhio come unico valido strumento di conoscenza.

Secondo Massimo Ferretti, Longhi non imboccava la strada della riflessione teorica, per quanto pragmaticamente ancorata, ma quella di una fenomenologia, tutta induttiva, delle sedimentazioni materiali e figurative; delle trasformazioni più o meno intenzionate. Lo scontro Brandi-Longhi, su cui è tornata di recente Caterina Bon, si configura come un autentico confronto di culture: la via della formulazione teorica, in grado di ridurre i casi singoli ad un modello pratico, ed una via interessata a privilegiare la conoscenza storica delle vicende della conservazione e del riadattamento estetico²³. Longhi era particolarmente attratto dal recupero di immagini originali offuscate o camuffate da ridipinture e aggiustamenti posteriori. Nel 1956 ne fece argomento di una conferenza alla Sorbonne²⁴. Il disvelamento della *Dama del Liocorno* di Raffaello nella Galleria Borghese, trasformata – nel Seicento – in una *Santa Caterina*, è uno dei risultati più clamorosi dell’indagine critico-oculare dello studioso.

Fin qui, in forma molto succinta, le due polarità emergenti nel rapporto tra gli storici dell’arte e il restauro italiano nell’immediato secondo dopoguerra.

Con gli anni Settanta, come si è già ricordato con le parole di Giovanni Romano, si è avviato un profondo cambiamento nel clima culturale generale come nella storiografia artistica e negli indirizzi di restauro. Erano entrati in crisi gran parte dei valori post-bellici e se ne imponevano di nuovi, con molte ombre e molte luci. Qui ci interessano le luci che possono riassumersi in un benessere diffuso, in una tendenziale disponibilità dei cittadini a partecipare alla vita delle comunità, nell’affermazione di importanti diritti civili; in sostanza nel consolidamento del sentimento di appartenenza alla società. I coevi terribili lati oscuri li rimandiamo agli studi relativi. Nella storiografia artistica e nelle vicende del restauro ebbero maggior peso le luci.

Nel nostro settore di ricerca, all’egemonia delle correnti formaliste legate all’estetica crociana degli anni dell’immediato dopoguerra si andava sostituendo una maggiore attenzione per l’insieme dei fenomeni artistici connessi ad una cronologia significativa o ad un territorio politicamente o economicamente ben definito. Le monografie dedicate a singoli artisti erano sempre più rare. I libri di Haskell e degli storici dell’ar-

te cui faceva riferimento Giovanni Romano ebbero largo seguito in Italia proprio in questi due decenni. Cominciò anche ad affermarsi, grazie ad Alessandro Conti, una storiografia specialistica sulla conservazione e sul restauro²⁵. Era la nozione stessa di “bene culturale” ad ampliarsi molto, sollecitata dalla ascendenza crescente delle ricerche sociologiche e antropologiche. Di questo cambiamento erano stati interpreti e promotori antesignani gli studiosi coinvolti nella *Commissione Franceschini* che nel 1967 avevano pubblicato gli esiti conclusivi del loro complesso lavoro interdisciplinare²⁶. Quell’esperienza segnò il passaggio dalla preminente attenzione alle singole opere (preferibilmente capolavori) come alla ricostruzione dei cataloghi dei singoli artisti, ad una nozione molto ampliata di bene culturale. Si sottolineava la centralità delle interconnessioni a più livelli tra le opere e i territori di appartenenza, tra le opere e la committenza, tra le opere e le diverse forme di ricezione. Si apriva l’era della centralità dei contesti culturali. La ricaduta più evidente di queste proposte innovative la si ebbe nella stessa schedatura del patrimonio mobile, promossa dalle singole Soprintendenze regionali, che coinvolgeva ogni tipologia di manufatti che rivelasse una minima intenzione decorativa o sontuaria (dai capolavori quindi fino ai candelieri in legno di pievi sperdute), pur che fosse riconducibile e più di cinquant’anni addietro. Gli storici dell’arte italiani, come di tanti altri paesi europei ed extraeuropei, erano affascinati dall’emergente antropologia culturale come dalla diffusione degli studi degli storici legati a «Les Annales»²⁷. Non meno pervasiva, in quei due decenni, era l’interesse per il materialismo storico di matrice marxista. Una moltitudine di intellettuali, appartenenti a paesi diversi, si ritrovava unita nel progetto di rinnovare profondamente la disciplina. In Italia, quel clima coinvolse sia gli storici attivi nelle soprintendenze (che in qualche modo – in quegli anni – costituirono un’avanguardia metodologica e sperimentale), sia i docenti universitari²⁸.

Si realizzarono in quegli anni le prime importanti ricognizioni territoriali. Solo per ricordarne alcune, si pensi a *Montagna pistoiese: il patrimonio artistico negli edifici di culto* (1976) di Antonio Paolucci, a *Pittura del ‘600 e del ‘700 – Ricerche in Umbria 1* (1976) a cura di V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, o al catalogo della mostra *Valle di Susa, arte e storia dall’ XI al XVII secolo* (1977) di Giovanni Romano, e prima di tutti loro ad Andrea Emiliani con *Conservazione come pubblico servizio* (1971). Quest’ ultimo pubblicava nel 1974 anche il saggio *Una politica dei beni culturali*, tracciando una prima storia della tutela in Italia in sintonia con l’appena istituito *Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna* che avrebbe catalogato e studiato il variegato tessuto urbano ed agricolo del territorio, proponendo censimenti ed analisi anche di sperduti agglomerati rurali come degli strumenti dell’attività agricola

²⁵ CONTI, *Storia del restauro...* cit.

²⁶ La commissione fu istituita nel 1964 per progettare un rinnovamento e valorizzazione del patrimonio storico, artistico e archeologico. *Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia*, Atti della Commissione Franceschini, tre volumi, Roma 1967.

²⁷ Rivista fondata nel 1929 da M. BLOCH e L. FEBVRE con il titolo *Annales d’histoire économique et sociale*. Successivamente ha più volte modificato leggermente l’intestazione.

²⁸ O. ROSSI PINELLI, *Le storie dell’arte dopo il ‘68*, in *La storia delle storie dell’arte*, a cura di O. ROSSI PINELLI, Torino 2014, pp. 452-490.

²² FERRETTI, *La storia del restauro...* cit., p. 556; C. BON VALSASSINA: intervento in questo medesimo convegno veneziano dedicato a Pelliccioli.

²³ FERRETTI, *La storia del restauro...* cit., p. 558.

²⁴ R. LONGHI, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, testo inedito di una conferenza tenuta all’Istituto d’Arte ed Archeologia della Sorbona, il 25 maggio 1956, edito in A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1973, pp. 7-30, in part. pp. 23-25.

e la loro relativa conservazione. Nel campo editoriale la casa editrice Einaudi era un crogiuolo privilegiato entro cui agiva un gran numero di intellettuali animati dalla volontà di innovare e ampliare gli orizzonti delle discipline umanistiche. Negli anni Settanta la casa editrice torinese mise in cantiere una *Storia dell'arte italiana*, che fece epoca nonostante i costi esorbitanti, perché nei suoi volumi vennero affrontati temi ancora poco indagati dalla storiografia, come le istituzioni legate alla produzione e alla ricezione dell'arte o il complesso rapporto tra centri e periferie, o le implicazioni intercorrenti tra artista e pubblico e così di seguito²⁹. Si potevano leggere saggi sulle accademie, sul mercato, sulla storia della tutela e dei musei, sulla fotografia e anche sul restauro. Si pensi in particolare al decimo volume *Conservazione Falso Restauro* del 1981³⁰.

Quel clima aperto all'innovazione coinvolse anche gli orientamenti nei restauri perché, almeno per il patrimonio pubblico, e in qualche modo anche per quello ecclesiastico, la loro direzione era – da sempre – affidata ai funzionari delle Soprintendenze, che erano storici dell'arte³¹. Non meno significativa fu la messa a regime, nel dicembre del 1974, del nuovo *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*.

L'ICR si inserì in modo propositivo in quella situazione effervescente grazie al terzo direttore (1973-1983), Giovanni Urbani, diplomato restauratore all'Istituto con Cesare Brandi e laureato in Storia dell'Arte alla Sapienza con Lionello Venturi. Per la prima volta si saldavano i due saperi in una sola persona. Gli anni della sua direzione furono segnati da un'instancabile progettualità condivisa con Bruno Toscano, docente di storia dell'arte alla allora Facoltà di Magistero della Sapienza di Roma, solidamente ancorato a Spoleto e legato agli assessori alla cultura della *Regione Umbra*, di recente creazione³².

Giovanni Urbani (scomparso nel 1994) ripensò al restauro come ad un momento intrinseco alla tutela, progettando (inascoltato) la creazione di strutture decentrate dell'ICR, con sedi nelle singole regioni, per garantire un sistema capillare ed omogeneo di prevenzione e conservazione³³. Bruno Toscano gli ha dedicato, qualche anno fa (2008), un testo illuminante che raccoglie le idee chiave dell'amico in forma di dialogo, come si usava nei pamphlet utopistici settecenteschi³⁴. La conversazione è tra il *visitatore V.* (Toscano) e il *signor U.* (Urbani); avviene nella «Capitale del paese», in un «epoca imprecisata del terzo Millennio»³⁵. In questo luogo immaginario, da

tempo era stato attuato il progetto del *signor U.*, cioè la pianificazione degli interventi di restauro nel quadro dei contesti architettonico-paesaggistici, la messa in sicurezza gli edifici contenitori prima dell'intervento sulle opere conservate al loro interno e, naturalmente, l'attuazione di capillari programmi di ordinaria manutenzione. Nella stessa epoca imprecisata, si era materializzato un altro 'sogno utopistico' di Giovanni Urbani: il dialogo permanente tra storici (dell'arte e dell'architettura) con i restauratori e i diagnostici. Obiettivi, tutti, che Urbani aveva tentato, inutilmente, di realizzare nel mondo reale. Il Ministero aveva sistematicamente ignorato le sue richieste e le sue proposte, fino a che, al culmine dell'indignazione, il Direttore dell'ICR decise di dimettersi dall'incarico nel 1983. Qualche cosa però stava cambiando. Gli storici dell'arte ascoltavano con maggiore attenzione i restauratori, soprattutto quelli diplomati all'ICR. Inoltre, nel corso del suo intenso lavoro, Urbani insieme a Toscano erano riusciti ad avviare a Spoleto i *Corsi per la formazione di addetti alla manutenzione dei beni culturali* (1974), in cui andarono ad insegnare i primissimi diplomati dell'Istituto Centrale, divenuti in seguito tra i più prestigiosi restauratori italiani nel mondo, come Carlo Giantomassi e Donatella Zari, solo per fare due nomi. Due anni dopo aveva elaborato il *Piano-pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria*. I corsi di formazione crearono specialisti che ancora oggi sono operativi a Spoleto (CoobeC dal 1975), ma il *Piano Pilota* trovò un totale ostracismo nella Soprintendenza umbra, che temeva di essere in qualche modo esautorata. Un piano che, a detta di Caterina Bon e di molti altri, riletto oggi rivela una straordinaria lungimiranza³⁶. L'autore aveva messo a punto un sistema di procedure per la prevenzione e la conservazione del patrimonio sulla base delle condizioni orografiche e antropiche delle singole aree. Negli anni Novanta e nel primo decennio del 2000, a seguito anche delle note calamità e delle conseguenti perdite, il piano fu ripreso ma – per molteplici motivi – attuato solo per una piccola parte. Il merito fu di un altro eccellente storico dell'arte, allievo di Brandi, Michele Cordaro, che diresse l'ICR dal 1994 al 2000. Recuperò il progetto di Giovanni Urbani articolandolo ulteriormente in una visione strategica che investiva l'intero territorio nazionale soprattutto in relazione ai rischi sismici. Ancora una volta però l'indifferenza del Ministero preposto, contrastò l'attuazione del sistema di prevenzione³⁷. Nulla, tuttavia andò perso perché i programmi di Urbani e di Toscano trovarono riscontro e integrazioni propositive in alcune soprintendenze italiane. La nozione di *museo diffuso*, lo studio e la conservazione di contesti culturali omogenei, l'attenzione alla geografia artistica nelle azioni di tutela trovarono interpreti creativi di primissimo livello. I restauratori procedevano, in quelle situazioni, in sintonia con gli storici dell'arte.

La creazione del nuovo Ministero rappresentò un'occasione risolutiva per il *Laboratorio di restauro* di Firenze, originariamente inserito nel Gabinetto di restauro degli Uffizi. Nel 1975 venne dichiarato *Istituto Nazionale del restauro*, più noto come *Opificio*

²⁹ Per brevità ricordo solo l'ormai canonico saggio di E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1979, pp. 285-354, e l'altrettanto fondamentale B. TOSCANO, ad vocem *Geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1990.

³⁰ Ben prima del volume inaudiano, il merito di aver avviato le ricerche sulla storia del restauro in termini cronologici e geografici, ampi e comparati, va ad A. CONTI con la sua *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* (1973 e 1988).

³¹ Questione delicata era la direzione dei restauri degli affreschi in quanto anche le Soprintendenze ai Monumenti avevano una loro voce in capitolo.

³² BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., p. 107.

³³ G. URBANI, *Problemi di conservazione*, Bologna 1973; IDEM, *La scienza e l'arte della conservazione dei Beni Culturali*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 16, 1982, pp. 7-10.

³⁴ Un omaggio postumo; Urbani si era dimesso dalla direzione dell'ICR nel 1983.

³⁵ B. TOSCANO, *Racconto dei Beni Culturali*, in «Economia della Cultura», a. XVIII, 2008, n. 2, pp. 145-155.

³⁶ BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., pp. 110-111; il *Piano* è stato messo online da istituto-mnemosyne.it.

³⁷ M. CORDARO, *Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999)*, introduzione di G. CHIARANTE, Roma 2000 (2° ed. 2003).

delle pietre dure. Alla direzione del nuovo organismo fu confermato lo storico dell'arte Umberto Baldini che aveva diretto e potenziato il *Laboratorio* presso il museo fiorentino sin dal 1970. La tragedia dell'alluvione di Firenze del 1966 aveva fatto piena luce sull'eccellenza dei restauratori fiorentini e della struttura addetta ad accogliere le opere devastate dalla piena dell'Arno. Il recupero della leggibilità dei manufatti restaurati era stato apprezzato in tutto il mondo³⁸.

A differenza della struttura romana, l'*Opificio* rivendicava una "vocazione artigianale" nonostante il ricorso costante alle più sofisticate tecnologie disponibili³⁹. Baldini, che dirigeva e insegnava nella scuola per la formazione dei nuovi restauratori, si pronunciò anche sul piano teorico. Nel 1978 pubblicò *Teoria del restauro e unità di metodologia* destinato alla scuola, nelle cui pagine elaborò un'analisi critica dei temi brandiani verso i quali si poneva in senso innovativo, pur condividendoli nei fondamenti. Rifuggiva soprattutto da una teoria eccessivamente astratta. Considerava essenziale avviare il lavoro partendo dall'analisi materiale ed estetica delle singole opere per programmare, di volta in volta, gli interventi più appropriati alla loro conservazione e all'immagine da tramandare alle future generazioni. Inevitabilmente i limiti della pulitura e il trattamento delle lacune occupavano, per Baldini come per Brandi, una posizione di primo piano nella elaborazione sia teorica che operativa; le soluzioni tuttavia differivano⁴⁰. Baldini considerava, infatti, una scelta arbitraria lasciare l'oggetto artistico in uno stadio che, se da una parte riportava alla luce – attraverso la pulitura – i materiali autografi, dall'altra si asteneva dal ricostruire l'immagine che quei materiali avevano originariamente definito⁴¹. Si trattava di un'autorevole voce dissonante nei confronti della tendenza ancora emergente a prediligere la pura autografia nel recupero delle opere a scapito, troppo spesso, della comprensione dell'immagine. Per la scultura antica, i de-restauri degli anni Settanta-Ottanta furono spesso devastanti. Baldini condannava il proliferare delle lacune a vista, assai frequenti nei restauri degli anni ottanta, e biasimava i risultati degli interventi su quelle opere abbandonate ai «monatti», ai «necrofilo della storia dell'arte»⁴². Un'evidente, precocissima, presa di distanza dalla "estetica del frammento" che aveva trovato seguaci ben al di là delle intenzioni brandiane, sia a nord che a sud di Roma. Baldini condivideva il valore dell'autografia ma considerava irrinunciabile la sopravvivenza dell'immagine da recuperare con scelte meditate⁴³. Nei suoi scritti differenziò le lacune in *Lacune-Mancanza* e *Lacune-Perdita*, a seconda si trattasse di semplici abrasioni della pellicola pittorica o di perdita di tutti gli strati della pittura. Non convinto dell'efficacia del tratteggio

brandiano a rigatino, individuò una soluzione che ritenne più appropriata al recupero di un'immagine pienamente leggibile. Un tratteggio incrociato con colori prossimi al tono medio del dipinto, una *selezione cromatica* che doveva ridurre al minimo l'interferenza della lacuna come immagine straniante⁴⁴. La *selezione cromatica* consentiva all'occhio di ricomporre l'effetto del colore medesimo. Le piccole pennellate seguivano l'andamento dei tratti originali. L'immagine recuperava una completezza che nulla aveva a che fare con la contraffazione dei restauri pittorici. Per le lacune non reintegrabili, Baldini proponeva l'*astrazione cromatica*, una sorta di "neutro intonato" realizzato tramite piccoli tratti di colori puri, incrociati e sovrapposti, tesi ad evocare un tessuto vibrante non definito formalmente.

Nelle riflessioni e negli interventi di restauro la risoluzione delle lacune ha costituito, sempre, uno snodo teorico e operativo ineludibile, sia per gli storici dell'arte che per i restauratori. Su questo tema, una voce stimolante ed eccentrica è quella di Giovanna Martellotti, restauratrice ai vertici della cooperativa Coop. C.B.C., allieva di Giovanni Urbani, nota a livello internazionale. In una sorta di serissimo quanto spassoso *pamphlet* in forma di dialogo, dal titolo *Ehi Maddalena*, scriveva nel 2012:

«la lacuna è spesso l'ultimo dei problemi. [...] Il problema in breve non è il buco, ma ciò che gli sta intorno. [...] Quello che sembra difficile spiegare a chi non è restauratore è il margine di interpretazione insito in operazioni da tutti considerate normali, anzi ovvie, come quella che nel gergo si chiama *ringranatura*; tanto più insidiosa quanto più perfettamente condotta [...]. A confronto l'integrazione di una lacuna è operazione assai meno rischiosa»⁴⁵.

Non mi risulta che in precedenza gli storici dell'arte siano arrivati autonomamente ad enucleare questo aspetto del restauro che investe sia la metodologia che l'operatività degli interventi.

Per tornare ai due centri d'eccellenza, le loro vicende vennero ad intersecarsi quando, dal 1983 al 1987, Baldini fu incaricato della direzione dell'ICR, lasciato vuoto dalle dimissioni di Urbani. Da allora fino ad oggi, alla direzione di entrambi gli Istituti Centrali sono stati nominati sempre storici dell'arte, come Michele Cordaro per l'ICR e Giorgio Bonsanti per l'Opificio, fino agli attuali Luigi Ficacci per Roma e Marco Ciatti per Firenze. All'interno delle due istituzioni il dialogo tra restauratori, diagnostici e storici dell'arte è sempre stato intenso e produttivo.

Nel 2012, quando Martellotti pubblicava il suo pamphlet, molti aspetti erano nuovamente mutati nella cultura in generale e nella storiografia artistica in particolare. Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta la caduta del muro di Berlino e l'avvio della globalizzazione aveva portato – sempre pensando ai soli aspetti positivi – ad una progressiva aspirazione al pluralismo culturale. Lo testimoniano numerose grandi mostre d'arte contemporanea nella quali hanno esposto artisti di continenti fino ad allora trascurati (si pensi ai numerosi artisti africani emergenti nel mercato

³⁸ *Mostra d'opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Firenze, 18 marzo-4 giugno 1972) a cura di U. BALDINI, Firenze 1972; C. ACIDINI LUCHINAT, M. CARMINATI, *Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina*, in *La teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 27-34.

³⁹ *Restauro delle opere d'arte*, Atti del Convegno di Studio (Firenze, 2-7 novembre, 1976) a cura di A.M. GIUSTI, Firenze 1981, nel quale si fa il punto sull'attività del laboratorio e si fornisce una documentazione delle elaborazioni teoriche e scientifiche che hanno sotteso le singole scelte.

⁴⁰ U. BALDINI, *Appunti di teoria e metodologia di restauro*, in *Il restauro delle opere d'arte*, Mantova 1987, p. 7.

⁴¹ U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze 1978, p. 58.

⁴² *Ivi*, p. 59.

⁴³ *Ivi*, pp. 12-13.

⁴⁴ Tecnica messa a punto alla fine degli anni Settanta.

⁴⁵ G. MARTELOTTI, *Ehi, Maddalena! Dialogo sul restauro*, Roma 2012, pp. 15-17.

internazionale); lo stesso è avvenuto in letteratura, con romanzi di successo tradotti in molteplici lingue, scritti in paesi poco apprezzati – in passato – dall'editoria occidentale. Si andava confermando nei fatti l'equivalenza tra culture geograficamente distanti. Alla letteratura si preferivano le letterature, così per le arti, le storie e via dicendo. Il relativismo diveniva pervasivo e liberava una molteplicità di voci. Nelle discipline storico-artistiche, sempre dagli anni Novanta, una sorta di venerazione per alcuni testi di Aby Warburg ha scalzato il primato precedentemente goduto da altri protagonisti del Warburg Institute, come Gombrich o Panofsky per intenderci. *Mnemosyne* (1929), ma anche *Il rituale del serpente* (1923), divennero un punto di riferimento primario nel radicale cambio di paradigma in corso. Numerosi storici dell'arte diedero vita alla *Visual Culture*, all'*Iconic Turn*, alla *New Art History*, alla storia dell'arte di "genere". In queste nuove narrazioni, le immagini emergevano spesso disconnesse dal loro contesto, de-gerarchizzate, analizzate in quanto rappresentazione. Materia, forma, stile retrocedevano nella considerazione di queste nuove metodologie di ricerca. Una tendenza che ha trovato maggiori adesioni nei paesi nordici e nelle Americhe, mentre la storiografia italiana si è tenuta piuttosto ai margini di quei filoni di ricerca. Rispetto agli anni Settanta, però, gli studi iconologici e iconografici hanno avuto, nelle nostre università, una notevole espansione. L'attenzione per i valori narrativi delle opere si andava imponendo anche da noi e si richiedeva alle immagini di essere sempre meglio leggibili, decifrabili. La cultura del frammento perdeva le motivazioni teoriche ed estetiche che l'avevano nutrita; si andava esaurendo.

I restauri hanno registrato il mutamento in atto. La necessità di percepire l'aspetto narrativo delle opere ha imposto spesso scelte che potevano non coincidere con le indicazioni brandiane, nonostante proprio negli ultimi decenni si siano moltiplicate le traduzioni della *Teoria* nelle lingue più diverse, a partire dal cinese.

È significativo che almeno quattro tra i restauri epocali degli ultimi quaranta anni si collochino cronologicamente tra gli anni Ottanta e il 2000 e presentino tutti e quattro un'attenzione sempre più spiccata per l'integrità delle immagini, anche in casi di gravi danni pregressi. Un'integrità recuperata, comunque, con attenzione all'autografia del testo e alla reversibilità degli interventi ma anche alla leggibilità narrativa. Uno è certamente il già citato intervento sul *Cenacolo* leonardesco (1977-1999), più o meno in contemporanea con il restauro degli affreschi michelangioleschi nella *Cappella Sistina* (1980-1994), degli affreschi di Masaccio nella *Cappella Brancacci* in Santa Maria del Carmine (1983-1990) e delle *Storie della Vera Croce* di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco ad Arezzo (1985-2000). Restauri che hanno contribuito a fornire occasioni di studio sempre più approfondite. Del *Cenacolo* si è detto. Nel caso di Arezzo, Marisa Dalai Emiliani ha sottolineato quale straordinario apporto alla conoscenza di Piero abbia offerto quel restauro; un restauro «ispirato al criterio della ricomposizione dell'integrità delle immagini» – appunto – garantendone una piena leggibilità, grazie a sapienti velature che hanno attenuato moltissimo la percezione delle pur ampie lacune⁴⁶. Il restauro della Cappella Sistina ebbe una risonanza ad-

⁴⁶ M. DALAI EMILIANI, *La Leggenda della vera Croce restaurata: nuove evidenze di Piero prospettico nel cantiere*

dirittura planetaria e nonostante alcuni acerrimi oppositori, la maggior parte degli storici dell'arte l'ha accolto con grande favore, anche se ha costretto a rimettere in discussione molte precedenti certezze, polverizzate assieme agli strati di beveroni e fuliggine.

Un testimone attento a quanto è avvenuto nei due ultimi decenni è, ancora una volta, Bruno Toscano che in un saggio del 2005 e in un altro del 2018 dedicato a Donatella Zari, ha sottolineato la tendenza alla restituzione della pienezza delle immagini, pur senza mai rischiare la falsificazione⁴⁷. Toscano mettendo a confronto le differenti modalità di intervento negli anni Settanta e Novanta, ha rilevato come i procedimenti più recenti di restauro abbiano consentito di guadagnare centimetri quadrati di superficie pittorica, anche grazie ad un generale affinamento degli strumenti e dei solventi, con un netto miglioramento della percezione delle opere e della leggibilità narrativa dei testi. Sussistono posizioni dissonanti, interpretate con il suo solito spirito polemico da Giovanna Martellotti che ritiene «il gusto di oggi [...] preda di una sorta di horror vacui». Vorrebbe una maggiore cautela: «l'attuale tendenza a rendere tutto perfetto, bello e nuovo, risponde alla certezza che il visitatore medio sia un perfetto idiota»⁴⁸. Anche l'eliminazione dei "restauri storici" – così diffusa nel secondo dopoguerra – oggi non è più una scelta scontata. I tanti studi sulla storia del restauro, rinvigoriti dal convegno di Bergamo del 1995 (dedicato a Giovanni Secco Suardo), hanno contribuito a rendere oggetto di ricerca sistematica le vicende conservative pregresse a cui le singole opere sono state sottoposte nel tempo, e a comprenderne, accettandole, le motivazioni storiche ed estetiche⁴⁹.

Ad accrescere l'attenzione per la vita delle opere nelle scelte di restauro ha contribuito, almeno in Italia, anche l'espandersi dell'insegnamento universitario di *Storia e teoria del restauro* introdotto dalla riforma, avviata nel 1999 da Luigi Berlinguer, dei corsi di studi in Storia dell'arte. Al di là delle valutazioni nel merito che ciascuno di noi voglia e possa dare su quella riforma⁵⁰, fu rilevante l'introduzione di discipline che contribuirono ad aggiornare significativamente la didattica di base. Con la storia del restauro, fu introdotta la museologia, la storia della tutela e della legislazione artistica,

di Arezzo, in *Il corpo dello stile*, Atti del Convegno di Studio (Roma, 20-21 febbraio 2004), Roma 2005, pp. 65-78, in part. pp. 67-69.

⁴⁷ B. TOSCANO, *Restauri e mutamenti dello statuto disciplinare della storia dell'arte*, in *Il corpo dello stile... cit.*, pp. 35-50; IDEM, *Figure di restauratore*, in *La magia del restauro. Scritti in onore di Donatella Zari*, a cura di G. BONOSEGALE, Roma 2018, pp. 77-82. Purtroppo Zari è deceduta proprio a conclusione del magnifico restauro del Camposanto di Pisa dove stava lavorando con il marito Carlo Giantomassi.

⁴⁸ MARTELOTTI, *Hey... cit.*, p. 19 e p. 47.

⁴⁹ *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione delle opere d'arte*, Atti del Convegno di Studio (Bergamo, 9-11 marzo 1995) in *Supplemento* al n. 98 del «Bollettino d'Arte»; il convegno ha segnato l'avvio di una Banca dati nazionale dedicata ai restauratori italiani e di un prezioso Archivio documentario con sede a Lurano; L. SECCO SUARDO, *Il progetto nazionale ASRI, Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori italiani*, in *La cultura del restauro... cit.*, pp. 661-682.

⁵⁰ La riforma coinvolse, ovviamente tutti i corsi di studio universitari italiani. Personalmente ritengo la riforma del 1999 sostanzialmente pessima a causa della frammentazione dei saperi che ne è seguita con la egemonia dei "crediti" e per l'eccessivo specialismo imposto dall'alto, il che non ha aiutato i giovani a maturare culturalmente. Tuttavia alcuni ampliamenti disciplinari sono stati senza dubbio rilevanti, anche se molto presto se ne aggiunsero di risibili.

delle tecniche. Saperi riservati, in precedenza ai corsi di Perfezionamento (prima) e alle Specializzazioni (in seguito), impartiti, in quei casi, da professionisti dei singoli settori. La riforma comportò un ampliamento straordinario delle ricerche in tutti gli ambiti ricordati e un aumento degli studiosi che vi si dedicarono. Sono proliferati i convegni e le ricerche finanziate dal Ministero dell'Istruzione e dall'Unione europea. Ne hanno beneficiato, e ne stanno beneficiando, sia gli addetti ai lavori che gli storici dell'arte. In particolare la maggiore consapevolezza della vita vissuta dalle opere, a partire dall'abbandono della bottega dell'artista o comunque del loro completamento, ha comportato un più ampio affinamento della percezione critica nell'analisi delle opere stesse. Ancora negli anni settanta tale sensibilità apparteneva a pochi studiosi. C'è da augurarsi che la consapevolezza di dover tenere conto della vita dei manufatti si radichi bene sia nella storiografia artistica che negli indirizzi di restauro.

IL MINISTRO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE GIUSEPPE BOTTAI, PELLICOLI E LA ISTITUZIONALIZZAZIONE DEL RESTAURO IN ITALIA

Federica Giacomini

Il ruolo chiave svolto da Giuseppe Bottai per la storia del restauro in Italia è noto, ed è legato soprattutto alla creazione dell'Istituto Centrale del Restauro: quest'ultimo deve a Bottai sul piano politico tanto quanto deve, sul piano scientifico, a Longhi, Brandi e soprattutto a Giulio Carlo Argan. Anzi, potremmo dire che l'Istituto deve la sua esistenza alla straordinaria sintonia tra politica e ricerca scientifica che, per quel che riguarda il settore delle Belle Arti, si verifica in quel preciso momento storico.

L'obiettivo iniziale di questo studio era indagare come la svolta impressa al restauro da questi eventi, che ne fecero materia "istituzionalizzata" e segnarono la fondazione del moderno statuto critico della disciplina, potesse corrispondere con la natura ancora artigianale e personalistica del restauro rappresentata da Mauro Pellicoli, che dell'Istituto fu il primo Restauratore capo. Si trattava in effetti di una contraddizione insanabile, che avrebbe rapidamente portato alla rottura di questa collaborazione, ma, come spesso accade, proprio questa contraddizione consente di rivelare le radici profonde di scelte e personalità la cui influenza sarebbe stata cruciale nello sviluppo della cultura del restauro nel nostro paese, mettendo in luce, in particolare, il ruolo incisivo svolto dal Ministro Bottai.

Giuseppe Bottai (fig. 1) rimane una delle figure storicamente più seducenti del fascismo: politico di primo piano del regime, vicinissimo a Mussolini, con il quale ha però un rapporto conflittuale, uomo colto, "intellettuale" d'azione, fin da giovanissimo attivo nella vita politica del paese, egli esercita quel «fascino ambiguo» che, ancora a così tanti anni di distanza, non si è riusciti a dipanare in una lettura critica condivisa¹. Premesso che questo breve studio non intende addentrarsi nel fitto dibattito storiografico sulla sua controversa personalità politica, va ricordato che se Bottai rappresenta una versione potremmo dire colta e moderna del fascismo, pertanto spesso in conflitto con le frange più becere, il suo impegno politico mirò sempre al consolidamento di un regime in cui credeva come in una fede, all'interno del quale fu promotore ed esecutore anche delle disposizioni dalle conseguenze più tragiche, prima fra tutte le leggi razziali: da ministro dell'educazione, si adoperò affinché la loro applicazione nelle scuole avvenisse con la massima rapidità ed efficacia. Da sempre attivo nel settore

¹ Si veda a questo proposito E. GENTILE, *Bottai e il fascismo*, in *Il mito dello Stato nuovo. Dal radicalismo nazionale al fascismo*, Bari 1999, pp. 211-236. Della vastissima bibliografia su Bottai, i principali testi biografici sono S. CASSESE, *Giuseppe Bottai*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971; IDEM, *Un programmatore degli anni Trenta: Giuseppe Bottai*, Bologna 1971; A.J. LE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Bologna 1978; G.B. GUERRI, *Giuseppe Bottai*, Milano 2010 (rielaborazione della monografia pubblicata nel 1976).



1. Giuseppe Bottai in divisa del Ministero dell'Educazione Nazionale con Direttori e Ispettori del Ministero (foto Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Giuseppe Bottai – sezione fotografica, Album 10, Busta 51 Fotografia 1).

dell'arte e della cultura, un ambito che in realtà assorbì una parte neanche maggioritaria del suo vasto impegno politico, instancabile animatore di riviste e di dibattiti, nel campo degli studi storico-artistici Bottai è noto soprattutto per la promulgazione delle leggi di *Tutela delle cose di interesse artistico e storico* e per la *Protezione delle bellezze naturali* (le celebri leggi 1089 e 1497 del 1939, rimaste in vigore fino al 1999), nonché per la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro. È indubbio che il settore della tutela e della conservazione del patrimonio storico-artistico raggiunga, durante gli anni in cui egli fu Ministro dell'Educazione Nazionale (novembre 1936-febbraio 1943), livelli molto elevati di riflessione critica e di azione amministrativa².

Con Bottai possiamo utilizzare senza remore la locuzione “politica culturale”, cioè una visione progettuale del ruolo della cultura nella società e nella politica: un tratto in verità caratteristico del dirigismo fascista in generale, ma che effettivamente in Bottai, grazie alla sua apertura culturale e all'elevato livello qualitativo della sua azione, raggiunge esiti senza dubbio positivi. Parliamo chiaramente di una politica organica a un regime

² Per una visione complessiva delle azioni promosse in questo settore da Bottai si rimanda ai due volumi *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. CAZZATO, Roma 2011; qui, per un sintetico sguardo di insieme, si vedano in particolare la *Premessa* di V. CAZZATO e V. RIZZA e la *Introduzione* di S. CASSESE, pp. 11-24.

totalitario come quello fascista, eppure basta pensare alla longevità delle istituzioni che ho ricordato sopra, alla loro continuità nell'Italia repubblicana e democratica (si pensi alle leggi di tutela del 1939, che di fatto rappresentano il presupposto dell'art. 9 della Costituzione³) per dimostrare quanto la portata della sua azione sia da considerare ben al di là della appartenenza al fascismo.

Bottai ha una visione della cultura come qualcosa di vivo, di attivo e di concreto; una cultura lontana dall'astratto esercizio intellettuale, bensì una realtà operativa e produttiva, in grado di incidere direttamente nella società, nella vita e nella politica, da cui deve essere dotata dei necessari strumenti giuridici e istituzionali⁴. L'interazione tra vita e arte, tra pensiero e azione (non dimentichiamo che Bottai fu futurista, volontario nella grande guerra, ardito e anche squadrista) torna in maniera quasi ossessiva nei suoi discorsi, sia sull'arte contemporanea sia sull'arte del passato, due realtà nella sua testa strettamente dialoganti, in linea con il binomio tradizione/modernità caratteristico dell'azione politica del regime, non solo in campo culturale. Proprio su questo aspetto della continuità tra arte antica e arte contemporanea, non posso fare a meno di citare un esempio molto efficace dell'impostazione concreta e non retorica di Bottai, ovvero le mostre di artisti contemporanei allestite, tra il 1940 e il 1942, nei musei di arte antica, in particolare a Milano e a Torino, frutto dell'attività dei Centri di azione per le arti in collaborazione con le Soprintendenze⁵.

La concretezza che caratterizza l'azione amministrativa di Bottai, la sorprendente capacità di passare dalle parole ai fatti, dal progetto alla realizzazione, si fonda anche sulla profonda fiducia nel ruolo svolto sia dagli artisti, dai critici e dai galleristi, per quel che riguarda l'arte contemporanea – un settore su cui qui necessariamente sorvolo, ma che ricevette da Bottai un notevole impulso organizzativo, attraverso la creazione nel 1940 dell'Ufficio Arte Contemporanea e la promozione di mostre, premi e riviste, caratterizzate dalla apertura, senza preclusioni, a una pluralità di linguaggi artistici, purché di qualità – sia, in diverso modo, dagli studiosi e dai funzionari, per quel che riguarda l'arte antica. Se c'è una cosa che colpisce quando si studia Bottai sono i giudizi positivi che egli incassa dalle personalità meno sospette: Argan, che di Bottai divenne una sorta di braccio operativo⁶ ha dichiarato più volte che il miglior

³ S. SETTIS, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino 2010, pp. 122-178. Dello stesso, si veda anche il testo della conferenza tenuta il 29 maggio 2012 al Festival di Storia dell'Arte nel Castello di Fontainebleau <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/10/114543.html>. Sul tema della continuità, soprattutto in ambito culturale, L. LA ROVERE, *L'eredità del fascismo: gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo, 1943-1948*, Torino 2008; IDEM, *Gli italiani e la transizione al postfascismo: una questione dimenticata*, in *Laboratoire Italien. Politique et Société*, 12, 2012, <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/641?lang=it>.

⁴ La bibliografia sulla politica culturale di Bottai è molto ampia; oltre agli scritti raccolti dallo stesso Bottai nel 1940 (*Politica fascista delle arti*), cfr. L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988; A. MASI, *Introduzione a Giuseppe Bottai. La politica delle arti, scritti 1918-1943*, Roma 1992, pp. 7-56; E.R. PAPA, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Milano 1994; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Bologna 2000, pp. 379-427.

⁵ P. VIVARELLI, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, settembre 1993-gennaio 1994), Milano 1993, pp. 24-38.

⁶ A. PAOLUCCI, *Ricordo di un maestro. Roberto Longhi*, in *Longhi – Brandi. Convergenze divergenze*, a cura di M.C.

Ministro dell'Istruzione che in tanti anni avesse conosciuto era Giuseppe Bottai⁷; Brandi riteneva Bottai «un fascista anomalo, un uomo molto illuminato» e riconosceva la sua forza nella volontà «di catalizzare una certa intelligenza dell'epoca, al di là del credo politico»⁸, in tempi più recenti Antonio Paolucci lo ha definito il più grande ministro della cultura che l'Italia moderna abbia avuto⁹, per arrivare fino alla «miracolosa consonanza» con cui Caterina Bon ha definito i felici rapporti intercorsi allora tra gli «studiosi» e la politica, incarnata appunto da Bottai, momento praticamente unico nella storia d'Italia¹⁰.

Nelle parole e nelle azioni, Bottai esprime l'alta considerazione per gli studiosi che ha attorno a sé al ministero e per i soprintendenti dislocati negli uffici periferici; nei suoi discorsi insiste sull'importanza del rigore scientifico quale requisito indispensabile di una efficace azione amministrativa e per conseguenza di una sana politica¹¹. Questo aspetto, insieme alla sua presenza fisica nei momenti chiave, alla conoscenza non superficiale delle questioni cruciali connesse alla quotidiana attività di tutela esercitata dai funzionari, alla partecipazione diretta alle loro responsabilità, ha certo contribuito alla sua popolarità tra chi si trovò a collaborare con lui. L'ormai quasi mitico convegno dei Soprintendenti del 1938 ne è un esempio efficace: le relazioni proposte dagli studiosi e dai soprintendenti su pressoché tutti gli argomenti che sostanziano le azioni di tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio (il termine valorizzazione è ampiamente usato da Bottai), relazioni giudicate da Argan come «trionfo delle idee giovani e fresche»¹², avrebbero costituito le linee fondamentali dell'azione di riforma promossa dal ministro negli anni successivi¹³.

C'è proprio questo rapporto di piena fiducia nelle competenze e nel sapere scientifico delle persone dietro alla nascita dell'ICR: Bottai accoglie entusiasticamente la proposta di Argan per un Gabinetto Centrale del Restauro formulata al convegno dei

Soprintendenti del 1938 e, sorprendendo per primo lo stesso Argan per la rapidità con cui passa dalle parole ai fatti¹⁴, istituisce nel giro di un anno l'Istituto Centrale del Restauro, esattamente nella forma pensata dagli studiosi. Sì, sappiamo che ci saranno delle differenze tra quanto previsto dalla relazione presentata poi al ministro da Argan e Longhi, corredata dagli schemi di legge e regolamento redatti da Brandi, rispetto alla legge istitutiva¹⁵, ma nella sostanza l'istituto assumeva esattamente la forma che soprattutto Argan, vero demiurgo e regista di tutta l'operazione, aveva concepito. Inclusa la scelta del direttore¹⁶, che in qualche modo obbliga il ministero a una accelerazione forzata nella carriera di Brandi, cosa che poi infatti, dopo la caduta del regime, verrà a Brandi rimproverata anche aspramente, come hanno mostrato Caterina Bon e Simona Rinaldi¹⁷. Da parte di Bottai, come emerge con chiarezza dai suoi scritti, dai discorsi pronunciati, dalle interviste rilasciate, vi è una consapevolezza piena, anche nelle sfumature, delle molteplici implicazioni di carattere storico, critico, estetico, scientifico, anche etico, comprese nella istituzione di un centro nazionale di restauro. Al punto da cogliere perfino quella dicotomia – tuttora persistente, seppur debolmente – che si delinea proprio negli anni Trenta tra il percorso critico-umanistico peculiare dell'approccio italiano al restauro, e il carattere più marcatamente positivista e scientifico tipico dell'orientamento anglosassone e in generale nord europeo, un argomento messo bene a fuoco dagli studi nell'ultimo decennio¹⁸. Detto per inciso, una tale consapevolezza, da parte di Bottai, non può che essere fondata su un confronto personale e diretto, più che con Longhi, proprio con Argan e Brandi, un confronto certo non occasionale o comunque assai meno occasionale di quanto gli stessi non abbiano comprensibilmente lasciato intendere a posteriori¹⁹. Del resto, le minute del-

BANDERA, G. BASILE, Saonara 2010, pp. 13-17, in part. p. 14: Bottai sceglie Argan «come suo braccio operativo, perché vede in lui l'incarnazione dell'ideale che si fa progetto, del progetto che si traduce subito in azione».

⁷ Si veda in particolare l'intervista di Mario Serio ad Argan del 1989, dal titolo *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, ripubblicata in *Istituzioni e politiche culturali...* cit., vol. II, pp. 725-734 e il successivo contributo sempre di M. SERIO *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. CHIARANTE, in «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 2/2012, pp. 21-27. Sui rapporti tra Argan e Bottai si veda anche S. SETTIS, «Discendere dalle cose», *Giulio Carlo Argan e i Beni Culturali*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. GAMBA, Milano 2012, pp. 58-69.

⁸ Intervista a *Panorama* dell'8 giugno 1981, riportata in M. SERIO, *La riforma Bottai della antichità e belle arti: leggi di tutela ed organizzazione*, in L. BARROERO ET AL., *Via dei Fori Imperiali, la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, pp. 225-262, in part. p. 262.

⁹ PAOLUCCI, *Ricordo di un maestro...* cit., p. 13.

¹⁰ C. BON VALSASSINA, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 17-26, in part. p. 17.

¹¹ Si veda il noto discorso programmatico pronunciato da Bottai in apertura del Convegno dei Soprintendenti del 1938, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», anno I, fasc. I, ott-nov 1938, pp. 42-52.

¹² M.I. CATALANO, *Lungo il cammino con Cesare Brandi 1933-1943*, Siena 2007, p. 144.

¹³ SERIO, *La riforma Bottai...* cit., p. 235. Le relazioni presentate al convegno dei Soprintendenti, tutte pubblicate sul primo numero della rivista del ministero «Le Arti» (anno I, fasc. I, ott-nov 1938), sono disponibili online <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it>.

¹⁴ «Pensavo che spesso, come accade in Italia, tutto sarebbe finito lì. Invece il ministro Bottai si entusiasma all'idea. Decise che l'istituto andava fatto e la DG si mise in moto», in SERIO, *La creazione dell'Istituto...* cit., p. 726.

¹⁵ S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 101-115; C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2007, pp. 19-39. Secondo SERIO (*La riforma Bottai...* cit., p. 225) «il contenuto della relazione e del progetto di decreto-legge Argan-Longhi viene trasfuso quasi integralmente, con le modifiche richieste dai Ministeri interessati» nel ddl n. 297 e quindi nella L. 1240/39.

¹⁶ Vedi la lettera di Argan a Brandi in CATALANO, *Lungo il cammino...* cit., pp. 55, 141-146.

¹⁷ BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi – Brandi...* cit., pp. 45-46; si veda inoltre la lettera indirizzata da Modestini, Podio, Cellini, Capanna al Ministro P.I. il 6-2-1948, in S. RINALDI, *Strappi preventivi*, in M.C. MAZZI, *Musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185-226, app. doc. p. 257.

¹⁸ BOTTAI, *Direttive...* cit., p. 49. L'argomento, su cui hanno scritto a più riprese M.I. Catalano, S. Cecchini, M. Micheli, è stato esplorato per primo da M. CARDINALI in *Le radici teoriche della diagnostica artistica*, in *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2002, pp. 13-40, 233-263; lo stesso autore vi è tornato più volte, da ultimo in *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia, 1930-1940*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, pp. 107-150. La crisi dell'approccio umanistico tipico dell'impostazione italiana (cui accenna BON VALSASSINA, *L'Istituto Centrale...* cit., p. 24), anche in seno allo stesso ICR, rimane argomento di cogente attualità su cui occorrerebbe far convergere il dibattito in Italia, sulla base del confronto con il contesto internazionale e sulla scorta dei percorsi già chiaramente tratteggiati a suo tempo da Giovanni Urbani (per i quali rimando ai numerosi contributi di Bruno ZANARDI, in part. *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano 2009 e agli scritti dello stesso Urbani, raccolti da Zanardi nel volume *Intorno al restauro*, Milano 2000).

¹⁹ PAPA, *Bottai e l'arte...* cit., p. 72, nota 53.

le lettere anche a carattere confidenziale ripetutamente inviate da Bottai tra il 1940 e il 1941 al ministro delle finanze Paolo Thaon di Revel per ottenere i fondi necessari al varo dell'ICR, essendo scritte di pugno da Brandi, non solo sembrano attestare una frequentazione diretta tra i due, ma lasciano inoltre supporre il formarsi di una inevitabile intesa tra chi, seppure certo da posizioni diverse, si spendeva per la riuscita di un'impresa che stava evidentemente molto a cuore a entrambi²⁰.

Al di là di queste notazioni, ciò che interessa è che Bottai condivide appieno l'esigenza di coerenza filologica dei fondatori dell'ICR ed è attratto – grazie a una personalità portata al continuo rilancio verso la modernità – dalla prospettiva di un radicale rinnovamento del restauro, nella convinzione che il rigore critico e le competenze scientifiche, supportate dal moderno utilizzo della tecnologia e nella cornice di una efficiente organizzazione, avrebbero sconfitto l'opacità, l'ignoranza di un approccio artigianale, indegno della conservazione del patrimonio artistico italiano, attività considerata da Bottai «opera di cultura e di civiltà moderna»²¹.

C'è un precedente immediato che ha molte somiglianze con la fondazione dell'ICR: è l'Istituto di Patologia del Libro, ovvero l'attuale Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro, creato il 23 giugno 1938, sempre grazie alla lungimiranza di Bottai. In questo caso l'istituto nacque perché Bottai accettò, possiamo dire *in toto*, la proposta avanzata da Alfonso Gallo, paleografo e bibliografo che da anni si dedicava allo studio del deterioramento del materiale librario, affinché, sottratto il restauro dei libri a una concezione da «officina artigiana», fosse avviato un regolare programma di ricerca e di intervento, avvalendosi di una struttura scientifica adeguata, dotata di laboratori di chimica, fisica e biologia²². Gallo propose il progetto a Bottai all'inizio del 1938, il ministro gli diede immediata fiducia e a giugno dello stesso anno veniva varata la legge che istituiva formalmente l'Istituto di Patologia del Libro²³. La legge ratificava e dotava di nuova sostanza una realtà in parte già attiva, tanto che l'inaugurazione ufficiale dell'IPL aveva luogo, Bottai naturalmente presente, circa venti giorni prima dell'approvazione della legge²⁴. L'IPL aveva una struttura molto simile a quella che avrà l'ICR, come osserva lo stesso Bottai nella nota intervista rilasciata al «Il Popolo d'Italia» il 23 agosto 1939. Anche qui, come poi sarebbe stato per l'ICR, c'era un consiglio tecnico di nomina ministeriale e il personale da impiegare nei laboratori era chiamato dalle scuole medie. Al di là di queste analogie, quel che mi preme sottolineare è non solo la tempestività con cui il progetto venne accolto e trasformato in realtà, ma soprattutto il fatto che l'Istituto nacque come frutto integrale della competenza

²⁰ Si vedano le minute in ACS, DG – ABA, Divisione III, Musei, gallerie, ICR, GNS, mostre, esportazioni, acquisti, notifiche, catalogo, 1929-60, B. 195.

²¹ G. BOTTAI, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro. Discorso*, in «Le Arti», anno IV, fasc. I, ott-nov 1941, p. 49.

²² A. GALLO, *L'Istituto di patologia del libro*, in «Bollettino dell'Istituto di patologia del libro "A. Gallo"», XXVII (1968), 3-4, pp. 145-149.

²³ Regio Decreto del 23 giugno 1938, n. 1038. Si veda anche P. GALLO, F. GALLO, *Alfonso Gallo e l'Istituto di patologia del libro*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, I, Torino 1996, pp. 39-45.

²⁴ C. FEDERICI, P.F. MUNAFÒ, *Introduzione a L'Istituto Centrale (sic) per la Patologia del Libro*, in *Istituzioni e politiche culturali...* cit., vol. II, pp. 661-666.

scientifico di Alfonso Gallo. Gallo redasse personalmente sia il decreto istitutivo del 1938, sia il successivo decreto con cui, due anni più tardi, nel 1940, sempre con Bottai ministro, l'istituto veniva ampliato nell'organico e nel numero dei laboratori, e si dotava inoltre di una scuola per la formazione dei restauratori del materiale cartaceo attraverso un percorso della durata di 5 anni.

Quello della formazione era un aspetto che stava particolarmente a cuore a Bottai, impegnato in quegli stessi anni nella riforma del sistema scolastico; la creazione delle due istituzioni dedite al restauro consentiva di regolamentare a livello statale la formazione dei restauratori, un tassello che completava l'impalcatura serrata con cui Bottai, attraverso la Carta della Scuola, aveva istituito una sistematica suddivisione dei percorsi formativi in pressoché tutti i settori dell'istruzione, con particolare attenzione proprio ai percorsi di carattere professionale²⁵.

Veniamo ora a Pelliccioli.

Sappiamo quali fossero le spinte e gli obiettivi che portarono alla costituzione dell'ICR, più volte chiaramente enunciati da Argan, da Brandi e dallo stesso Bottai: la volontà di unificare i criteri di restauro su scala nazionale; di sottrarre il restauro all'approccio empirico e artistico che l'aveva caratterizzato fino ad allora dotandolo di un rigoroso fondamento critico, basato sulla conoscenza storica e tecnica dell'opera e sull'utilizzo della tecnologia e delle scienze; di formare alla luce di questi principi dei restauratori estranei alla logica della bottega artigiana che fino ad allora aveva dominato il settore²⁶. La scelta quindi di Pelliccioli come restauratore capo del nuovo istituto appare sorprendente perché entrava in collisione con queste premesse sotto quasi ogni profilo: innanzitutto la formazione artistica di Pelliccioli, il suo continuare fino all'ultimo a ritenersi un pittore, a dichiarare anzi proprio a ostentare il fatto che «per essere restauratori bisogna essere buoni pittori»²⁷. Nel 1965 organizzò una mostra dei propri dipinti chiamata *Pelliccioli pittore mancato* proprio laddove l'Istituto nasceva per sottrarre il restauro, e sono parole di Bottai, a «quei pittori falliti che esercitano sui capolavori del passato i rimpianti d'una mancata carriera»²⁸; il suo atteggiamento di sufficienza verso l'apporto che la scienza poteva dare al restauro e il rifiuto per i materiali innovativi, rispetto ai materiali della tradizione che erano ancora quelli tipici delle botteghe artigianali e in particolare quelli adoperati da Secco Suardo²⁹; l'autoesaltazione della propria capacità, l'egocentrismo, lo spregio verso l'abilità dei collaboratori, l'insofferenza verso la subordinazione a una direzione scientifica esterna. Tutto lo rendeva inadatto a rivestire quel ruolo di restauratore capo di una istituzione che intendeva voltare pagina con i metodi adottati fino ad allora e Pelliccioli, che a quell'epoca aveva più di 50 anni, incarnava in gran parte – sebbene al livello più elevato e nobile, possiamo dire – proprio quei metodi.

²⁵ M. OSTENC, *La scuola italiana durante il fascismo*, Bari 1981; D. PASQUALINI, *Giuseppe Bottai e la Carta della scuola: una riforma mai realizzata*, Chieti 2013.

²⁶ Sulla nascita dell'ICR, oltre ai numerosi studi critici sopra menzionati, rimangono essenziali gli scritti del tempo, in buona parte raccolti in *Istituzioni e politiche culturali...* cit., vol. II, pp. 693-742.

²⁷ Dall'intervista rilasciata a Giorgio Pecorini su *L'Europeo* nel 1959; ritaglio consultato presso l'Archivio Mauro Pelliccioli, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

²⁸ BOTTAI, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro...* cit., p. 50.

²⁹ S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, pp. 61-63.

Ma in quel momento, in quel mondo *prima* dell'ICR, Pelliccioli era di gran lunga il restauratore più esperto e stimato d'Italia, grazie a una sensibilità che pur nei mille difetti aveva qualcosa di straordinario e lo rendeva insostituibile agli occhi di molti storici dell'arte e in particolare di Roberto Longhi³⁰. E Longhi, com'è noto, era molto vicino a Bottai, che era anche stato suo alunno al liceo Tasso, nel 1913-14³¹.

Con l'arrivo di Bottai al ministero, Pelliccioli è coinvolto sistematicamente in tutte le iniziative di restauro direttamente assegnate dal ministro, a partire dalla nomina, il 10 dicembre 1937, a far parte della commissione incaricata di studiare le cause del deterioramento degli affreschi di Giotto nella basilica superiore di Assisi³². Seguono l'incarico di ispezionare il dibattuto restauro degli affreschi di Maso di Banco in Santa Croce a Firenze, nel marzo 1938³³, la richiesta di preventivo per il restauro del polittico di San Gregorio di Antonello da Messina, inviata il 23 gennaio 1940, o per il restauro delle tele di Caravaggio della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, nel luglio dello stesso anno, e poco dopo insieme a Brandi e Selim Augusti, Pelliccioli è inviato anche a Firenze e a Siena³⁴.

Sono anni straordinariamente intensi per Pelliccioli: egli è impegnato nel restauro (finanziato da Samuel Kress) dei dipinti di Mantegna nella *Camera degli Sposi* a Mantova, lavoro a cui si dedica dalla fine del 1938 per completarlo nel corso del 1939; da luglio all'autunno dello stesso 1939 lavora agli affreschi del ciclo francescano di Giotto ad Assisi, lavoro che continuerà nel 1940 e 1941; nel gennaio del 1940 inizia il restauro degli affreschi di Perugino al Collegio del Cambio, dove, lavorando completamente da solo «dal mattino sino a notte avanzata»³⁵ completa in soli 40 giorni il restauro di tutte le pareti e la volta della Sala delle Udienze, per poi passare alla adiacente cappella, dove in poco più di un mese restaura tutti i dipinti murali e le tavole dell'altare. Tra la fine del 1940 e l'inizio del 1941 lavora agli affreschi di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio a Orvieto e contemporaneamente restaura le due grandi tele laterali di Caravaggio di San Luigi dei Francesi, mentre nell'estate del 1941 è impegnato al restauro degli affreschi di Masolino da Panicale nella cappella Branda Castiglioni in San Clemente. E nel frattempo continuava la sua intensa attività nel «feudo» di Venezia. Sostenuto chiaramente dagli aiuti, a cominciare da Luciano Arrigoni³⁶.

³⁰ 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 restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studio, Milano 2002, pp. 95-104; EADEM, *Roberto Longhi...* cit.; EADEM, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 23-51.

³¹ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 106.

³² Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, B. 10, 11/6.

³³ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 107.

³⁴ Nel novembre del 1940 è nominato a far parte, insieme a Brandi, Selim Augusti e il soprintendente di Siena Peleo Bacci, della commissione per lo studio del degrado della *Maestà* di Simone Martini e degli affreschi di Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena e pochi giorni dopo viene inviato, sempre con Brandi e Augusti, a ispezionare la *Madonna con S. Antonio e S. Giovanni* di Tiziano e l'*Incoronazione della Vergine* di Botticelli alla Galleria degli Uffizi; cfr. S. RINALDI, *Diagnostica nel 1940. Le indagini agli Uffizi su due tavole di Botticelli e Tiziano*, in «Bollettino ICR», N.S., 13, 2006, pp. 27-47.

³⁵ Da un articolo di A. DEL MASSA su «La Nazione», 25-1-1940.

³⁶ Per una visione d'insieme della carriera di Pelliccioli, rimane essenziale lo studio di M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in Giovanni Secco Suardo: *la cultura del restauro tra tutela e conservazione delle opere d'arte*, in «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 98, 1996, pp. 95-114.

2. Perugia, Collegio del Cambio, Inaugurazione del restauro, febbraio 1940 (foto Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, B. 11, fasc. 3).



Negli anni dunque che precedono la sua assunzione all'ICR, un rapporto di lavoro che com'è noto ha ufficialmente inizio il 15 ottobre 1941³⁷, Pelliccioli è impegnato in un'attività di restauro molto intensa sui maggiori cicli pittorici nazionali; molti di questi lavori gli sono affidati direttamente dal ministro o sono inaugurati alla presenza di Bottai (fig. 2).

Se dunque la scelta di Pelliccioli doveva apparire in qualche modo scontata o obbligata, formalmente è lo stesso Brandi, il 20 agosto 1940, a proporre il suo nome al ministero come restauratore capo del neonato ICR, ritenendolo «restauratore di sicura pratica e di gran nome»³⁸. Come per gli altri tre restauratori chiamati in Istituto insieme a lui (Enrico Podio, Augusto Cecconi Principi e Luciano Arrigoni) l'assunzione avvenne con contratti temporanei di durata annuale, perché nella testa di Brandi e di Argan era chiaro che si trattava di un assetto transitorio, nell'attesa che la scuola interna all'Istituto producesse «tecnici ben altrimenti preparati e coscienti di quelli che

³⁷ La lettera con proposta di contratto inviata il 25 novembre dal ministro a Pelliccioli è pubblicata in BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy...* cit., p. 209. Nell'Archivio Pelliccioli (B. 40, 3.26) è conservata anche la risposta di accettazione del restauratore.

³⁸ Archivio Storico ICR, Tit. I, b. 22, lettera del direttore dell'ICR al Ministro.

si trovano attualmente a disposizione», motivo per il quale si evitò «un concorso che avrebbe tolto per lunghi anni ogni possibilità di accedervi ai diplomati della scuola, con il grave inconveniente che lo Stato avrebbe allora avuto, come insegnanti, restauratori con una preparazione culturale e tecnica inferiore ai diplomati della scuola»³⁹. Il ruolo di Pellicoli quale restauratore ufficiale, potremmo dire, del ministero si intreccia dunque con la sua nomina a Restauratore capo del neonato ICR. Il passaggio chiave si può simbolicamente individuare nella conclusione del restauro del ciclo giottesco di Assisi, dove, nel dicembre del 1941, si compì – ci tornerò tra un attimo – il sopralluogo del Consiglio Tecnico dell'Istituto nel corso della sua prima riunione, ma di fatto Pellicoli e l'istituto avevano già iniziato almeno dall'anno prima la loro controversa “collaborazione”. Le due tele di Caravaggio della cappella Contarelli, per esempio, vengono restaurate tra luglio 1940 e aprile 1941 (quindi a Istituto non ancora inaugurato e con Pellicoli ancora libero professionista) nei locali dell'ICR⁴⁰, senza dubbio con una supervisione da parte di Brandi, ma evidentemente Pellicoli agisce ancora con una sostanziale autonomia riguardo alle scelte tecniche e alle operazioni da compiere perché com'è noto questo intervento sarà poi criticato con durezza dall'Istituto stesso, quando – in un momento in cui gli equilibri sono completamente mutati – rimetterà le mani sulle due tele di Caravaggio negli anni Sessanta. Pellicoli, sebbene mai menzionato esplicitamente, verrà accusato di avere effettuato una foderatura «maldestra», anzi «una vera e propria catastrofe» come scrisse Urbani, fatta di dieci giorni continui di stiratura a caldo, seguita da una pulitura sommaria, da ritocchi debordanti, ridipinture e patinature colorate, insomma un restauro pessimo, fonte di successivo deterioramento delle opere⁴¹.

I rapporti tra Pellicoli e l'ICR e contemporaneamente tra Longhi e l'ICR, come sappiamo da studi ormai molto approfonditi, si incrinano fino a rompersi polemicamente negli anni dell'immediato dopoguerra⁴². Il regime ormai è caduto. Bottai si è arruolato nel 1944 nella Legione straniera, a «spiare quel difetto di vigore critico e di rigore morale – scrive – che mi ha impedito di oppormi con efficacia alla degenerazione del fascismo»⁴³. La rottura tra Pellicoli e l'ICR era l'esito naturale della contraddizione tra un restauratore di abilità e talento notevoli – osannato fino alla fine da uno dei più grandi storici dell'arte del Novecento – che però intendeva il restauro in una maniera ormai anacronistica e il nuovo corso impresso al restauro dalla nascita dell'ICR.

Vorrei tentare, per concludere, di comprendere nel concreto dei fatti, con qualche esempio pratico, alcune delle qualità di Pellicoli che agli occhi di Longhi appariva-

no così eccezionali e insostituibili mentre erano avversate da Argan e Brandi, come quest'ultimo non esiterà a dichiarare pubblicamente⁴⁴. Un ottimo esempio è il restauro della *Camera degli Sposi* a Mantova; senza addentrarmi nella svisceratissima questione Longhi e il restauro, affrontata con acutezza in questi ultimi anni, e di nuovo in questo convegno, da Simona Rinaldi e Caterina Bon, questo esempio consente però di valutare anche l'atteggiamento non sistematico con cui Longhi affrontava quello che, da almeno un paio di secoli, era uno dei temi principali del dibattito sul restauro dei dipinti, e cioè il tema della reintegrazione. Il restauro della *Camera degli Sposi* è illuminante sotto questo profilo, perché qui Pellicoli e Longhi sono direttamente all'opera su un testo pittorico molto deteriorato.

Il lavoro di Pellicoli si svolse infatti con la supervisione di Longhi, il quale non soltanto redasse su richiesta del ministro la relazione, pubblicata da Paolucci nel 1985⁴⁵, sulle primissime prove di restauro effettuate da Pellicoli verso la fine del 1938, ma effettuò anche, nel febbraio del 1940, il collaudo del lavoro concluso, compiendo un «accuratissimo» esame delle superfici restaurate, insieme a Pellicoli stesso⁴⁶.

Ricordo che il 1940 è l'anno in cui Longhi pubblica l'ormai celebre articolo *Restauro* su «La Critica d'Arte», la sua presa di posizione più cristallina – come è stata definita⁴⁷ – sul tema del restauro pittorico. Qui Longhi avanza la radicale proposta di un restauro mentale, in cui tutte le lacune, abrasioni, buchi, sbrecciature dell'opera siano lasciate semplicemente così come sono, rimettendo all'occhio dell'osservatore, un occhio certo figurativamente ben educato, il compito di ricucire mentalmente, entro di sé, il tessuto sfilacciato del testo pittorico⁴⁸. In realtà Longhi giunge a questa conclusione mosso soprattutto dalla insofferenza verso le tinte neutre, come verso le reintegrazioni riconoscibili quali «i tratteggini pseudo didattici a guisa di tovagliato rustico» osservati sulla *Pietà* del Maestro di Figline al Fogg Art Museum, o anche quelle mezze integrazioni indecise bollate da Longhi come «gassose nebbioline» o «larve aerostatiche» ed è infatti la stessa insofferenza che dimostrerà più tardi verso il tratteggio di Brandi. Tutti questi metodi fondati su riflessioni di carattere speculativo, rappresentavano per Longhi un'astrazione intellettuale troppo lontana dalla realtà estetica dell'opera, insomma erano – a suo vedere – figlie di un approccio positivista e meccanico che egli disprezzava, e non potevano certo essere «fonte di accrescimento estetico», obiettivo che egli riteneva proprio del restauro. Meglio allora lasciare tutto così com'era.

⁴⁴ SERIO, *La riforma Bottai...* cit., p. 262.

⁴⁵ A. PAOLUCCI, *Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicoli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, in «Paragone», XXXVI, 1985, nn. 419-423, pp. 331-335.

⁴⁶ Lo si evince con certezza dall'articolo di L. PESCASIO su «Il Popolo d'Italia» del 13 febbraio 1940. Non è stata rinvenuta documentazione in proposito.

⁴⁷ M.I. CATALANO, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze 1998, p. 27.

⁴⁸ Con le ormai notissime parole «a ben considerare non v'è altro modo di disturbar meno che si possa l'occhio dell'osservatore che quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali; soltanto così l'occhio, che non è soltanto retina, ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo e restaurare, ma soltanto “mentalmente”, entro di sé, ciò che manca, allacciando idealmente fra loro le zone superstiti», R. LONGHI, *Restauro*, in «La Critica d'Arte», 1940, fasc. XXIV, pp. 121-28, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono. Sul ruolo dell'occhio conoscitore in tema di restauro si veda anche la *Prefazione* di Longhi alla prima edizione (Milano 1973) di A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*.

³⁹ Lettera del consiglio tecnico dell'ICR (Toesca, Romanelli, Argan, De Angelis, Brandi) a Guido De Ruggero, ministro della Pubblica Istruzione, in data 4 agosto 1944, in ACS, DG – ABA, Divisione III, Musei, gallerie, ICR, GNS, mostre, esportazioni, acquisti, notifiche, catalogo, 1929-60, b. 195. Su questo punto si veda anche BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy...* cit., p. 36.

⁴⁰ Così C. SECCARONI, *I restauri dei dipinti di Caravaggio in San Luigi dei Francesi precedenti all'intervento ICR del 1965-67*, in «Kermes», 23, 2010, n. 79, pp. 31-42.

⁴¹ G. URBANI, *Il restauro delle tele del Caravaggio in San Luigi dei Francesi a Roma*, in «Bollettino ICR», 1966, pp. 37-80.

⁴² BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi...* cit.

⁴³ GUERRI, *Giuseppe Bottai...* cit., p. 353.



3-4. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, parete dell'*Incontro*, durante e dopo il restauro di Mauro Pelliccioli (da L. COLETTI, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano 1959 con *Appendice* di E. CAMESASCA, Milano 1959, Tavv. s. n. e figg. 85, 86, 87).

Eppure il restauro compiuto da Pelliccioli a Mantova comportò il totale completamento del testo pittorico, tanto nella reintegrazione delle lacune di grandi dimensioni, ricostruite mimeticamente, addirittura a fresco, quanto nella ricucitura di un tessuto pittorico fortemente abraso, come attestano in maniera inequivocabile le fotografie pubblicate da Coletti e Camesasca nel volume monografico del 1959 sulla *Camera degli Sposi*⁴⁹ (figg. 3-7). Nonostante nella citata relazione redatta a inizio restauro Longhi avesse suggerito che il trattamento delle mancanze nei dipinti di Mantegna fosse meno «illusivamente pittorico» di quanto Pelliccioli aveva fatto nei primi saggi e si limitasse a «un semplice accordo d'intonazione [...], senza provarsi integrazioni sempre inefficienti»⁵⁰, tutto lascia supporre che a restauro ultimato Longhi rimase soddisfatto dal lavoro di integrazione compiuto da Pelliccioli. Evidentemente questi aveva dimostrato di saper interpretare i dipinti di Mantegna con quella agognata intelligenza critica che Longhi vagheggiava nel restauratore ideale, quell'equilibrio, quella sensibilità estetica che doveva costituire la qualità peculiare di Pelliccioli. Una sensibilità che gli consentiva di interpretare in maniera magistrale i valori pittorici di ogni artista, di valorizzarli senza che il restauro pittorico si dichiarasse, ma anche senza

⁴⁹ L. COLETTI, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano 1959 costituisce ad oggi la fonte principale, sia scritta (nell'*Appendice* di E. CAMESASCA) sia fotografica, per il restauro di Pelliccioli alla *Camera degli Sposi*.

⁵⁰ PAOLUCCI, *Una inedita relazione...* cit., p. 335.



5-6. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, parete dell'*Incontro*, durante e dopo il restauro di Mauro Pelliccioli (da L. COLETTI, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano 1959 con *Appendice* di E. CAMESASCA, Milano 1959, Tavv. s. n. e figg. 85, 86, 87).

che ne intaccasse l'autenticità com'era accaduto invece per il restauro di Amedeo Benini agli affreschi di Maso di Banco in Santa Croce, aspramente criticato da Longhi⁵¹. Non sarà un caso, allora, che proprio la parte figurativa del ciclo venne reintegrata con maggiore attenzione ai valori estetici (per capirci: «a tono»), mentre le parti architettoniche, portatrici di valori estetici ridotti, sebbene in teoria facilmente ricostruibili, ricevettero un trattamento solo allusivo dell'andamento delle parti perdute, simile alle odiate tinte neutre. Un po' l'inverso di quanto si sarebbe fatto poi.

Anche il restauro del ciclo francescano della basilica superiore di Assisi dimostra l'intesa raggiunta, nel concreto dei fatti, da Longhi e Pelliccioli sul punto cruciale della reintegrazione e al contempo fa emergere invece il contrasto con la nuova impostazione di cui erano portatori Brandi e Argan. In occasione del sopralluogo compiuto sui ponteggi di Assisi dal consiglio tecnico dell'ICR il 17 dicembre 1941, presente Bottai, si accese una discussione tra Longhi da un lato e Argan e Brandi dall'altro a proposito delle velature e dei ritocchi praticati da Pelliccioli. Longhi li difendeva pur se in alcuni punti contribuivano a rimodellare le parti figurate, di contro all'intransigenza di Brandi e Argan, i quali, ragionando sulla base di un più rigoroso approccio metodologico, li rifiutavano nettamente, ritenendo indispensabile non derogare da

⁵¹ LONGHI, *Restauri...* cit.; S. RINALDI, *Longhi e Ojetti sul restauro degli affreschi di Maso a Santa Croce*, in «Paragone», L, 1999, n. 587, pp. 24-42.



7. Dettaglio della parete dell'*Incontro* dopo il restauro di Mauro Pelliccioli; si osservi la reintegrazione dell'ampia lacuna sul petto del giovane Ludovico Gonzaga.

un coerente scrupolo filologico⁵²: scrupolo necessario, soprattutto in quel momento, per consentire alla pratica del restauro di evolvere verso qualcosa di meno aleatorio e improvvisato e diventare una disciplina regolamentata da indicazioni di metodo chiare e nette che la sottraessero alla sensibilità contingente dei singoli operatori.

Su quei ponteggi, il ministro Bottai richiese la prova immediata della facile asportazione delle velature e ordinò la revisione generale, da parte del consiglio tecnico dell'Istituto, delle velature e delle intonazioni operate da Pelliccioli e difese da Longhi⁵³. Bottai, che due mesi prima, nel discorso inaugurale dell'ICR, aveva dichiarato anti-storico, anti-estetico e immorale «il restauro inteso come ripristino, completamento, ringiovanimento dell'opera d'arte mutila e deteriorata»⁵⁴, rimase affascinato e persuaso, credo, dal rigore scientifico dei due giovani funzionari nei quali aveva riposto tanta fiducia.

MAURO PELLICCIOLI SUI PONTEGGI PER IL RESTAURO DEI DIPINTI DI GIOTTO NELLA BASILICA DI SAN FRANCESCO AD ASSISI

Paola Pogliani

Il restauro dei dipinti murali della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi rappresenta un capitolo importante dell'attività di Mauro Pelliccioli e al tempo stesso costituisce uno dei crocevia dei pensieri sul restauro a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento¹.

Si incontrano sui ponteggi di Assisi, accanto al restauratore bergamasco, storici dell'arte, chimici, architetti, ingegneri e membri dell'apparato ministeriale che fra il 1938 e il 1942 lavoravano organizzati in commissioni per studiare le soluzioni più idonee per il restauro della decorazione pittorica della Basilica. In quest'arco cronologico possiamo distinguere due fasi principali. La prima germoglia nel 1937² e

¹ Mauro Pelliccioli (15 gennaio 1887 – 5 febbraio 1974), «Pittore restauratore di dipinti antichi e moderni» attivo in Italia e all'estero, fu protagonista di un'epoca cruciale per la nascita del restauro moderno partecipando alle fasi del delicato passaggio dalla operatività legata alla tradizione ai fondamenti teorici del «restauro critico». Egli fu, infatti, protagonista dei più importanti interventi di restauro durante l'attività politica fascista e successivamente restauratore capo dal 1941 al 1946 presso l'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi. Con Brandi e molti altri storici dell'arte e soprintendenti fu costantemente in contatto durante gli anni della sua attività. Si veda: M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo. Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in «Bollettino d'Arte», 98, 1996, Supplemento, pp. 95-113; Z. WIERDL, *Gli affreschi rinascimentali di Esztergom. Dai restauri di Mauro Pelliccioli agli interventi attuali*, in «Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte», 139, 2004, pp. 177-183; M. PANZERI, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli. Restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studio (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, pp. 409-423; P. ORIZIO, *Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pelliccioli*, in *Gli uomini e le cose...* cit., pp. 425-432; G. SAVIO, *Mauro Pelliccioli, un restauratore alla corte di Monaco. Alcune carte inedite e qualche appunto preliminare per una ricerca*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. FAILLA, S.A. MEYER, C. PIVA, S. VENTRA, Roma 2013, pp. 623-628; P. CHIARA, *Quali biografie per i restauratori? cultura del restauro e problemi di metodo; il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro...* cit., pp. 543-554; S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014.

² Lo stato di degrado della Basilica di san Francesco ad Assisi era stato messo in evidenza già negli anni Venti e in seno alle commissioni nominate a partire dal 1925 si discuteva e si progettavano gli interventi. In quel periodo il Soprintendente Umberto Gnoli e poi Achille Bertini Calosso lavorarono insieme a Luigi Marangoni, Arduini Colasanti, Tito Venturini Papari, Fabrizio Lucarini, Pietro Toesca, Susini Salatino. Nel maggio 1937 il custode del Sacro Convento di Assisi, Padre Bonaventura Mansi, scrisse al ministro Bottai denunciando il cattivo stato di conservazione dell'edificio ed inviò una relazione mettendo in evidenza le situazioni di degrado dei tetti, degli affreschi, delle vetrate e del chiostro. Dal 1938 la commissione presieduta da Giovanni avviò gli studi sullo stato di conservazione della basilica per individuare le cause di deterioramento e predisporre il progetto di restauro che investì l'intero edificio a partire dal 1938. I documenti relativi a questi anni, in parte presentati da Marco Mozzo, consentono di ricostruire le vicende del restauro della Basilica attraverso i preventivi, la corrispondenza e le relazioni conservate presso l'Archivio Storico del sacro Convento d'Assisi (d'ora in poi ASCA), busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944; si veda M. Mozzo, *Artis Monumenta Photographice Edita: Pietro Toesca e le campagne fotografiche Bencini & Sansoni*, in *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper Vedere"*, a cura di P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, Milano 2009, pp. 187-222, in part. pp.

⁵² CATALANO, *Brandi e il restauro...* cit., pp. 30-31.

⁵³ Come tempestivamente riferito anche su «Le Arti», anno IV, fasc. III, feb-mar 1942, pp. 221-222.

⁵⁴ BOTTAI, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro...* cit., p. 50.

prende corpo l'anno successivo quando il progetto per il restauro del ciclo francescano di Giotto viene affidato alla Commissione ministeriale per l'accertamento delle cause dei danni agli affreschi della basilica di San Francesco in Assisi presieduta da Gustavo Giovannoni³; la seconda quando dal dicembre 1941 subentrò l'Istituto Centrale del Restauro, che inizierà ad occuparsi dei problemi conservativi e del restauro della decorazione pittorica della Basilica negli anni in cui la commissione sarà presieduta da Pietro Toesca. Sono anni cruciali che con la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro vedranno affermarsi il restauro scientifico, asse portante dell'istituto romano⁴. Ed è il cantiere di Assisi che offre il terreno fertile per la sperimentazione e l'affinamento dei principi del restauro pittorico attraverso la messa a punto di metodologie e materiali da parte di Pellicoli e dei suoi collaboratori. È sui ponteggi che i membri del Consiglio Tecnico rifletteranno con spirito interdisciplinare su temi fondanti della moderna cultura del restauro; ed è proprio qui, come ha più volte messo in evidenza Pietro Petrarola, che presero forma gli aspetti salienti della teoria della ricezione dell'opera che confluirà, con meno indugi, nella *Teoria del restauro* di Cesare Brandi⁵. Ma sono anche gli anni, come vedremo, in cui si accentua la riflessione sulla cultura figurativa giottesca a cui si attribuì un ruolo determinante per lo sviluppo della pittura italiana.

L'avvio del cantiere di restauro ad Assisi coincise con il momento più alto della fortuna di Giotto raggiunto con la *Mostra giottesca* di Firenze del 1937 che costituì lo spartiacque della critica del primo Novecento e divenne un avvenimento propulsore

193-198. Fra questi documenti il preventivo per il restauro degli affreschi predisposto dal restauratore Tito Venturini Papari.

³ Nel dicembre 1937 venne istituita dal Ministro Giuseppe Bottai la *Commissione incaricata di procedere allo studio delle cause del progressivo deperimento degli affreschi di Giotto nella Chiesa Superiore di Assisi e ai provvedimenti da prendersi per la loro migliore conservazione*. Ne fecero parte, sotto la presidenza di Giovannoni, «l'ing. De Simone, il prof. Toesca, il prof. Polimanti, il prof. Dessau, il prof. Giordani, il Soprintendente Bertini Calosso, il restauratore Pellicoli. In un secondo tempo venne nominato il prof. De' Rossi, e successivamente il Dessau e il De' Rossi vennero sostituiti col prof. Quirino Majorana e col prof. Sacchetti. Allargatosi il campo di attività, il Ministero procedette via via alla nomina del dotto Lanza, del dotto Potenza, del barone La Via, del dotto Santangelo, del dott. Gregorietti, dell'arch. Bizzarri, il quale ultimo mantenne le funzioni di segretario» in *I restauri...* cit., in part. p. 217.

⁴ L'Istituto Centrale del Restauro, allora diretto da Cesare Brandi, assunse fra i primi incarichi all'indomani dalla sua istituzione proprio il compito di proseguire i lavori di restauro già avviati ad Assisi. Il lavoro venne costantemente seguito dal Consiglio Tecnico dell'istituto romano composto da Pietro Toesca, Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Cesare Brandi. Da allora il cantiere di Assisi divenne un luogo cardine per la formazione dei restauratori e per la messa a punto di programmi di restauro e manutenzione in particolare dei dipinti murali. Per il Consiglio tecnico si veda A.M. TANTILLO, *L'Istituto Centrale per il Restauro*, in *Musei e gallerie d'Italia*, 37, 1969, pp. 33-47; C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Verona 2006, in part. pp. 25-33. Ai restauri condotti nella basilica di San Francesco ad Assisi fino agli anni Novanta del Novecento dedica un capitolo il Nesi nel volume che delinea la storia del monumento S. NESSI, *La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994, in part. pp. 351-380. Si veda anche G. BASILE, *Per la prevenzione controllo e manutenzione di decorazioni pittoriche in S. Francesco ad Assisi*, Roma 1989; IDEM, *Restauri in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell'utopia. Studi, ricerche e interventi sui dipinti murali e sulle vetrate dopo il sisma del 26 settembre 1997*, Perugia 2007.

⁵ P. PETRAROLA, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, Atti del Seminario (Roma 30 maggio-1 giugno 1984), a cura di M. ANDALORO, M. CORDARO, D. GALLAVOTTI CAVALLERO, V. RUBIU, Roma 1988, pp. 51-45; IDEM, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986, pp. LXXVII-LXXXVI.

di nuove riflessioni sull'opera pittorica del maestro toscano⁶. All'interno del nuovo dibattito venne affrontato il problema critico dell'attribuzione al catalogo di Giotto delle *Storie francescane* di Assisi che, insieme ai gravi problemi conservativi, non poté avere un ruolo secondario nell'incentivare l'avvio del restauro portando l'attenzione della critica sul ciclo assisiato ancora marginale rispetto agli affreschi degli Scrovegni. In concomitanza con la mostra, Richard Offner proponeva il problema nel saggio di *Giotto-non Giotto*, apparso sulle pagine del «The Burlington Magazine» nel 1939, mettendo a frutto, secondo quanto suggerisce Alessio Monciatti, proprio l'esperienza della mostra fiorentina per negare l'attribuzione a Giotto delle *Storie francescane* di Assisi sottolineando la loro discrasia con il ciclo della Cappella degli Scrovegni a Padova⁷. Dall'altra, invece, la monografia di Emilio Cecchi⁸ aveva inteso sottolineare come la formazione di Giotto contenesse i caratteri della tradizione locale ed avesse uno sguardo verso il passato attraverso il ricorso all'antico e all'arte bizantina⁹. Nel solco di questo dibattito il restauro di Assisi si pone come elemento fondante nel ripercorrere le tappe del catalogo giovanile di Giotto e nell'attribuzione al maestro del ciclo assisiato che presentava formule compositive e formali non desumibili dagli affreschi padovani. La paternità giottesca del ciclo assisiato era negata da Offner, ma anche da Millard Meiss il quale, tuttavia, non escludeva di poter riconoscere nella struttura compositiva delle *Storie di Isacco* un'anticipazione dello stile del ciclo padovano¹⁰. Il restauro della decorazione pittorica della basilica di Assisi, nel suo essere un momento di conoscenza, si poneva come elemento del discorso volto a cercare di spiegare in termini di un unico sviluppo stilistico i due cicli ed il nesso con le *Storie di Isacco*¹¹. Nelle pagine dei verbali e nei documenti conservati presso l'Archivio Storico del Sacro Convento di Assisi e l'Archivio Storico dell'Istituto Centrale del Restauro relativi al cantiere di Assisi, scorre la cronaca degli interventi ed emergono i temi principali og-

⁶ Per la mostra, la sua genesi e la valenza nel contesto politico e culturale italiano si veda A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano 2010. La *Mostra giottesca* aprì i battenti in concomitanza con la *Mostra augustea della romanità*, entrambe coinvolte nella riformulazione del pensiero nazionalista e della concezione di un'arte fascista. La perenne grandezza di Roma che fu rilanciata istituzionalmente ed il ruolo di Giotto come capostipite dell'arte nazionale nell'ambito del movimento del ritorno all'ordine. MONCIATTI, *Alle origini...* cit., pp. 86-99; G. PRISCO, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della mostra augustea della romanità*, in *Snodi di critica*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, pp. 225-259.

⁷ MONCIATTI, *Alle origini...* cit., p. 140; R. OFFNER, *Giotto, Non-Giotto*, in «The Burlington Magazine», 74, 1939, pp. 259-268, in particolare p. 259.

⁸ E. CECCHI, *Giotto*, Milano 1937.

⁹ La polarità bizantina che Giotto assorbì attraverso il «bizantinismo toscaneamente modificato da Cimabue» fu oggetto di un ampio dibattito critico. Sui ponteggi di Assisi si confrontavano Toesca che contemplava nell'opera di Giotto la lezione della pittura bizantina ed il recupero della disposizione figurativa classica; Longhi che aveva formulato il suo anatema contro l'arte bizantina ne il *Giudizio sul Duecento*, concepito e scritto fra il 1938 e il '39 ma pubblicato nel 1947; e Brandi il cui giudizio sull'arte bizantina apparve nelle pagine introduttive a *Duccio* elaborate nel 1943 alla luce delle riflessioni del *Carmine o della Pittura* in cui emerge, come ha evidenziato Maria Andaloro, che l'immagine bizantina doveva essere considerata «interna ai confini della fenomenologia» di un coerente sistema estetico e non frutto di ragioni legate al gusto. CECCHI, *Giotto*, cit.; P. TOESCA, ad vocem, *Giotto*, in «Enciclopedia Italiana», XVII, Roma 1933, pp. 211-219; R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», 2, 1948, pp. 5-54; C. BRANDI, *Duccio*, Firenze 1951; M. ANDALORO, «Giudizio» sull'arte bizantina, in *Per Cesare Brandi...* cit., pp. 71-77.

¹⁰ M. MEISS, *Giotto and Assisi*, New York 1960.

¹¹ S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, in particolare pp. 14-15, note 34 e 35.

getto di analisi e discussione che vengono affrontati sul piano metodologico e pratico. Dapprima l'attenzione è rivolta all'identificazione delle cause di deterioramento dei dipinti attraverso indagini che comprendono lo studio dei quantitativi e delle forme di umidità che aversano le superfici pittoriche affiancate da ricerche microbiologiche per la caratterizzazione dei fattori di degrado biologico. Lo studio del contesto ambientale occupò i membri della commissione per più di un anno e vide Pelliccioli confrontarsi con i microbiologi incaricati delle indagini – Gino de Rossi e Mario Sacchetti – e con gli architetti ed ingegneri – Bernardo Deassau e Pierfausto Barelli – impegnati nell'analisi dei fronti di umidità che guastavano i dipinti¹². Nel giugno 1939, completato il «risanamento edilizio della Chiesa», iniziò a prendere forma l'impalcatura metodologica per il restauro degli affreschi del ciclo francescano dipinto sulle pareti della navata con le prime prove di pulitura¹³ e lo studio per la conversione del colore della *Crocifissione* di Cimabue nel transetto sinistro¹⁴. Sul restauro dei dipinti il dibattito all'interno della commissione era principalmente fra Pelliccioli e Toesca, mentre al presidente Giovannoni toccava sovente il compito di mediare fra le posizioni dei due e di riportare la discussione «nel terreno pratico». Toesca è un punto di riferimento indiscusso. Egli individuò le aree su cui compiere il primo intervento e seguì costantemente il lavoro di restauro avviando un serrato confronto con Pelliccioli in merito alle soluzioni proposte.

Si mostrò favorevole alla pulitura effettuata con l'applicazione di panni in spugna inumiditi che non aveva alterato la cromia dei dipinti, ma si contrappose con fermezza alle scelte proposte per la presentazione del testo pittorico. Questo tema fu oggetto di «nutrite discussioni» che videro in un primo momento Giovannoni e costantemente Toesca contrapporsi alle intenzioni di Pelliccioli che avanzava la proposta di intervenire con soluzioni reintegrative, talvolta ricostruttive, delle immagini per «riportare all'intonazione originaria le varie alterazioni prodotte dall'umidità»¹⁵.

Sin dalle prove effettuate nell'ottobre 1939, e per l'intera durata dei lavori dall'inverno 1940 all'estate 1941, nei verbali della commissione emerge la fermezza con cui Toesca sostiene la «necessità di evitare, dopo la pulitura, ogni ripresa od aggiunta»¹⁶. Nel proseguo dei lavori, tuttavia, vennero eseguite delle prove per «l'accompagnamento delle



1. Giotto, *Storie francescane*, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, parete nord, terza campata (foto Bencini-Sansoni, in P. TOESCA, *Gli affreschi della vita di San Francesco nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi*, Firenze s.d. [ma 1945]).

parti mancanti» nelle *Storie francescane* che destarono la perplessità di alcuni membri della Commissione. Pur riferendo che «a tutte le parti superstiti della pittura originaria debbasi portare il più assoluto rispetto» essa stabilisce i criteri per affrontare la reintegrazione delle lacune e la presentazione estetica dei dipinti. L'«intonazione generale» ovvero l'equilibrio dell'insieme ed il rapporto fra porzioni dipinte e mancanze assume valore di linea guida per affrontare l'intervento locale, scena per scena, delle lacune che vennero a loro volta suddivise in tre tipologie in base alla dimensione e alla loro ubicazione. Le lacune più grandi dovevano rimanere «senza alcun tentativo di ripresa ma riempite a tinta neutra di base suggerita dalla tonalità unica del fondo dell'intonaco»; le lacune minori sul fondo potevano essere accompagnate purché riconoscibili; le lacune presenti sulle figure non dovevano invece in alcun modo essere trattate «ogni lavoro di ripresa o di accompagnamento resta nel modo più assoluto interdetto»¹⁷. Le zone che presentavano alterazioni cromatiche o erano decolorate a causa dell'infiltrazione dell'umidità potevano essere velate; gli apparati ornamentali

¹² Le relazioni sulle ricerche microclimatiche e sugli esiti delle analisi per la caratterizzazione dei fattori di degrado microbiologico concotte dal 1938 al 1939 sono in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944.

¹³ Le prove di pulitura furono realizzate fra giugno e ottobre 1939 ed interessarono l'intera parete della controfacciata della basilica superiore ed in particolare le scene con il *Miracolo della Fonte* e la *Predica agli Uccelli*. Toesca suggerì di iniziare da questa parete perché oltre ad essere la meno danneggiata, rappresentava un'unità architettonica a sé stante la cui pulitura non avrebbe contrastato con l'insieme della navata. *Verbale della seduta plenaria antimeridiana della tenuta il 7 giugno 1939 e Seduta plenaria dell'8 Ottobre 1939* in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944.

¹⁴ Il restauro dei dipinti del transetto di Cimabue, ed in particolare della *Crocifissione*, fu al centro del dibattito in seno alla Commissione. Erano in corso ricerche per trovare una soluzione chimica per la riconversione del colore avviate da Renato Mancina nel 1938. *Ibidem*.

¹⁵ Si procede con la pulitura degli affreschi «senza aggiunte e senza ritocchi» *Seduta plenaria dell'8 Ottobre 1939* in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944.

¹⁶ I documenti sono conservati in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944.

¹⁷ *Verbale della 2a seduta tenuta il 17 maggio 1941 nella Basilica di S. Francesco in Assisi dalla Sottocommissione creata nell'ultima adunanza plenaria del 26 aprile u.s.*, in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944. La Sottocommissione nominata per esaminare le prove di reintegrazione era composta da Toesca che la presiedeva, Bertini Calosso, Pelliccioli, Bizzarri e Santangelo.



2. Giotto, *San Francesco prega in San Damiano*, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, (foto Bencini-Sansoni, in P. TOESCA, *Gli affreschi della vita di San Francesco nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi*, Firenze s.d. [ma 1945]).



3. Giotto, *La visione di papa Innocenzo III*, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, (foto Bencini-Sansoni, in P. TOESCA, *Gli affreschi della vita di San Francesco nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi*, Firenze s.d. [ma 1945]).

(listelli, cornici e colonne) potevano essere ripresi «con forme schematiche e con tinte di valore equivalente a quello delle antiche» per rendere comprensibile il sistema architettonico che inquadra le scene, mentre il velario sottostante avrebbe avuto una ripresa mimetica.

Nonostante l'indirizzo avanzato da Toesca e dalla sottocommissione, Pellicoli il 28 giugno 1941 presentò «ripresche di raccordo sulle parti secondarie decorative ed architettoniche» all'interno delle scene (figg. 1-3) che, pur lasciando riconoscibili le lacune, completavano l'insieme. Nel braccio di ferro fra lo storico dell'arte ed il restauratore, l'intervento di Giovannoni fu dirimente per stabilire di intervenire pittoricamente sugli elementi architettonici laddove fosse necessario ai fini di una migliore leggibilità e comprensione delle scene «anche all'enorme massa dei fedeli e dei visitatori della basilica»¹⁸. Si trattò di una integrazione limitata, schematica e ben distinta dall'originale, con la funzione di raccordare il contesto narrativo alle figure, che invece non furono oggetto di ritocchi, affinché il racconto sulle pareti della navata potesse scorrere senza brusche interruzioni.

Pur dovendo retrocedere dalla sua posizione di fronte alle decisioni assunte dal presidente della commissione, Toesca tornò sempre ad insistere affinché sulle parti es-

¹⁸ *Verbale della seduta del giorno 28 giugno 1941*, in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944.

senziali per la rivelazione dello stile dei dipinti non si proponesse «alcuna ripresa o compagno».

Toesca si era già dichiarato a favore del restauro di tipo conservativo, pensiero maturato in occasione degli incarichi ministeriali che lo vedevano ad esempio sui ponteggi per il restauro dei dipinti di Sant'Angelo in Formis nel 1928¹⁹ dove sollecitò l'adozione di una particolare cautela nella prosecuzione della pulitura dei dipinti per evitare la perdita delle importanti stesure pittoriche; oppure a capo della commissione ministeriale nominata per sorvegliare i restauri ai mosaici di Ravenna, compiuti fra il 1935 e il 1939, dove ebbe modo di affinare un approccio metodologico volto a considerare il restauro come opera di salvaguardia e momento di indagine filologica, con uno sguardo particolarmente attento ai procedimenti esecutivi²⁰.

Ma il rigore filologico ed il rispetto dell'autenticità verso cui voleva indirizzare i lavori del restauratore bergamasco ad Assisi erano anche orientati, assai probabilmente, a dipanare la questione dell'autografia giottesca del ciclo assisiense che, come abbiamo già detto, era stata riaperta dal saggio di Offner *Giotto, Non-Giotto*. Il restauro offrì l'occasione a Toesca di intervenire nel dibattito avendo contezza della qualità pittorica espressa nel ciclo francescano, delle novità portate dall'affermarsi di una nuova concezione spaziale e avendo riguardo per una peculiare attenzione al dato tecnico e materico.

Questi elementi che contribuivano a sostenere la tesi giottesca vennero presentati dapprima nella monografia del 1941 – dove si proponeva di ripercorrere l'attività di Giotto – e, successivamente, nella realizzazione dei volumi che raccoglievano le poderose campagne fotografiche realizzate nel 1943 da Giulio Bencini e Mario Sansoni. Le fotografie vennero realizzate sotto la sua direzione a conclusione dei restauri di Pellicoli e compresero il ciclo francescano e le storie testamentarie²¹. È qui che, nonostante le divergenze che emergono dai documenti, lo storico dell'arte si esprime a favore dell'intervento di Pellicoli avvertito, invece, sui quotidiani e sulle riviste da Pietro Scarpa²² e Roberto Papini²³ che denunciano una pulitura troppo profonda che aveva creato dissonanze di toni tali da preferirli prima dell'intervento. Toesca sostiene che «La ripulitura degli affreschi ha restituito agli affreschi una grande chiarezza; né vorremo rimpiangere lo spesso velo giallastro di polvere e di fumo che smorzava i toni originali»²⁴ e delinea in modo puntuale gli interventi reintegrativi delle immagini lasciandone una precisa testimonianza testuale, ma soprattutto visiva. L'apprezzamento per l'operato di Pellicio-

¹⁹ La relazione è stata pubblicata da L. SPECIALE, *'Dall'alto dei ponti': Toesca a Sant'Angelo in Formis*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2006, pp. 49-57.

²⁰ P. POGLIANI, *Il restauro del mosaico parietale attraverso le pagine delle riviste italiane (1930-1960): metodologia e protagonisti*, in *La consistenza dell'effimero*, a cura di N. BARELLA, R. CIOFFI, pp. 371-382.

²¹ P. TOESCA, *Giotto*, Torino 1941; IDEM, *Gli affreschi della vita di San Francesco nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi riprodotti in 261 tavole fotografiche a cura di G. Bencini e M. Sansoni*, Firenze s.d. [ma 1945]; IDEM, *Gli affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi riprodotti in 300 tavole fotografiche in tre volumi a cura di Bencini e Sansoni*, Firenze 1948. La realizzazione delle campagne fotografiche in relazione al cantiere assisiense è stata ricostruita da M. Mozzo, *Artis Monumenta Photographice Edita: Pietro Toesca e le campagne fotografiche Bencini & Sansoni*, in *Pietro Toesca e la fotografia... cit.*, pp. 184-219.

²² P. SCARPA, *Gli affreschi di Assisi veduti dopo il restauro*, in «Il Messaggero», 25 ottobre 1941, p. 3.

²³ R. PAPERINI, *Giotto ripulito*, in *Il popolo di Roma*, 4 settembre 1942.

²⁴ TOESCA, *Gli affreschi della vita... cit.*, pp. 12-13.



4. Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, (foto Bencini-Sansoni, in P. TOESCA, *Gli affreschi della vita di San Francesco nella Chiesa superiore del Santuario di Assisi*, Firenze s.d. [ma 1945]).

li è anche nell'ultimo verbale della commissione dove però si riserva di definire ancora meglio alcuni dettagli «del completamento di linee architettoniche in qualche lacuna» soprattutto nella zona superiore delle pareti e di rivedere l'intonazione dei ritocchi nel velario²⁵. Siamo a pochi giorni dall'inizio del nuovo percorso che vedrà l'Istituto Centrale del Restauro avviare la sua attività sui ponteggi di Assisi, ereditando le polemiche e perplessità sull'operato di Pellicoli che nel frattempo è divenuto restauratore capo dell'istituto romano e membro del Consiglio Tecnico accanto a Pietro Toesca, Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi²⁶.

Nonostante la presenza di Toesca, che rappresentava l'elemento di continuità fra i lavori della commissione Giovannoni e la ripresa degli interventi di restauro, animato da sentimenti di amicizia e fiducia nei confronti del restauratore, ma probabilmente anche per sostenere il suo operato al cospetto del Consiglio, sarà Longhi ad illustrare al Ministro ed ai colleghi il procedimento utilizzato dal restauratore per velare le zone

²⁵ *Verbale della seduta del giorno 6 dicembre 1941*, in ASCA, busta 25/2, Complesso monumentale, Lavori 1846-1944, cartella 1937-1944. La relazione *I restauri nella basilica superiore di Assisi. La relazione della Commissione ministeriale*, in «Le Arti», IV, 1941-1942, pp. 216-221.

²⁶ Mauro Pellicoli venne nominato restauratore capo dell'Istituto Centrale del Restauro il 15 ottobre 1941 con un contratto annuale che verrà rinnovato sino al 1946. BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., p. 43.

di colore alterato²⁷. Intorno a questo argomento si aprì una «vivace discussione» che vide contrapporsi Brandi e Argan a Longhi²⁸. Il principio del rispetto assoluto dell'opera e del restauro inteso unicamente come atto di conservazione veniva messo in discussione dalla scelta di velare il colore originale alterato realizzando una nuova modellazione ottenuta con una «tecnica a filamenti, volta a rimodellare e non velare» che costituiva «in definitiva una ridipintura» da considerare inaccettabile da parte di Brandi ed Argan²⁹. Solo dopo le prove condotte da Pellicoli, al cospetto del Ministro e dei membri del Consiglio, si raggiunse un compromesso. Le parti mancanti non verranno «integrate» e divenne plausibile l'uso della velatura stesa però meccanicamente e con materiali facilmente rimovibili (fig. 4), mentre per la presentazione estetica del velario si era concordi nel far eseguire il «completamento delle parti mancanti»³⁰. Nell'insieme appare una forte disomogeneità nei criteri adottati ed una scelta che discordava rispetto al rapporto con la materia dell'opera d'arte che Brandi aveva maturato in chiave strettamente filologica, come ha messo in evidenza Maria Ida Catalano, negli anni dell'esperienza bolognese e che costituiva uno degli aspetti del fondamento teorico del restauro che in questi anni andava maturando³¹. Sui ponteggi di Assisi si intersecano, seppur ancora privi di limpidezza, il concetto di materia come aspetto che porta alla presentazione dell'immagine e la definizione del ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte. L'apprezzamento dell'artisticità, riconoscimento possibile solo nella coscienza di singoli individui, non doveva secondo Brandi essere sviata da pre-interpretazioni prodotte dal restauratore nel rimodellare l'aspetto della materia dell'opera d'arte³².

La posizione di Longhi incline, invece, ad accogliere una reintegrazione ricostruttiva del testo pittorico³³, può essere maggiormente compresa, secondo una chiave di lettura suggerita da Petrarroia, tramite il processo di ricezione dell'immagine giottesca nell'alveo della capacità critica di interpretare le immagini mediate dalla contemporaneità³⁴. La lettura dell'opera di Giotto si era andata affermando fra le due guerre

²⁷ Il Consiglio Tecnico si riunì la prima volta a Roma il 17 dicembre 1941 ed in seconda seduta il giorno successivo ad Assisi. *Consiglio tecnico. Prima convocazione ordinaria, II seduta, 18 dicembre 1941*, in Archivio Storico dell'Istituto Centrale del Restauro (d'ora in avanti ASICR), II A 1, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale.

²⁸ Per il dialogo fra gli storici dell'arte si veda V. Russo, *Giulio Carlo Argan: restauro, critica, scienza*, Firenze 2009; M.I. CATALANO, *Roberto Longhi e Cesare Brandi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 122, 2017, pp. 78-86.

²⁹ *Consiglio tecnico. Prima convocazione ordinaria, II seduta, 18 dicembre 1941*, in ASICR, II A 1, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale.

³⁰ Venne stabilito che gli interventi che non seguivano questo criterio sarebbero stati rimossi in base alle indicazioni fornite dal Consiglio Tecnico a cui viene affidato il compito di revisionare le integrazioni e le velature già eseguite. *Consiglio tecnico. Prima convocazione ordinaria, II seduta, 18 dicembre 1941*, in ASICR, II A 1, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale.

³¹ M.I. CATALANO, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena 2007, pp. 52-67.

³² C. BRANDI, *Il fondamento teorico del restauro*, in «Bollettino ICR», I, 1950, pp. 5-12; PETRARROIA, *Genesis...* cit., in part. pp. LXXVIII-LXXXI.

³³ Questa posizione appare certamente dicotomica rispetto a quella espressa a favore di un «restauro mentale» come via possibile per ovviare ai più diffusi «restauri di accompagnamento» che propongono tinte neutre e piatte che interferiscono con la leggibilità dell'immagine. R. LONGHI, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, pp. 121-128, poi ristampato in R. LONGHI, *Critica d'Arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 119-127.

³⁴ Desidero ringraziarlo per aver suggerito questa linea di ricerca.

attraverso le istanze di una progressiva riflessione sulle eredità nazionali in chiave nazionalista promosse da artisti come Carlo Carrà che ammirava di Giotto l'«ossatura cubistica dei suoi dipinti, ch'io prendo come insiememente plastici»³⁵. In merito al ciclo francescano Carrà sostenne che «al nostro fine non giova sapere chi sia stato l'autore dei dipinti in questione, ma soltanto stabilire che in essi si ravvisano caratteri plastici non conformi né confrontabili con quelli di Giotto»³⁶. Ne apprezzava l'unità costruttiva, la realtà, la concretezza della forma, l'osservazione diretta della realtà che allontana la pittura italiana dalla tradizione bizantina³⁷ e nella monografia del 1924 ne analizza con grande attenzione l'opera pittorica sottolineando come egli fosse «l'artista le cui forme sono più vicine al nostro modo di sentire la costruzione dei corpi nello spazio» perché «meglio aveva composto in senso geometrico le sue immagini grandiose»³⁸. Longhi nel 1937 ebbe modo di sottolineare come «Carrà s'apre una strada diversa e rifiutandosi di riassumere quei precedenti come sufficienza di tecnica sistematica, li riscopre poeticamente come brani, giunture ed accenti da comporre in un canto che ha da trovare il suo tono in una inclinazione dell'animo» inoltre la «tecnica, da vocabolo fisso, ridiventa movenza di linguaggio espressivo, da reinventare ogni volta»³⁹. La compiutezza delle immagini di Giotto mediate dalla lettura di Carrà potrebbe aver portato Longhi al processo di mediazione incline ad accettare gli interventi ricostruttivi proposti da Pelliccioli sulle storie francescane⁴⁰.

I criteri per il restauro delle pitture assisiati si precisarono ulteriormente quando il 19 agosto 1942 iniziò l'esame degli affreschi dell'abside e del transetto della Basilica Superiore prima di iniziarne la pulitura e il restauro⁴¹. Rispetto ai dipinti della navata, qui la decorazione pittorica sopravviveva frammentaria e assai compromessa da ampie perdite di pellicola pittorica. Uno stato di fatto che ancora una volta impose di non apportare nemmeno minimi interventi pittorici nelle lacune e di conservare le ridipinture eseguite in passato laddove la pittura era perduta. Questo approccio rigorosamente conservativo al restauro dei dipinti del transetto venne condiviso dai

³⁵ C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, in «La Voce», 8, 1916, pp. 162-174, in particolare p. 168. Come ha messo in evidenza la recente mostra sull'artista fra Longhi e Carrà nacque un'amicizia molto profonda a partire dal 1913 e fu probabilmente lo storico dell'arte ad avvicinarlo a Giotto. *Carlo Carrà*, Catalogo della mostra (Milano, 4 ottobre 2018-3 febbraio 2019), a cura di M.C. BANDERA, Milano 2018.

³⁶ La monografia pubblicata nella collana Valori Plastici metteva in evidenza l'attualità della proposta di Giotto. C. CARRÀ, *Giotto*, Roma 1924, p. 77.

³⁷ M. BERNABÒ, *Obsessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 175-188.

³⁸ CARRÀ, *Giotto*, cit., pp. 7-14.

³⁹ R. LONGHI, *L'arte di Carlo Carrà*, in *Mostra di Carlo Carrà*, Milano 1962, pp. 17-26, in particolare p. 25. Il testo era stato composto nel 1937 per la monografia su Carlo Carrà (Milano 1937).

⁴⁰ La reintegrazione delle lacune con questa tecnica trova un precedente nel restauro dei dipinti di Mantegna nella *Camera degli Sposi* eseguito da Pelliccioli dal 1938. Si veda F. Giacomini in questa sede.

⁴¹ La relazione della riunione del Consiglio Tecnico che si è svolta ad Assisi il 19 agosto 2019 è in ASICR, II A I, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale. Le osservazioni sullo stato di conservazione e sulla tecnica esecutiva furono raccolte in due quaderni redatti principalmente da Luciano Arrigoni la cui trascrizione integrale, accompagnata da una selezione di immagini, è stata pubblicata da Caterina Pileggi. C. PILEGGI, *Quaderni di restauro sugli affreschi di Giotto in San Francesco ad Assisi (1942)*, in «Bollettino ICR», 4, 2002, pp. 107-155; si veda anche S. BOTTI, M. MIHÁLYI, C. PILEGGI, M.C. ROSSINI, M.A. SAN MAURO, *I documenti conservati nell'Archivio per la documentazione dei restauri dell'Istituto Centrale per il Restauro*, in BASILE, *Restauri in San Francesco...* cit., pp. 153-155.

membri del Consiglio e da Toesca che, nonostante fosse assente, aveva inviato una lettera riguardo al metodo di restauro da seguire consapevole che l'opera non potesse ricevere una nuova forma nel corso dell'intervento, secondo una nitida percezione del problema «che coincideva perfettamente con quello che i membri presenti del Consiglio avevano sostenuto durante l'esame delle pitture»⁴².

Diversamente, emergono posizioni dissonanti fra Toesca e Brandi in merito alla pulitura dei dipinti. Il cauto intervento ventilato dal primo, che ritiene necessario conservare una patina con funzione protettiva dei dipinti provvedendo a sterilizzarne la superficie laddove siano presenti agenti di degrado biologico, non convince Brandi intento invece a sostenere l'impossibilità, nel caso dei dipinti murali di «porre un lucido limite al processo di pulitura, in quanto lo strato di patina rappresenta per l'affresco una dannosa copertura di spore e di bacilli»⁴³. Sul tema della patina Brandi intervenne anche nella relazione dal titolo *Il fondamento teorico del restauro*, tenuta al Convegno dei Soprintendenti che si svolse a Roma il 10 e l'11 ottobre 1942, dove affermò che «la pulitura a fondo – degli affreschi di Giotto – fosse in quel caso necessaria per ragioni di conservazione e non sia stata compiuta con la presunzione, assurda per le gravi alterazioni del colore, di riportare le pitture allo stato originario»⁴⁴.

Tanto nei preventivi presentati da Luigi Pigazzini che nei resoconti settimanali delle operazioni condotte inviati da Luciano Arrigoni a Brandi, emergeva l'adesione ai criteri stabiliti dal Consiglio Tecnico come anche il ruolo sempre più autonomo del Direttore che vigilava direttamente sull'andamento dei lavori⁴⁵. L'attività promossa dal direttore dell'istituto accompagnata dalle indagini scientifiche condotte da Selim Augusti andava precisandosi all'interno della cornice metodologica e teorica che vide l'allontanamento progressivo di Pelliccioli la cui partecipazione e le visite al cantiere si fecero via via sempre più rade, tanto che aveva chiaramente delegato ad Arrigoni il compito di eseguire le operazioni più delicate e di coadiuvare gli interventi in corso⁴⁶; poi il congedo nel luglio del 1943 a seguito di un delicato stato di salute che lo costrinse a riposo. Parallelamente, nelle lettere a Longhi, rese note e presentate da Simona Rinaldi, appaiono le incomprensioni con Brandi, nutrite di rancori personali e critiche sugli esperimenti recenti condotti dai tecnici ed esperti scientifici dell'ICR⁴⁷. Pelliccioli espresse, in particolare, parole molto dure nei riguardi dell'esperimento non riuscito condotto dal chimico Augusti per la reversione dell'annerimento della biacca sul dipinto murale di Cimabue nella basilica di San Francesco ad Assisi, argomento

⁴² Relazione del Comitato Tecnico riunito ad Assisi il 19 agosto 1942, in ASICR, II A I, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale e lettera Toesca in P. PETRAROIA, *Luisa Mortari, Toesca e il restauro*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, a cura di M. PASCULLI, Ferrara-Roma 2004, pp. 81-84.

⁴³ Consiglio Tecnico dell'Istituto Centrale del Restauro, Verbali della VI seduta ordinaria, 11 ottobre 1942, in ASICR, II A I, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale. Longhi che si era già espresso in merito alla patina (LONGHI, *Restauri...* cit., p. 121) risulta assente a questo incontro del Consiglio tecnico.

⁴⁴ BRANDI, *Il fondamento...* cit., pp. 5-12.

⁴⁵ C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto. Intorno al restauro e ai restauratori*, in Longhi-Brandi, *convergenze divergenze*, a cura di M.C. BANDERA, G. BASILE, Firenze 2010, pp. 45-116.

⁴⁶ Relazione al Consiglio Tecnico sull'attività svolta dall'Istituto Centrale del restauro dal maggio al settembre 1942, in ASICR, II A I, Assisi, Basilica di San Francesco, parte generale.

⁴⁷ RINALDI, *Memorie...* cit., pp. 23-52; III-134.

che entrò nelle maglie della rottura fra Longhi e Brandi del 1948⁴⁸. Questo capitolo della cultura del restauro nel XX secolo germoglia nella seconda fase del cantiere di Assisi e si scorge in filigrana fra i documenti ed i verbali del Consiglio Tecnico dove si percepisce l'insoddisfazione di Pelliccioli stretto fra le maglie del ruolo da dipendente pubblico all'interno di un organismo gerarchico nel quale dovette conformarsi ai programmi e alle indicazioni del Direttore⁴⁹.

IL CARTEGGIO LONGHI-PELLICCIOLI

Simona Rinaldi

La corrispondenza scambiata tra Roberto Longhi e Mauro Pelliccioli è costituita da 42 lettere di Longhi e da 105 tra lettere, cartoline, cartoline postali e ritagli di giornali inviati da Pelliccioli in un arco cronologico piuttosto ampio, dal 1933 al 1968¹. L'ultima missiva di Longhi risale al 4 ottobre 1967, cui Pelliccioli risponde il 25 ottobre, inviandogli poi la lettera che conclude il carteggio il 17 aprile 1968 per annunciare che era ormai giunta al termine l'impresa che li aveva accomunati nei precedenti due anni: ovvero le memorie del restauratore, che purtroppo non fecero in tempo a pubblicare. Ma questa è la fine della storia, che è in primo luogo una cronaca in diretta, leggibile attraverso le lettere, di un'amicizia che si alimenta e si sedimenta nel corso di almeno trentacinque anni.

L'inizio di questa amicizia, che il carteggio assegna al 19 gennaio 1933, è relativo alla discussione del *Ritratto del console veneto Gian Gerolamo Albani* che Pelliccioli aveva esaminato nel 1928 individuando la firma del pittore Giovan Paolo Cavagna, iscritta in lettere maiuscole «IO PAVLVVS CAVANEVS F.» sul bordo inferiore del libro su cui l'effigiato appoggia la mano destra che regge un cartiglio (fig. 1).

Il dipinto gli era stato mostrato dal conterraneo Achille Locatelli Milesi che aveva anche redatto un articolo pubblicato nel 1930 sulla rivista «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca» con le fotografie eseguite da Umberto Da Re².

La vicenda è già stata resa nota da Matteo Panzeri nel primo convegno organizzato dall'Associazione Secco Suardo nel 1995: nel 1930 Locatelli Milesi vendette l'opera per 2000 lire³ al restauratore Giovan Battista Desiati attivo a Torino, il quale ottenne anche la documentazione fotografica e il prestito temporaneo del negativo originale per trarne alcuni ingrandimenti⁴. Due anni dopo apparve sul «The Burlington Magazine» un articolo di Amadore Porcella sulla scoperta di un inedito dipinto di El Greco venduto a Torino dal gallerista Tubino, con una *expertise* di Giuseppe Fiocco che riteneva l'opera «l'ultimo saluto italico»⁵ del pittore greco prima di andare in Spagna.

¹ Le lettere di Roberto Longhi sono pubblicate in S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, pp. 111-134; le lettere redatte da Mauro Pelliccioli sono custodite presso l'Archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (d'ora in poi indicata come: AFRL).

² A. LOCATELLI MILESI, *Ritratto di Gian Gerolamo Albani, console veneto di commercio a Genova*, in «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca», IV, 1930, pp. 257-258.

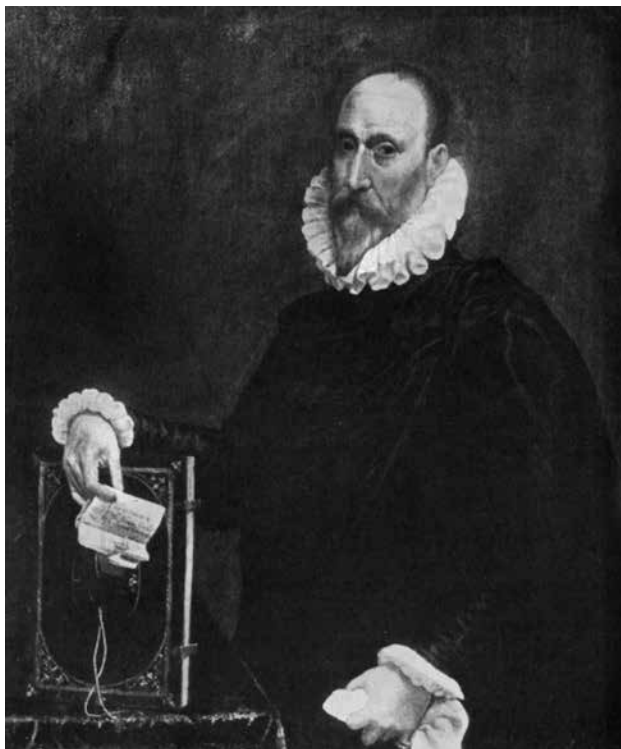
³ M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in «Bollettino d'Arte», 1998, supplemento al n. 98, pp. 95-113, in particolare p. 101.

⁴ PANZERI, *La tradizione...* cit., p. 100.

⁵ A. PORCELLA, *An Unknown El Greco: a Problem*, in «The Burlington Magazine», LX, 1932, 351, pp. 276-281.

⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

⁴⁹ Per il quale si vedano C. Bon Valsassina e S. Rinaldi in questa sede.



I. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto del console Gian Gerolamo Albani*, ubicazione sconosciuta (foto da A. LOCATELLI MILESI, *Un maestro poco noto: Gian Paolo Cavagna*, in «Emporium», LXXXI, 1935, p. 221, foto a tutta pagina, senza numerazione).

Pelliccioli riconobbe subito il dipinto di Cavagna e chiedendo al fotografo Da Re il negativo fotografico per dimostrare l'esistenza della firma del pittore bergamasco, che sul dipinto era scomparsa a causa di una energica pulitura, scoprì che anche il negativo era stato abraso e convinse il fotografo a intentare una causa di gruppo contro Desiati, in cui associava Roberto Longhi come esperto d'arte e il concittadino Luigi Vittorio Fossati Bellani. Tutta la storia è riassunta dallo stesso Fossati Bellani in una lettera inviata al «The Burlington Magazine» nel 1934⁶, mentre Pelliccioli teneva costantemente informato Longhi delle udienze in tribunale (lettere nn. 1, 2, 3, 5, 8, 9, 11, 14, 17, 18, 19, 20)⁷, che nel 1935 diede ragione al restauratore bergamasco, nonostante la sfilata di esperti e di referti scientifici presentati dalla controparte⁸.

⁶ L.V. FOSSATI BELLANI, *An unknown El Greco-A problem*, in «The Burlington Magazine», LXIV, 1934, 370, pp. 42-44; l'anno dopo Locatelli Milesi tornò sull'argomento: A. LOCATELLI MILESI, *Un maestro poco noto: Gian Paolo Cavagna*, in «Emporium», LXXXI, 1935, pp. 217-225.

⁷ AFRL per le lettere di Pelliccioli, mentre nell'Archivio Mauro Pelliccioli custodito dall'Associazione Giovani Secco Suardo di Lurano (d'ora in avanti: AMP) l'intera vicenda è presente nel fald. 30, fasc. 17, subf. 1-14.

⁸ AMP, fald. 30, subf. 17.4: elenco degli esperti convocati dalla controparte presentando radiografie del dipinto: Cesare Tubino, Carlo Moroni, Rinaldo Viganò, Giuseppe Castellani, Mario Bezzola, Publio Podio, Amadore Porcella, Anna Maria Brizio, Franco Steffanoni, Renato Mancia, Pier Carlo Arrigoni, e altri. Nel subf. 17.6 sono presenti degli appunti manoscritti di Pelliccioli: «Metamorfosi del Ritratto di Albani di G.P. Cavagna=Theotocopulos. 1° A. Locatelli Milesi lo pubblica su Bergomum = Dicembre 1930 come Cavagna. 2° Locatelli lo vende a marzo al Sig. Desiati, come Cavagna per poco più di £. 2000 = 3° Il dipinto (pare) passi in mano a Foresti (mandato dal Desiati?) e qui Porcella scopre, con Fiocco ed altri! che è un capola-

La sconfitta dell'attribuzione di Porcella era importante sia per Pelliccioli, che poteva difendere così il suo prestigio professionale, ma anche per Longhi, che aveva intrattenuto dei rapporti amichevoli con Porcella fino al 1930⁹, quando il critico d'arte che scriveva sull'*Osservatore Romano*, si era scagliato contro le attribuzioni pubblicate nel catalogo della mostra su *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi*, donata allo Stato italiano in una sontuosa manifestazione pubblica alla presenza di Benito Mussolini. Il catalogo della mostra era stato redatto dall'esperto tedesco di pittura spagnola August Mayer, insieme a Roberto Longhi per quanto concerneva in particolare i dipinti seicenteschi, e Porcella ne aveva puntigliosamente corretto alcune attribuzioni in un volumetto coevo¹⁰.

A distanza di molti anni, Longhi ripubblicava le sue schede nel quarto volume delle *Opere Complete*, correggendone alcune, come avverte nell'*Itinerario per il lettore* posto a prefazione:

«alcune Voci di una Mostra Spagnola, tenutasi a Roma nel 1930; e cioè di quelle di cui ero più direttamente responsabile: per esempio del Carducho, che si riprende dalle mie Congiunture italo-spagnole del 1927, dello Zurbaran, di un Velázquez, etc. Ne ho invece escluse altre nelle quali non concordavo ma su cui il mio dissenso, scorrettamente, non venne registrato: e qui tuttavia ne riporto alcune per rettificare la storia interna di quella vicenda; così per i due bellissimi santi riferiti dal Mayer al Velázquez e da me, invece, ritenuti capolavori lombardi del primo Seicento; o per l'Assunzione assegnata al Goya ma, a mio vedere, del ligure Guidobono»¹¹.

Nella scheda corretta dell'*Assunzione* di Guidobono, Longhi inseriva la testimonianza settecentesca di Bartoli, chiosando: «Tale opinione, presto divulgata, venne ripetuta da critici dei quali ci si può risparmiare il nome»¹². Dopo circa quarant'anni Longhi mostrava così non solo di non aver dimenticato le critiche di Porcella, ma di non aver neanche desistito dalla sua demolizione culturale.

La sconfitta di Porcella era ancor più importante per Pelliccioli poiché nel 1935 egli si trovava a Milano del tutto isolato, a causa dell'allontanamento del soprintendente

voro del Greco *Theotocopulos* !! Porcella pubblica [sic] il quadro sul Burlington 1932 Un problema del Greco un capolavoro = 4° Bonomi invita Pelliccioli a Torino e con altri dipinti vede in casa Tubino in presenza di 4 persone, il Cavagna già Locatelli venduto a Bergamo e scopre e legge la firma a caratteri [f. 1v] grandi maiuscoli – Jo. P. Cavaneus – 5° Il dott. L. Vittorio Fossati Bellani scrive una lettera al Burlington facendo conoscere la scoperta della firma. 6° Si sa che il dipinto è venduto al figlio Agnelli, dicono per alcune centinaia di migliaia di lire. 7° Al fotografo Da Re di Bergamo si è ordinata la stampa di alcune decine di copie di foto con la firma che si legge in fotografia. 8° Al Da Re si toglie con un pretesto il negativo e si ritorna con la firma cancellata e il Da Re è denunciato per calunnia. 9° Il Da Re fa la controdenuncia facendo conoscere il tiro e lo scopo della manipolazione del negativo».

⁹ C. LETO, *Attraverso il Novecento. Polemiche ed equivoci sul Barocco in Italia*, Firenze 1995, pp. 37, 45-72.

¹⁰ R. LONGHI, A. MAYER, *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi. Catalogo critico*, Roma 1930; A. PORCELLA, *Revisioni alla mostra di pittura spagnola*, Roma 1930.

¹¹ R. LONGHI, *Me pinxit e altri quesiti caravaggeschi*, in IDEM., *Opere Complete*, Firenze 1968, vol. IV, p. VIII; IDEM., *Alcune voci di una mostra spagnola (1930)*, in *Ivi*, pp. 155-165.

¹² LONGHI, *Me pinxit...* cit., p. 159.



2. Paolo Uccello (attr.), *Ritratto maschile*, Torino, Coll. Gecchinelli (foto Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli).

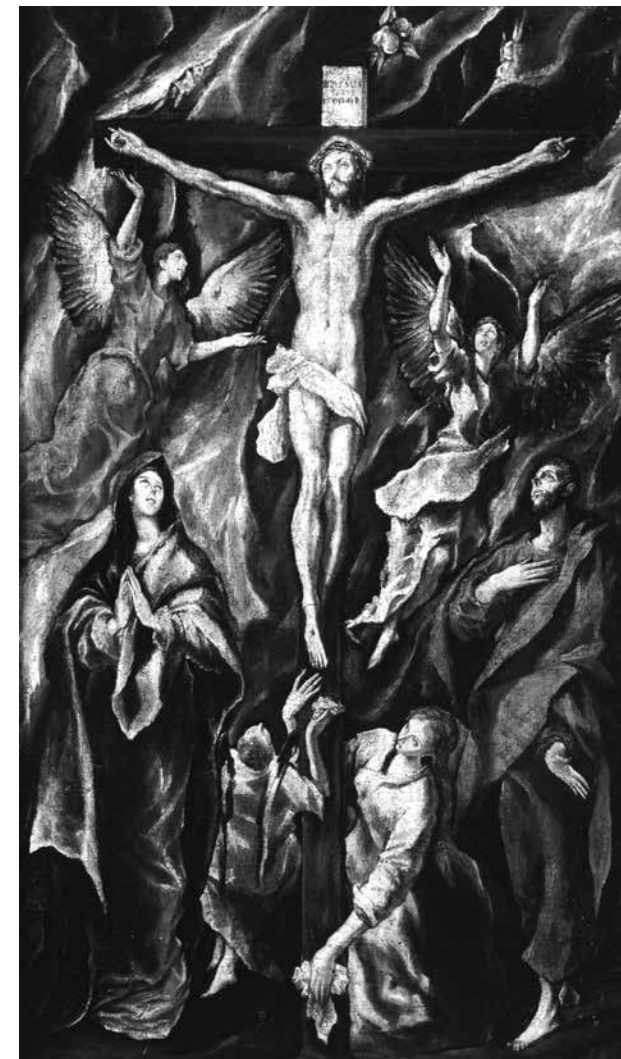
Ettore Modigliani all'Aquila¹³, sostituito da Gino Chierici, il quale si era inserito assai bene nell'ambiente culturale del restauro lombardo, intrecciando legami amichevoli con Mario Albertella, Giuseppe Castellani, Mario Bezzola e Renato Mancina, tutti coinvolti nella fondazione della Scuola Nazionale del Restauro con la presidenza onoraria dell'accademico d'Italia Pietro Canonica.

In breve tempo Pellicoli è privato da ogni incarico di restauro, tanto da accettare l'invito a recarsi in Ungheria. Le lettere degli anni 1937-38 che egli invia con frequenza a Longhi (lettere nn. 21-34) rispecchiano assai bene questo periodo di difficoltà, che il restauratore comincia a superare con l'incarico del ministro Bottai a far parte della Commissione sui restauri della Basilica Superiore di Assisi presieduta da Pietro Toesca. Non c'è dubbio che tale incarico fosse patrocinato da Longhi, che, come scriveva Toesca a Berenson, era diventato «la ninfa Egeria»¹⁴ del ministro Bottai e per la stessa

¹³ Ettore Modigliani *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. CARMINATI, Milano 2019; cfr. inoltre A. PACIA, *Carissimo Ettore, carissimo Gino: il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, in «Atti-Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CLXVIII, 2010, 2, pp. 359-428; EADEM, 1939: *Ettore Modigliani e gli Amici di Brera per il Caravaggio di Casa Patrizi*, in *Caravaggio ospita Caravaggio. Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 gennaio-29 marzo 2009), a cura di V. MADERNA, A. PACIA, Milano 2009, pp. 13-19.

¹⁴ M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine, e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, p. 120; V. PACE, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Toesca nell'ateneo romano*, in *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. BORDI, 2 voll., Roma 2014, vol. 2, pp. 347-352, in particolare p. 349.

3. Anonimo falsario (Maestro del pigmento a scaglie), *Cristo crocifisso con la Vergine, san Giovanni, la Maddalena e angeli*, ubicazione sconosciuta (foto da E.M. DAL POZZOLO, *Per la storia delle falsificazioni di El Greco: un abbozzo di categorizzazione, con qualche esempio*, in «Artibus et Historiae», XXXVII, 2016, 72, p. 158, fig. 7).



ragione Pellicoli fu designato restauratore capo dell'Istituto Centrale del Restauro fondato nel 1939.

Per Pellicoli si trattava di una vera e propria rinascita, anche se l'entusiasmo iniziale si va presto spegnendo di fronte alla gestione solo inizialmente collegiale del Consiglio tecnico dell'Istituto.

Tralasciando le vicende degli anni Quaranta che sono affrontate in altri contributi, è da notare un progressivo diradarsi delle lettere tra il restauratore e Longhi nel decennio dal 1953 al 1963, quando la corrispondenza riprende con una certa regolarità.

Si segnala in proposito un intervento su cui si hanno scarse notizie: la pulitura di un *Ritratto maschile* attribuito a Paolo Uccello (fig. 2), appartenente alla collezione Vit-

torio Gecchinelli di Torino, oggi ritenuto un falso o comunque rigettato tra i ritratti dipinti dall'artista quattrocentesco¹⁵.

Una prima lettera in cui Pelliccioli cita il *Ritratto* è inviata a Longhi l'8 gennaio 1964 ringraziandolo e promettendo che dopo il suo rientro da Milano per un piccolo intervento al naso avrebbe tentato «di portare avanti il ritratto di Paolo Uccello al suo cliente di Sanremo. Credo entro febbraio di consegnarglielo»¹⁶.

Ma la promessa non è mantenuta, poiché solo l'11 aprile 1964 Pelliccioli fornisce ulteriori notizie sul lavoro effettuato affermando:

«Ho fatto un po' tardi nel pulire quel ritratto di Paolo Uccello. È stato il restauro più difficile che ho incontrato. Era ritoccato con colori pressoché inasportabili. Ora ho preparato la pulitura, ho fatto diverse foto a colori. Ora passerò a fare qualche intonatura mi sembra che Lei abbia visto ancora una volta giusto, ha tutte le caratteristiche stilistiche e tecniche del Maestro»¹⁷.

Dopo un paio di settimane la pulitura è condotta a termine e il restauratore informa Longhi:

«Circa l'importantissima tavoletta di Paolo Uccello che Lei col suo infallibile fiuto aveva perfettamente capito, per conto del Sig. Tenani mi sono occupato del restauro. Le confesso che è stato credo il più bastardo e difficile che ho incontrato nella mia lunga esperienza sui dipinti.

Era ridipinto non saprei con quale diabolica tecnica.

Non era assolutamente possibile rimuovere i restauri senza danneggiare l'originale, con nessun solvente. Comunque penso d'aver recuperato l'originale senza produrre danni al dipinto autografo. Mi sono anche preoccupato che il dipinto tornasse nelle sue mani per essere studiato e collaudato come in programma e sono contento che sia il Sig. Tenani che l'amico Galli abbiano convenuto in mia presenza che il quadro torni da Lei. Io la ringrazio d'aver pensato a me per [il] difficile restauro, e mi fa piacere spendere ancora il mio tempo sulle pitture anche se i Soprintendenti e Salmi in particolare mi boicottano»¹⁸.

Nell'archivio del restauratore presso l'Associazione Secco Suardo di Lurano è presente una brutta fotografia a colori Polaroid e altre fotografie in bianco e nero che mostrano una testa maschile con un copricapo di grandi dimensioni (fig. 2) che, per quanto pesantemente ridipinta, è difficilmente ascrivibile alla produzione artistica di Paolo Uccello¹⁹.

Le polemiche attributive degli anni Sessanta non appaiono meno agguerrite rispetto a quelle degli anni Trenta: Longhi e Pelliccioli si trovano ancora una volta coinvolti in

una causa giudiziaria per un altro dipinto falsamente attribuito a El Greco. In questo caso si tratta di una *Crocefissione* (fig. 3) acquistata per 40 milioni di lire dall'industriale Giovanni Falck, che in occasione della sua donazione al Museo Poldi Pezzoli di Milano, nel 1960 l'aveva esposta nel Salone d'onore per sei mesi²⁰. Il dipinto fu presto smascherato come una completa contraffazione di un famoso falsario degli anni Trenta: il «Master of scaling pigments»²¹, come lo denomina Longhi facendo riferimento all'allora recente pubblicazione di Wetthey:

«Caro Comm. Pelliccioli,

Ho ricevuto per il giorno 18 corr. la citazione a testimonio nella causa per il falso Greco Poldi-Pezzoli.

Siccome le mie condizioni di salute, non buone, non mi permettono di venire, volevo ricordare a Lei che ci sarà, che nel recente libro del Prof. Wetthey sul Greco, il dipinto è indicato come falso e se ne dà la storia recente:

- 1945: presso un mercante di Barcellona
- più tardi: presso un privato a Majorca;
- nel 1959-60 presso un mercante di Londra.

Il Wetthey chiama questo falsificatore: "The Master of Scaling Pigment" e cioè il Maestro del pigmento pallido; che è abbastanza ben detto.

Cita altri quadri della stessa mano e li ritiene eseguiti negli ultimi 30 anni!

Sperando che tali indicazioni le possano essere utili, le mando il più affettuoso saluto
Suo aff. Roberto Longhi»²².

La vicenda era finita in tribunale per la denuncia per truffa di Falck nei confronti di Angelo Moneta, membro degli Amici del Poldi Pezzoli, che l'aveva coinvolto nell'acquisto del dipinto da un mediatore spagnolo anche in base a una polizza della Finarte di Milano, che dava in prestito il 20% del valore dell'opera. Sull'autenticità del dipinto si erano espressi vari esperti d'arte, tra cui il soprintendente Gian Alberto Dell'Acqua, il conservatore del Poldi Pezzoli Guido Gregorietti, mentre un parere opposto era stato privatamente espresso da Roberto Longhi e dal conservatore del Museo di Monaco Halldor Soehner. Nel corso dell'istruttoria furono eseguiti dei saggi chimici, dai quali emerse la presenza di pigmenti pittorici introdotti nell'Ottocento, dando ragione a chi riteneva l'opera un falso²³.

La conclusione del processo con l'assoluzione di Moneta si legge agevolmente nella corrispondenza scambiata in un brevissimo intervallo di giorni: alla sopracitata lettera di Longhi del 15 giugno, Pelliccioli risponde quattro giorni dopo:

²⁰ E.M. DAL POZZOLO, *Per la storia delle falsificazioni di El Greco: un abbozzo di categorizzazione, con qualche esempio*, in «Artibus et Historiae», XXXVII, 2016, 72, pp. 153-173, in part. p. 159; M. NEGRI, S. REBORA, *La città borghese: Milano 1880-1968*, Milano 2002, p. 156.

²¹ DAL POZZOLO, *Per la storia...* cit., p. 160 e relativa bibliografia.

²² R. LONGHI, *Lettera a M. Pelliccioli*, 15 giugno 1964, n. 36 (RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 130).

²³ N. FERRERI, *Rivelato dalla chimica il segreto del falso Greco*, in «Oggi», 1° giugno 1964; *L'El Greco donato al Poldi Pezzoli. Non dovrebbe trattarsi di un falso*, in «L'Italia», 19 giugno 1964 (AMP, fald. 30, fasc. 27).

¹⁵ H. HUDSON, *Paolo Uccello: artist of the Florentine Renaissance Republic*, Saarbrücken 2008.

¹⁶ M. PELLICCIOLI, *Lettera a R. Longhi*, 8 gennaio 1964, n. 77 (AFRL).

¹⁷ M. PELLICCIOLI, *Lettera a R. Longhi*, 11 aprile 1964, n. 80 (AFRL).

¹⁸ M. PELLICCIOLI, *Lettera a R. Longhi*, 27 aprile 1964, n. 81 (AFRL).

¹⁹ AMP, fald. 32, fasc. 12 e fasc. 47.

«Carissimo Prof. Longhi

[...]

Ho avuto la Sua lettera dove mi dice che non era in condizione per la salute (mi raccomandando! l'ho visto un po' stanco e forse nauseato del mondo...) di venire a Milano al processo, che si è svolto con la presentazione dei testimoni citati (è strano che non abbiano citato Dell'Acqua Soprintendente che ha dato il benestare all'acquisto del falso, che dell'Acqua sia "tabù"?). C'era il Sen. Falch – col quale ho parlato per 20 minuti, Gregoriotti... (parlermitano...) che dice che lui ha tutte le autorizzazioni anche da Roma, dice Lui, quindi siamo a posto. Poi ho conosciuto Malusardi banchiere il quale era contento d'avermi conosciuto, e... Gregoriotti prima mi disse che Malusardi aveva già restituito cinque milioni! quindi sarebbero ancora vaganti 45 milioni? Chissà se rientreranno all'ovile!

Mi disse il Comm. Candiani al telefono che a mezzo del sen. on. Greppi – dell'Acqua, Gregoriotti, Falk ecc. abbiano fatto una specie di sanatoria ma come si è visto la legge ha fatto il suo corso e si è avuto il processo che ha assolto l'industriale Moneta ma non il dipinto falso. La sua lettera colle notizie del quadro conosciuto e pubblicato [sic] come falso, è stata diffusa a amici... (Monteverdi ecc.) che si periteranno di far conoscere fin dove è possibile lo scandalo! Ho telefonato anche a Fabbri che smuova la stampa che non teme di dire la verità»²⁴.

Dopo soli due giorni Longhi scrive nuovamente:

«Carissimo Amico,

[...]

Avevo letto anche i referti sul processo Moneta. Giustissimo che Lei sia stato assolto perché sarà certamente stato in buona fede; ma quanto alla questione di merito – e cioè se il quadro sia falso o no – il giudice purtroppo non può entrarci, né può dirimere il bene dal male. Perciò è dubbio che il Falck possa rientrare nei suoi denari»²⁵.

Nella successiva lettera del 27 giugno 1964 Pellicoli informava contemporaneamente l'amico della perizia che stava conducendo per il Tribunale di Firenze in merito alla causa che la Soprintendenza alle Gallerie aveva avviato contro la Ditta di restauro Ruggini per aver danneggiato un dipinto di Jacopo Bellini.

Dalla minuta della perizia stilata da Pellicoli il 18 giugno 1964, apprendiamo che il dipinto, raffigurante una *Madonna con bambino*, era stato danneggiato «da una lampada che toccava la superficie del dipinto lasciata inavvertitamente accesa». Pellicoli, dopo un'accurata ispezione, procedeva pertanto a «constatare la reale entità dei danni subiti dal dipinto.

1°) Constatato che la vasta superficie [sic] annerita riguarda per per [sic] almeno 6/10 l'alterazione per annerimento della vernice, rimossa la quale si dovrebbe ricuperare il colore originale.

2°) Constatato che il danno al colore vero e proprio causato dal calore, riguarda all'incirca 3/10 della superficie scottata.

3°) Constatato che il danno causato dalla bruciatura vera e propria penetrata in profondità, cioè vernice, colore, primo e secondo strato della *mestica* imprimitura, tenuto conto della grandezza, o superficie, dei due prelievi a bisturi, non può superare un decimo della superficie veramente danneggiata da ripararsi con restauro pittorico – risarcimento del danno ovvero restauro.

Tenuto conto che il sottoscritto ha proceduto al restauro di danni ben maggiori provocati da un'esaltato [sic] allo Sposalizio di Raffaello della Pinacoteca di Brera in otto ore di lavoro, facendomi liquidare la mia prestazione per il detto restauro 330.000.

Il sottoscritto ritiene che un bravo e diligente restauratore può comodamente eseguire un pressoché perfetto restauro del danno causato dalla scottatura in otto giornate lavorative, da pagarsi collo stipendio percepito al Gabinetto di Restauri della Soprintendenza.

Bergamo 18 Giugno 1964

Mauro Pellicoli²⁶.

Sappiamo inoltre da una precedente lettera di Pellicoli (n. 77 dell'8 gennaio 1964) che la bruciatura del dipinto risale in realtà al 1954: «Sono dieci anni. [...] il quadro con altri era appoggiato per terra dove si spogliavano gli operai marmisti e muratori, con la pittura in fuori!», e aggiunge:

«Inoltre ho avuto la sorpresa di incontrare Brandi sorridente che mi ha salutato, della quale situazione sono stato contento anche se non si può sperare che siano dalla nostra parte! Si ricorda all'Istituto del Restauro che ci hanno defenestrato!»²⁷ facendo così riferimento alle vicende del 1948 discusse da Caterina Bon.

Negli stessi giorni del 1964 il «Corriere della Sera» ospitava inoltre un articolato dibattito sul restauro del ciclo di Piero della Francesca ad Arezzo condotto da Leonetto Tintori, che il 19 giugno 1964 rispondeva a una lettera inviata al giornale da Pellicoli a sua volta originata da un articolo di Brandi sui restauri in corso²⁸.

²⁶ M. PELLICOLI, *Perizia del 18 giugno 1964* (Bergamo, Eredi Pellicoli). La perizia era stata richiesta da Umberto Baldini, Direttore del Gabinetto Restauri della Soprintendenza fiorentina: «6 giugno 1964 / Caro Professore, / Le ho inviato a parte le macrofotografie e le sezioni per il dipinto del Bellini. / Le sarei grato se potesse al più presto redigere la sua relazione per inviarla poi direttamente al Prof. Cesare Brandi in via del Pellegrino 67, Roma. / Nell'occasione Le ho anche spedito il volumetto di Procacci sulla tecnica degli affreschi. / Molti cordiali saluti / suo / Umberto Baldini». Sul retro della lettera Pellicoli stila la risposta con la minuta della perizia, affermando nella parte iniziale:

«~~Quale consulente tecnico di parte, chiamato~~ Invitato dall'avv. Leopoldo Scarpantoni che assiste il sig. Ruggini Alfredo e per esso il figlio Gino Ruggini, laboratorio Marmi, via Soffiano 15 Firenze, ad assumere l'incarico di consulente tecnico ~~che per assisterlo~~ nella causa intentata dalla Soprintendenza per danni causati a un dipinto su tavola di Jacopo Bellini, *Madonna col bambino*, ~~dello~~ ~~Constatato~~ Accertato in una prima visione in presenza del Soprintendente, del Prof. Cesare Brandi il malaugurato danno provocato ~~alla tav~~ al dipinto da una lampada che toccava la superficie del dipinto lasciata inavvertitamente accesa; si è stabilito che si facessero ~~dell~~ da parte dei fotografi della ~~delle~~ Soprintendenza delle fotografie, e delle macrofotografie e da parte dell'Istituto Centrale del Restauro delle sezioni macrografiche ~~del colore~~ a colori.

Nell'ultimo sopralluogo del 26 maggio u. s. riesaminando e ristudiando il dipinto, presenti il Sig. Soprintendente Prof. Umberto Salvini [sic per Roberto], l'avv. Scarpantoni e il Sig. Ruggini, assente il Prof. Cesare Brandi, ho potuto constatare la reale entità dei danni subiti dal dipinto» (Bergamo, Eredi Pellicoli).

²⁷ M. PELLICOLI, *Lettera a R. Longhi*, 8 gennaio 1964, n. 77 (AFRL).

²⁸ C. BRANDI, *Anche Piero della Francesca attende una legge*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1964, p. 3.

²⁴ M. PELLICOLI, *Lettera a R. Longhi*, 20 giugno 1964, n. 83 (AFRL).

²⁵ R. LONGHI, *Lettera a M. Pellicoli*, 22 giugno 1964, n. 37 (RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 130).

L'oggetto del contendere era il consolidamento eseguito con resine sintetiche che Pelliccioli disapprovava totalmente favorendo l'impiego della gommalacca:

«Al Sig. L. Tintori mi permetto far notare che mi sento la coscienza perfettamente tranquilla per avere consolidato e pietrificato con la gomma lacca la superficie del “Cenacolo” dipinto da Leonardo e anche tra tanti affreschi, tre grossi riquadri figurati coi relativi bordi a ornati e figure, fissato e consolidato il prezioso bleu di lapislazzuli dei fondi dipinti da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova, con la piena completa approvazione del Consiglio Superiore.

Sono spiacente di dover contraddire il Sig. Leonetto Tintori quando scrive che la gomma lacca è tra le materie più infide e che è irreversibile quando invece è il migliore dei fissativi conosciuti da millenni, che non iscurisce perché assolutamente limpido e trasparente, e reversibile, perché bastano poche decine di minuti di applicazione di alcool puro per togliere completamente la gomma lacca dalla superficie dove è stata applicata. Sono meravigliato e dolente per l'uso così incautamente, da qualche tempo introdotto nel trattamento e restauro degli affreschi, delle resine e materie acriliche, vinavil ecc. utili per altri usi, materie queste veramente inasportabili – o forse solubili alla sola condizione di danneggiare irreparabilmente o distruggere la superficie dipinta, sistemi che hanno portato fuori strada con gravissimo pericolo e danno per i nostri capolavori anche il Consiglio Superiore che ha tanta responsabilità per la conservazione del nostro patrimonio artistico.

La massima responsabilità è di noi restauratori che abbiamo il dovere di percorrere alcune strade vecchie collaudate da secoli di esperienza e durata, non proporre sistemi nuovi (utili e lodevoli sotto molti aspetti) dannosi e per nulla sicuri sul loro comportamento futuro nel restauro delle pitture e anche delle superfici di pietra policromate e scolpite.

Prendo atto che la polvere che copre gli affreschi di Piero della Francesca sia per il 6/100 composta di materie organiche quindi nel restante 94/100 c'è sicuramente posto anche per la polvere del nuovo pavimento di mattoni.

Altro gravissimo danno subiscono gli affreschi dal colore fatiscente [sic] della radicale pulitura, in quanto, che tutte le parti ammalate, di colore originale vanno perdute lasciando sul muro solo quelle parti ancora sane che hanno resistito a tale pulitura.

Spiegherò e dimostrerò meglio con dati di fatto e documentazioni le mie tesi in altra sede.

Mauro Pelliccioli»²⁹.

Tintori, dal canto suo, confortato anche dal parere favorevole espresso dal Consiglio Superiore³⁰, riteneva esiziale e ormai superata la gommalacca proprio per la sua irre-

²⁹ M. PELLICCIOLI, *Lettera a R. Longhi*, 20 giugno 1964, n. 82 (AFRL).

³⁰ Il Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti esprimeva il 1° giugno 1964 un unanime consenso all'intervento di Tintori, tanto più significativo in quanto condiviso anche da Cesare Brandi che era tornato ad esserne un membro tra i più autorevoli. Nel verbale il restauro era elogiato «per limpidezza d'immagine, equilibrio tonale, freschezza di toni, al di là di quel che poteva attendersi dato lo stato grave in cui si trovava-

versibilità e per la tonalità scura che conferiva ai dipinti. Nel rispondere a Pelliccioli sul «Corriere della Sera» del 19 giugno afferma infatti:

«La gommalacca indiana (decerata o no) che il Pelliccioli [sic] considera come il migliore come fissativo per affreschi risulta invece una delle più infide materie usate sul muro: altera i colori aumentando la tonalità, la tendenza a scurire e appesantisce la pittura su cui è stata stesa, con il tempo diventa *irreversibile* nella maniera più assoluta e bianchisce a contatto con l'umidità. La pietrificazione, termine inesatto usato per definire l'indurimento che la gommalacca conferisce alla superficie pittorica, è da ritenere un altro risultato negativo. Furono proprio osservazioni di questo genere, accuratamente documentate, che consigliarono nuovi orientamenti per fissare il colore pericolante. A queste ricerche hanno contribuito istituti specializzati di tutto il mondo ed all'Istituto centrale di Roma sono stati eseguiti i più rigorosi controlli.

I fissativi usati nel coro di San Francesco ad Arezzo ed anche nella cappella degli Scrovegni a Padova, risultano fino ad oggi quanto di meglio un restauratore abbia a disposizione. Nelle osservazioni che il Pelliccioli fa circa la polvere consigliando un pavimento di marmo, egli ignora che delle analisi hanno precisato che per il 6 per cento questa polvere è costituita da materie organiche che non provengono sicuramente dal cotto dell'impiantito. Inoltre sembra che il Pelliccioli non tenga presente quanto sia complesso il contributo degli elementi che concorrono al deterioramento degli affreschi e quanto, in base a doverose responsabilità, si debba studiare per giungere all'attuazione di validi provvedimenti.

Risultano così inadeguate e inopportune le critiche e le accuse avanzate su particolari tecnici, mentre tutte le cure in questo momento sono rivolte ad un risanamento delle condizioni ambientali che assicurino agli affreschi una difesa contro le più gravi cause del decadimento»³¹.

Longhi, dopo aver letto sia la lettera di Pelliccioli che il ritaglio di Tintori, rispondeva a stretto giro di posta:

no gli affreschi. Anche le zone neutre che, con leggere variazioni locali, hanno sostituito le parti rifatte nel precedente restauro hanno soddisfatto per la tonalità, ancorché il Prof. Brandi avesse preferito che fossero ribassate rispetto al livello degli affreschi» (M. MERCALLI, *L'attività di Cesare Brandi nel Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti (1958-1962)*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. BON VALSASSINA, Firenze 2008, pp. 205-226, in particolare p. 215). Un resoconto più sintetico è in «Bollettino d'Arte», XLIX, 1964, 4, pp. 433-434.

³¹ L. TINTORI, *I restauri di Piero della Francesca*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1966. Presso la Biblioteca dell'Iccrom di Roma è conservato un fascicolo dattiloscritto di 90 pagine sul restauro dei dipinti pierfrancescani per il quale Tintori chiese la collaborazione dei laboratori di Fisica, Biologia e Chimica dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma; il Conservation Centre of the Institute of Fine Arts di New York e la Facoltà di Chimica e Mineralogia dell'Università di Pisa. In una nota dell'8 maggio 1964 Tintori afferma che l'intervento è consistito: «1) Nella fermatura del colore sollevato e polverulento mediante l'uso di resine acriliche (Paraloid B72 e Roflex) evitando con cura che residui dei fissativi restassero in superficie. 2) Nella pulitura realizzata usando principalmente alcool benzilico, ammonio idrato, bicarbonato di sodio e acqua ossigenata. Oltre la polvere, il fumo e le ridipinture durante la pulitura è stato possibile eliminare otto decimi della pellicola semidecomposta di uovo e olio che verniciava i colori» (L. TINTORI, *Piero della Francesca, Storie della Croce. S. Francesco, Arezzo. Restauro 1959-1963*, dattiloscritto, Biblioteca Iccrom, Roma s.d. ma 1964, p. 83).

«Carissimo Amico,
 Ho letto con molto interesse i vari articoli sul Corriere relativi agli affreschi di Piero ad Arezzo. Naturalmente i suoi interventi sono i più sensati e bisognerà continuarli e approfondirli. Le dirò che sebbene replicatamente invitato dal Tintori, non ho ancora visto i restauri degli affreschi. Ho evitato di andarci per la tema ch'egli si servisse di qualche mia frase di mera condiscendenza... sociale per andare in giro a dire che io avevo approvato, etc. etc. Le dirò anche che molta impressione mi ha fatto quel che mi disse un mese fa il Balthus, direttore dell'Accademia di Francia (Villa Medici) a Roma, che una ventina di anni fa copiò per proprio conto l'intera serie di Arezzo, e li ha rivisti dopo l'odierno restauro, trovandoli quasi irriconoscibili, diventati di feltro, mentre Lei ricorderà che le parti conservate degli affreschi avevano un intonaco di una tale lisciezza di dare un effetto quasi di avorio. Lei sa qual è il mio pensiero circa quel sublime capolavoro, e su tanti altri tra i maggiori d'Italia. Se si vuol farne durare la vita per qualche altro secolo essi andrebbero staccati. Credo che questa sia una soluzione che anche Lei caldeggerebbe. Che cosa pensa circa il mio desiderio di scrivere in questo senso una lettera al Corriere? È una faccenda ad ogni modo che non si può lasciar cadere. Mi scriva subito qualcosa, anche prima che c'incontriamo al Forte dove anche noi saremo dal 30 Giugno. A buon rivedersi e un abbraccio cordiale dal suo Roberto Longhi»³².

Anche Pelliccioli risponde tempestivamente il 27 giugno condividendo l'opinione di Longhi che sarebbe assai meglio per la conservazione dei cicli murali il loro sistematico distacco dal muro e trasporto su supporti mobili.

Ma l'età dei due amici avanza inesorabilmente e tra le cure cui si sottopone Longhi e i ricoveri che deve subire Pelliccioli per i suoi problemi cardiaci, nell'aprile del 1965 il professore non era ancora riuscito a vedere gli affreschi di Piero ad Arezzo³³ e il progetto di un articolo per il «Corriere della Sera» sfuma nella lentezza della reazione che perde ormai di tempestività.

L'interesse e la passione per i restauri rimangono tuttavia intatti e il 12 luglio 1966 Longhi riesce a organizzare un dibattito sul restauro del ciclo pierfrancescano riunendo attorno a un tavolo Pelliccioli, Tintori, Ugo Procacci e Luigi Morandi, in veste di esperto scientifico della Montecatini Edison e presidente della sezione lombarda della Società Chimica Italiana, che Pelliccioli aveva contattato per dimostrare l'irreversibilità delle resine acriliche e viniliche. Purtroppo di quel dibattito, che fu trasmesso in televisione da Firenze nella famosa serie dell'*Approdo*, non risulta conservata la bobina negli archivi della RAI, poiché è andata probabilmente distrutta durante l'alluvione del 1966³⁴.

³² R. LONGHI, *Lettera a M. Pelliccioli*, 22 giugno 1964, n. 37 (RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 130).

³³ R. LONGHI, *Lettera a M. Pelliccioli*, 2 aprile 1965, n. 38 (RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 131).

³⁴ A. DOLFI, M.C. PAPINI, «*L'Approdo*». *Storia di un'avventura mediatica*, Roma 2006; M. BALDINI, T. SPINGOLI, «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, Firenze 2007; A. ZANOLI, «*Sinopia per l'arte figurativa*». *Longhi a*

Se ne coglie qualche sintetica eco dagli articoli di giornale conservati da Pelliccioli e presenti nel suo archivio:

«Mauro Pelliccioli intervistato alla TV.

Si è dichiarato decisamente contrario all'uso in atto di nuove sostanze per i restauri degli affreschi.

Nella rubrica settimanale *L'Approdo* alla televisione ieri sera alle 22,30 sul primo canale è stato trasmesso un servizio di restauro dei cicli figurativi murari con una serie di interviste.

La parte, diremo del leone, è stata affidata al prof. Roberto Longhi il quale ha ribadito la sua opinione che per salvare gli affreschi che costituiscono una parte importante del patrimonio artistico nazionale, è necessario effettuarne il "distacco". Il prof. Longhi ha citato esempi recenti di restauri "lagrimevoli" come quelli del ciclo figurativo di Arezzo di Pier della Francesca. Ugo Procacci, sovrintendente ai Monumenti, ha condiviso il parere del prof. Longhi ma soltanto per quanto riguarda gli affreschi esteri. A sua volta Mauro Pelliccioli si è dichiarato decisamente contrario all'impiego delle nuove sostanze in uso per i restauri. Tali nuove sostanze, ha detto, sono deleterie. "Io ho sempre seguito – ha affermato il celebre restauratore concittadino – il criterio antico, mi sono sempre ispirato ai maestri che per millenni hanno operato prima di noi usando le stesse sostanze, come per esempio, la gomma lacca indiana che feci venire dall'India". Inutile ricordare i risultati ottenuti da Mauro Pelliccioli nei suoi lavori su opere di immenso valore in tutto il mondo»³⁵.

Nei restauri dei dipinti alluvionati Pelliccioli non sarà coinvolto, nonostante si fosse offerto di prestare gratuitamente la propria opera, e forse, anche per soccorrere l'amico nella delusione sofferta, Longhi gli propose di raccogliere le sue memorie al magnetofono, mettendogli a disposizione i suoi allievi, Antonio Boschetto e Giovanna Chiti, che grazie alle ricerche di Federica Nurchis sappiamo che fu redattrice presso i Fratelli Fabbri dal 1963 al 1967³⁶.

Come si è detto all'inizio, la stampa delle memorie del restauratore non giunse a buon fine, eppure nel maggio 1967 i due amici trovavano ancora la forza per lavorare insieme sul restauro di una *Adorazione dei Magi* di Tiziano.

Non è ben chiaro di quale dipinto si tratti, poiché nella produzione artistica di Tiziano compaiono almeno cinque dipinti con tale titolo: il primo e più noto è l'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano che tuttavia non risulta restaurata nel 1967. Se va scartata tale possibilità, si possono ugualmente escludere dal novero dei presumibili candidati anche i dipinti di analogo soggetto di Cleveland, Madrid e l'Escorial che non appaiono né restaurati, né in temporanea trasferta in Lombardia dove Pelliccioli ha chiaramente eseguito l'intervento. Una possibilità ulteriore può in-

«*L'Approdo*» radiofonico, letterario e anche televisivo, in C. SPADONI, *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, Milano 2003, pp. 185-192.

³⁵ «Il Giornale di Bergamo», 13 luglio 1966, in AMP, fald. 4, fasc. 28.

³⁶ F. NURCHIS, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del colore*, Milano 2016, p. 155, nota 92.

dividuarsi nell'*Adorazione dei Magi* schedata nella collezione parigina D'Atri, anche se non si esclude che possa trattarsi di un altro dipinto ancora, magari una replica o una copia, tanto più che nella lettera inviata dal restauratore a Longhi si parla di un «comm. Galli», che può forse essere identificato con Luigi Galli, noto antiquario di fama europea, residente a Cairate Brianza.

Tale contesto specificamente antiquariale chiarisce le parole di Pelliccioli in relazione a una non meglio precisata tavola a fondo oro che Longhi doveva evidentemente periziare:

«Carissimo Prof. Longhi

Dato che il Comm. Galli ha l'opportunità di inviarle il fondo oro, approfitto perché veda a questo punto di lavorazione e intonatura del dipinto *Adorazione dei Magi* del Tiziano, quanto sia già visibile il vantaggio e il recupero ottenuto, così da offrirle la possibilità di stendere fin d'ora il suo autorevole parere. Va da sé che dopo i suoi suggerimenti verrà più avanti ancora il lavoro di intonatura e il perfezionamento del restauro.

Salutandola mi creda obb.^{mo}

Mauro Pelliccioli»³⁷.

È assai probabile che questo sia stato tra gli ultimi interventi effettuati da Pelliccioli con l'amichevole assistenza di Longhi, che venne a mancare il 3 giugno 1970. Ormai il tempo delle battaglie e delle discussioni era scaduto.

«NON HA A CHE VEDERE NÉ CON L'ARTE NÉ CON IL RESTAURO, MA CON MERCANTI ABILI E COMPRATORI INGENUI»: LA CORRISPONDENZA TRA ALESSANDRO CONTINI BONACOSSI E MAURO PELLICCIOLI, 1925-1930

Eva Toffali

Risale probabilmente agli anni Trenta il primo incontro tra il restauratore Mauro Pelliccioli (1887-1974) e l'antiquario Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955)¹. Nel periodo più prospero per i suoi affari, da poco rientrato da un lungo viaggio in America (1926-29) e famoso per la donazione effettuata in favore di Castel Sant'Angelo (1929) su richiesta del Duce, Alessandro svolgeva ormai la propria attività mercantile alla luce del sole, mentre i suoi quadri venivano ripetutamente «valutati, studiati, contestati da intellettuali riuniti in una crescente cerchia culturale» attratta dalla sua figura². La sua notorietà crebbe in seguito alla prima mostra realizzata interamente con pezzi provenienti dalla collezione Contini: intitolata *Gli Antichi pittori spagnoli*, fu ideata da Roberto Longhi – fin dagli anni Venti *advisor* del collezionista³ – con lo scopo di condurre anche gli italiani meno colti in una sorta di viaggio nell'arte iberica, oltre che di celebrare la personalità del Contini, «amico di lunga data dell'arte spagnola che ha [...] bene inteso quanto opportuno ed edificante fosse affiancarla con esempi [...] della sorella naturale»⁴. Svoltasi sotto il patronato di Benito Mussolini e in favore dell'Istituto Fascista di Cultura⁵, l'esposizione non fu certo un successo e i primi sentori di fallimento si percepirono già prima della conclusione dell'allestimento, quando il Soprintendente Giovanni Poggi fece notare come «sarebbe consigliabile che [...] oltre a quadri di proprietà del Conte [...] potessero comparire anche

¹ Per una breve nota biografica: *Contini Bonacossi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma 1983, p. 524.

² La citazione si ricava da E. DE GIORGI, *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Trento 1988, p. 24; pubblicazione ricca di spunti, si rivela talvolta discutibile per credibilità e autenticità. Per gli eventi citati e l'attività di Contini in questi primi anni cfr. E. TOFFALI, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario. Acquisti, vendite e contatti nei primi anni di attività mercantile (1913-1928)*, in <http://www.antiquariditalia.it>, 24 febbraio 2015; EADEM, *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri. Novità dagli archivi fiorentini e romani (1929-1938)*, in <http://www.antiquariditalia.it>, 18 aprile 2015, da cui si può ricavare anche la bibliografia relativa a S. Henry Kress.

³ EADEM, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario...* cit. Alcune puntualizzazioni sul rapporto di Contini con la Spagna e l'arte iberica si ricavano inoltre da EADEM, *I dipinti Contini Bonacossi nella Germania di Hitler. Vendite, depredazioni e recuperi (1940-1947)*, in «Studi di Storia dell'Arte», XXIX, 2018, pp. 297-318; sulle stesse tematiche si cfr. F. PAPI, *Giorgio Castelfranco e la salvaguardia nel secondo dopoguerra: la spinosa questione della donazione Contini Bonacossi a Firenze*, in *Critica e tutela in Italia. Atti del Convegno del X Anniversario della SISCA* (Perugia, 2015), a cura di C. GALASSI, Passignano (PG) 2017, pp. 398-416.

⁴ Tale fine fu dichiarato nell'introduzione del catalogo: R. LONGHI, *Introduzione*, in *Gli antichi pittori spagnoli*, catalogo della mostra (Roma, 1930), a cura di R. LONGHI e A.L. MAYER, Roma 1930, pp. 5-10.

⁵ I rapporti tra Contini e il Duce risultano per questi anni ben documentati: cfr. TOFFALI, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio...* cit.; EADEM, *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre...* cit.

³⁷ M. PELLICCIOLI, *Lettera a R. Longhi*, 14 maggio 1967, n. 102 (AFRL).



1. Bernardino Luini, *Venere*, dipinto su tavola (107 x 136 cm), Washington, National Gallery.

altre opere»⁶, per evitare che la limitazione «potesse apparire organizzata da lui un po' troppo per valorizzare le sue collezioni»⁷. La direttiva non fu seguita e all'episodio furono dedicate «intere serie di articoli, mordaci quanto eruditi» che ponevano seri dubbi tanto sull'autenticità dei pezzi esposti – tra cui si riconoscevano comunque anche «opere genuine [...] pochissime ma di altissima qualità» – quanto sulle attribuzioni longhiane⁸. Più volte Contini si dimostrò interessato a creare situazioni volte a promuovere la propria attività compiacendo il Duce, consapevole di quanto l'appoggio delle classi dirigenti fosse indispensabile per ottenere i permessi d'esportazione⁹. Così, pochi mesi prima dell'inaugurazione della mostra romana, spediva a Londra sei quadri richiesti in occasione di quella che venne considerata come la più ambiziosa e completa esposizione organizzata nella capitale inglese¹⁰. Il successo narrato dalle cronache si dovette anche alla collaborazione del governo italiano, «primo e più valido incitatore dell'incomparabile iniziativa»: numerosi capolavori arrivarono dalla penisola alle sale della Royal Academy, molti dei quali prestati da collezionisti e solitamente «inaccessibili, o quasi, al pubblico»¹¹. Oltre ai vantaggi di «una tale adunata

per gli studi critici»¹², la mostra offriva una vetrina sul mondo del mercato londinese, che Contini non avrebbe potuto – né voluto – evitare dati i suoi rapporti con il Duce e la notorietà che la sua raccolta aveva ormai raggiunto in tutta Europa. Anche Mauro Pellicoli compariva nel comitato scientifico della mostra: spesso scambi culturali e internazionali di questo livello favorirono incontri tra mercanti, collezionisti, critici, restauratori, suggerendo gli orientamenti del gusto e aumentando di conseguenza la richiesta da parte degli appassionati. Non è un caso se proprio in quegli anni Contini si fece avido frequentatore del mercato londinese, acquistando tanto da piccoli privati quanto da rinomate gallerie; né che, proprio in seguito alla mostra, strinse legami che avrebbero avuto un duraturo riflesso sulla sua attività, tra cui anche quello con Pellicoli, anello di una cerchia ben più ampia.

Attorno al 1926 una *Venere* attribuita a Bernardino Luini arrivò nelle mani del restauratore bergamasco (fig. 1): acquistata sul mercato londinese, apparteneva allora all'antiquario Gino Longhi di Bergamo che, sicuramente prima del 1933, la vendette a Contini. Molti i dubbi attributivi e iconografici sul pezzo: considerato di mano del Luini da alcuni e declinato a lavoro di un artista minore dai più, qualcuno non vi vedeva che una figura femminile nuda, altri il ritratto della contessa di Challant. Dipinto di grande valore in un caso, tavola come tante nell'altro. La questione preoccupò anche Pellicoli, nel cui archivio si conserva un articolo che ricorda come simili difficoltà interpretative nascessero di sovente nell'ambito del mercato, specialmente nel caso di nomi particolarmente richiesti¹³. Secondo il bergamasco si trattava di un autentico Luini, nonché di un dipinto eccezionale non tanto per l'eventuale identità dell'effigiata, ma per un nudo così ostentato, rarissimo entro la produzione dell'artista. Fu quest'evento – che vide solo sfiorarsi Pellicoli e Contini, nella cui collezione il quadro arrivò in seguito al restauro – a fornire la chiave di lettura di quello che fu il loro legame, ma anche del significato che avrebbe potuto assumere qualsiasi altro scambio tra un restauratore e un mercante del tempo. Quando nel *Secolo* si accenna a una questione che «non ha a che vedere né con l'arte né col restauro, ma con mercanti abili e con compratori ingenui» il rimando evoca, più o meno esplicitamente, il coinvolgimento di Pellicoli nel mercato dell'arte¹⁴. Esso è provato dalle sue corrispondenze con i maggiori protagonisti del commercio artistico del Novecento e ben documentato nell'archivio di Lurano, dove si conservano scambi epistolari e appunti relativi ai lavori svolti per personaggi della portata di Crespi, Foresti, Paolini, Bloch, Gnecco, Bonomi, Ventura¹⁵. Come noto, erano numerose le occasioni in cui mercanti e collezionisti si vedevano costretti a richiedere l'intervento di un restauratore, spesso necessario per poter esporre, conservare, trasportare o vendere le opere: lo si desume anche dai

⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato (da ora ACS), Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), D.G. Antichità e Belle Arti (AA.BB.AA), div. II 1929-33, b. 86, *Mostra di antichi pittori spagnoli-1930*, lettera del 15 marzo 1930. Dal registro si evince l'esistenza di una seconda cartella contenente altri carteggi relativi all'esposizione che attualmente risulta perduta.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. PORCELLA, *Revisioni alla mostra di pittura spagnola*, Roma 1930, qui pp. 5-7.

⁹ La situazione che viveva in questi anni si ricava da TOFFALI, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio...* cit.; EADEM, *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre...* cit.

¹⁰ Vale a dire: le *Stimmate di San Francesco* di Domenico Veneziano [n. 128], il *Ritratto di Giuseppe da Porto con il figlio Adriano* di Paolo Veronese [n. 177], la *Vergine che allatta il Bambino* di Defendente Ferrari [n. 260], il *Ritratto di George Függer* di Giovanni Bellini [n. 270], un *Ritratto d'uomo* del Boltraffio [n. 306] e infine il *Ritratto di Eleonora di Toledo* della scuola del Bronzino [n. 761]: i permessi richiesti da Contini per l'esportazione temporanea dei pezzi si trovano a Roma, ACS, aa.bb.aa, div. II, 1929-30, b. 86. Cfr. *Exhibition of Italian Art: 1200-1900*, catalogo della mostra (London, 1930), London 1930, cui si riferiscono i numeri tra parentesi.

¹¹ Come ricordava C.M. FRANZERO, *Viaggio intorno a Burlington House*, in «L'Illustrazione italiana», LVII,

1930, pp. 393-396, qui p. 395. A sua volta Mussolini ne trasse una positiva propaganda politica: P. TORRIANO, *Panorama della mostra*, in «L'Illustrazione italiana», LVII, 1930, pp. 397-414.

¹² Lo evidenziava A. MORASSI, *La mostra d'arte italiana a Londra*, in «Emporium», LXXI, 1930, pp. 131-157, qui p. 131.

¹³ *Il Luini, gli intenditori, i mercanti*, in *Il Secolo*, 15 ottobre 1926, p. 26.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ciò si evince dalla sessione delle *Lettere singole ricevute*: Lurano (BG), Associazione Secco Suardo, Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani (ASRI), Fondo Mauro Pellicoli (da ora FMP).

Quaderni di lavoro oltre che, talvolta, dai *Libri Paga* o dai *Preventivi*, sulle cui pagine Pelliccioli annotava gli incontri, il materiale da acquistare, le operazioni da compiere ed eventualmente gli aiuti da impiegare per condurre al meglio gli interventi privati, meno studiati ma comunque numerosi e talvolta non meno interessanti rispetto ai pubblici¹⁶. Organizzò viaggi a Roma e Firenze anche col fine di sistemare le opere del Contini: tra maggio e giugno del 1934 si occupò del *Trittico del Sassetta* e due anni dopo della *Madonna della Neve* dello stesso artista¹⁷; tra l'8 e il 17 marzo del 1937 incaricò Giulio Fantini della sistemazione di un' *Annunciazione* di Andrea Previtali¹⁸, il mese successivo, inviò a Firenze Giacomo Maffesi, chiedendogli di operare una seconda volta sulla pala del Sassetta oltre che sul *Cristo in trono* di Giovanni da Milano¹⁹. Ciò che in questa sede risulta maggiormente avvincente non sono tanto le considerazioni sul lavoro svolto da Pelliccioli o sulle tecniche da lui utilizzate sui dipinti del Conte²⁰, ma piuttosto il tipo di rapporto che in un brevissimo intervallo di tempo si instaurò tra i due. Si tratta di un'evenienza che esula dalle modalità inizialmente immaginabili, tanto che nulla lascia pensare che il restauratore avesse in una o più occasioni realizzato interventi *ad hoc* per aiutare il cliente ad ottenere qualche permesso di esportazione o a migliorare lo stato di conservazione di un pezzo per poterlo dotare di attribuzioni più ottimistiche. La relazione Contini-Pelliccioli appare piuttosto accostabile a quello che caratterizzò spesso il mondo della critica novecentesca, in cui esperti e *advisors* divennero sovente mediatori delle trattative commerciali. Fu ruolo pure dei restauratori, anch'essi talvolta coinvolti negli affari, come, appunto, nel caso documentato dalle cinque lettere Contini-Pelliccioli conservate all'Archivio di Lurano (BG).

È noto il legame tra Mauro Pelliccioli e Roberto Longhi che, fin dai tempi dei viaggi europei in compagnia di Contini, si era mostrato sensibile ai temi della tutela e della conservazione, di cui discusse anche col bergamasco²¹. Nonostante i buoni propositi

¹⁶ In tal senso risulta ricchissimo il materiale conservato a Lurano, il cui studio dettagliato permetterebbe di trarre informazioni tanto sulle tecniche del Pelliccioli quanto su suoi contatti, assistenti, metodi di lavoro: Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 16-21, per quanto riguarda l'ambito privato si segnala il fald. 18, fasc. 6.

¹⁷ Lurano (BG), ASRI, FMP, fald. 17, fasc. 4, 10.

¹⁸ Lurano (BG), ASRI, FMP, fald. 17, fasc. 17.

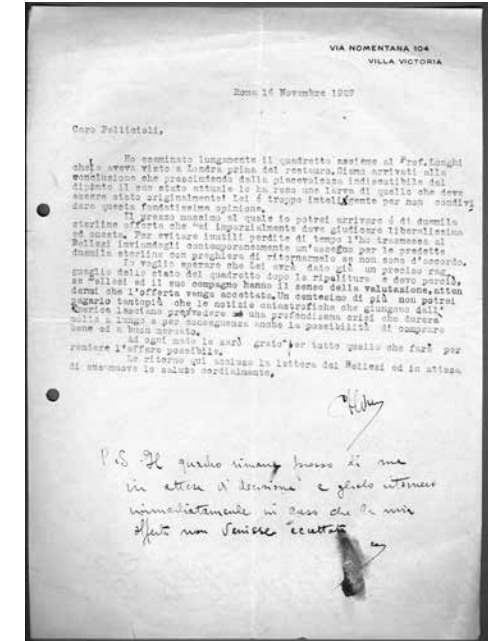
¹⁹ Lurano (BG), ASRI, FMP, fald. 17, fasc. 4. È verosimile che le occasioni in cui Pelliccioli si occupò di pezzi Contini siano state più numerose, come si potrebbe facilmente appurare tramite il vaglio dei *Registri*, non completamente condotto da chi scrive.

²⁰ È bene evidenziare quanto poco si sappia dell'attività svolta da Pelliccioli in ambito privato, al punto di poter affermare che «vige un silenzio assoluto sulle operazioni condotte su [...] numerosi dipinti o intere collezioni»: S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, p. 64. Per comprendere la portata di tale affermazione, basti pensare a come Icilio Federico Joni ricordi che fu lo stesso Luigi Cavenaghi ad evidenziare l'esistenza di due generi di interventi «quello vero e proprio [...] che è in genere per i musei. Per gli amatori è un'altra faccenda»: I.F. JONI, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, I ed., San Casciano 1932 (ed. cons. Siena 2004, pp. 120-125); per il contesto di tale citazione si cfr. M. SECREST, *Bernard Berenson: una biografia critica* (I ed. New York, 1979), a cura di F. FRANCONERI, Milano 1981, qui pp. 307-309.

²¹ Lo si comprende di fronte ad appunti, relazioni e lettere conservati nell'Archivio di Roberto Longhi, raccolti a partire dal 1930: cfr. M. FERRETTI, *La storia del restauro e il mestiere dello storico dell'arte. Da Alessandro Conti a Roberto Longhi*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 2013), a cura di M.B. FAILLA ET AL., Roma 2013, pp. 555-568. Longhi, inoltre, si era spesso riferito a quello stretto legame che intercorre tra la disciplina del restauro e quella della critica d'arte: si veda M.G. ERCOLINO, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», LV-LVI, 2012, pp. 165-171.

«Non ha a che vedere né con l'arte né con il restauro, ma con mercanti abili e compratori ingenui»: la corrispondenza tra Alessandro Contini Bonacossi e Mauro Pelliccioli, 1925-1930

2. Lettera di Contini a Pelliccioli, 16 novembre 1929.



di entrambi, nessuno dei due fu sempre coerente con quanto idealmente sostenuto, specie quando le loro considerazioni si riversavano nell'ambito privato, più subdolo e meno controllato rispetto a quello pubblico²². Si immagina sia stata la loro frequentazione a favorire l'incontro tra il restauratore e Contini, forse proprio nel periodo di svolgimento e chiusura della mostra di Londra, dove è in effetti indirizzata la lettera del 3 maggio 1930 in cui Contini a Pelliccioli auspicano di poter sapere quando sarebbe stato possibile riavere i quadri prestati²³. La prima missiva risale all'8 marzo 1929, data in cui il conte scrisse a Bergamo per render nota la propria opinione su un «piccolo quadretto [per cui] il prezzo che si domanda [...] è più che rispettabile»²⁴ (fig. 2): il mercante stava valutando la possibilità di acquistarlo su proposta di Pelliccioli, chiedendogli del tempo per riflettere. Nelle risposte successive compare però un terzo nome, quello di Giuseppe Bellesi (1873-1955)²⁵, uno tra i primi antiquari italiani ad affermarsi nella capitale del Regno Unito. La sua figura, quasi dimenticata dalla critica, ha avuto una riscossa in seguito al riconoscimento del fondo Bellesi tra il materiale della Fototeca Zeri di Bologna, occasione «per ridisegnarne la biografia e la carriera»²⁶. Figlio di un commerciante fiorentino e nato nella città toscana, iniziò

²² Per l'idea di Longhi in merito alla conservazione e al restauro delle opere d'arte si rinvia in sintesi a RINALDI, *Memorie...* cit., da cui si ricava anche lo scambio di opinioni avvenuto tra il critico e Pelliccioli.

²³ Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 18, fasc. 25.6, lettera dell'11 aprile 1930.

²⁴ Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 18, fasc. 25.1, lettera del 8 marzo 1929.

²⁵ Alcune lettere conservate a Lurano sembrano confermare che il rapporto Pelliccioli-Bellesi ebbe a un certo punto un ulteriore anello di congiunzione, formato da Mr. H.M. Clark: Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 28, fasc. 14.

²⁶ Lo ricorda Paola Bracke nella breve biografia dell'antiquario pubblicata sul sito della Fondazione: www.fondazionezeri.unibo.it, (ult. cons. 14 lug 2019).

l'attività di mercante attorno al 1924, data della prima inserzione a suo nome nel «The Burlington Magazine»²⁷. Stando a quanto scritto, sembra fosse stato proprio Bellesi a fornire, direttamente a Contini, le indicazioni su come procedere nel caso avesse deciso di acquistare il quadretto, parlando di una doppia commissione, vale a dire quella dovuta a lui, intermediario inglese dello scambio, e quella per Pelliccioli, mediatore della trattativa²⁸ (fig. 3). Non è possibile stabilire se il bergamasco fosse stato già precedentemente tramite tra Contini e Bellesi, ma certamente funse, almeno negli anni Trenta, da anello di congiunzione per alcuni dei loro scambi.

Sono almeno una ventina le opere provenienti da Londra e arrivate nelle mani del mercante attraverso Bellesi, per lo più acquistate all'asta²⁹. Uno studio approfondito sull'attività del fiorentino è stato condotto da Paola Bracke, la quale cita pure il rapporto dell'antiquario con Contini, che considera di primaria rilevanza dato l'alto numero di dipinti – attualmente conservate per lo più alla National Gallery di Washington – registranti il passaggio Bellesi-Contini-Kress³⁰. Non aggiunge molto, ricordando però l'abitudine di Contini di «delegare gli acquisti [...] a commercianti meno noti, in modo di poter acquistare tali oggetti a un prezzo inferiore» e sostenendo che Bellesi rappresentò probabilmente proprio uno degli uomini di fiducia del mercante³¹. Per quanto riguarda il quadretto che Contini voleva acquistare, purtroppo non ancora identificato, si può ipotizzare la sua corrispondenza con il «famoso Cimabue comprato da Bellesi, un trittico a cui probabilmente in tempi lontani avevano dato una patina, era capitato nelle mani del famoso collezionista Langton Douglas, tenuto nella sua collezione per ben sette anni [...] e un giorno mandato in vendita alla Christie's»³². L'eventualità dell'acquisto venne valutata da Alessandro che, in accordo con Longhi, trovava il dipinto piacevole ma troppo rovinato dai restauri, motivo per cui propose un prezzo più basso rispetto a quello richiesto³³. Non vi sono certezze su come realmente si concluse la negoziazione, sebbene le testimonianze ricordino che «il Pelliccioli di Milano, il più valente e famoso restauratore di quadri italiani, convinse il Bellesi a disfarsene, e il quadro passò nelle mani di Contini», fornendo così ulteriore testimonianza dell'ormai noto triangolo³⁴.

²⁷ Galleria allestita in un negozio prestigioso collocato a New Bond Street, dove erano ubicate la Sotheby's e la Fine Arts Society, e subito frequentata da italiani e stranieri: L. BELLINI, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1950, pp. 235-236, 240-242.

²⁸ *Ibidem*: se ne deduce l'esistenza di uno scambio epistolare tra Bellesi e Contini, cui finora chi scrive non è riuscito a risalire.

²⁹ Come emerge dall'analisi delle provenienze delle opere passate nelle mani di Contini, i cui dati sono confluiti nella tesi di laurea magistrale di chi scrive (*Strategie e dinamiche commerciali di Alessandro Contini Bonacossi. Per un'analisi delle provenienze nel quadro del mercato artistico tra Italia, Europa e America nel '900*, relatori: Prof. G. BARBIERI e Prof. E.M. DAL POZZOLO, Università Ca' Foscari, Venezia, AA 2014/2015), grazie a cui è possibile precisare che gli scambi tra i due iniziarono nel 1929 (forse anche prima) e cessarono nel 1953, anno in cui Bellesi si trasferì a Firenze e che riguardano in particolare pezzi acquistati all'asta. Il picco delle trattative si concentra proprio attorno al 1930.

³⁰ Cfr. P. BRACKE, *L'antiquario Giuseppe Bellesini e il suo fondo fotografico all'interno della Fototeca Zeri*, tesi di laurea (Università di Bologna, relatore Prof.ssa A. OTTANI CAVINA), AA 2008/2009.

³¹ *Ibidem*.

³² L'episodio è narrato da BELLINI, *Nel mondo degli antiquari...* cit., p. 286.

³³ Lurano, ASRI, FMP, fald. 28, fasc. 25.4.

³⁴ BELLINI, *Nel mondo degli antiquari...* cit., p. 286.

Gli scambi tra Contini e Pelliccioli continuarono anche in seguito, come si evince dalla corrispondenza successiva in cui Alessandro non fa che definirsi ormai «stanco di comprare quadri catalogati»³⁵. In quello stesso entusiasmante mondo antiquariale di inizio Novecento, Contini ammetteva che «le notizie catastrofiche che giungono dall'America [...] lasciano prevedere una profondissima crisi che durerà molto a lungo e per conseguenza anche la possibilità di comprare bene e a buon mercato»³⁶ (fig. 4). Si riferiva alla Grande Depressione del 1929 e alle conseguenti circostanze: in quel frangente, il problema dei venditori europei non fu tanto quello di puntare a buone cifre oltreoceano, ma piuttosto quello di scovare chi fosse poi disposto ad acquistare. La difficoltà maggiore era dovuta alla sfiducia degli eventuali acquirenti che temevano di incapere nell'ampia circolazione di falsi, talvolta incrementata proprio dalla possibilità di effettuare restauri in grado di favorire la vendita, l'esportazione e il trasporto dei pezzi. Polemiche sorsero anche nell'ambito della critica e della conservazione³⁷, basti pensare alla battaglia di Cesare Brandi nel sostenere l'esigenza di una netta distinzione tra l'intervento di restauro vero e proprio e quelle operazioni spurie conseguite alla «volontà di rispondere alle aspettative e alle esigenze dei nuovi proprietari, interessati a restituire [...] valore commerciale a un'opera cui non poteva che nuocere lo stato rovinoso in cui versava»³⁸. I casi ruotanti attorno alla figura di Contini – spesso proprio quelli dei suoi fornitori, tra cui il bolognese Publio Podio³⁹, il duo Michele Lazzaroni – Verzetta⁴⁰, Silvio Zanchi, solo per citare i principali⁴¹ – sarebbero sufficienti per percepire la portata del fenomeno e la rilevanza che studi più approfonditi e mirati potrebbero assumere.

³⁵ Lurano (BG), ASRI, FMP, fald. 28, fasc. 25.4, lettera del 16 novembre 1929.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Sull'argomento W. PARTRIDGE, *Philosophies and tastes in Nineteenth Century paintings conservation, in Studying and Conserving paintings: occasional papers on the Samuel H. Kress collection*, London 2006, pp. 19-29.

³⁸ Per la citazione e alcuni approfondimenti cfr. W. ANGELELLI, *Brandi, il restauro antiquario e il falso*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno (Viterbo, 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 239-255. Sulla figura di Cesare Brandi si tragga una sintesi da G. BASILE, *Cesare Brandi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte*, Bologna 2007, pp. 114-119. Sul contesto generale e sul concetto di falso si veda A.G. DE MARCHI, *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino, 2001, in particolare pp. 67-68.; ma anche O. KURZ, *Falsi e Falsari*, Venezia 1961. Il problema della falsificazione e di come essa potesse essere incentivata tramite il restauro è anche ben evidenziato in M. SECREST, *Duveen: l'arte di vendere l'arte*, traduzione italiana a cura di P. GHIGO, Torino 2007, p. 242.

³⁹ Cfr. ANGELELLI, *Brandi, il restauro...* cit., pp. 250-252; DE MARCHI, *Falsi primitivi...* cit., p. 67. Per le foto si rinvia a M. TAMASSIA, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze. 1870-1935*, Napoli 1995, pp. 112-125. La raccolta venne venduta all'asta dal figlio Luigi tra il 1932 e il 1937. Dal catalogo della vendita si coglie la citazione: *Catalogo della collezione Podio di arte antica e ammobiliamento*, catalogo dell'asta (Roma, Galleria Dante Giacomini, 11-26 novembre 1932), Roma 1932. Anche fra Pelliccioli e Jacquier vi furono contatti diretti volti a vendite e commerci: è ciò che si evince da una missiva datata 12 dicembre 1929 con cui il fotografo chiedeva al collega un aiuto oltre che delle informazioni per l'acquisto di dipinti di El Greco e di Guardi, richiesti da «facoltosi clienti»: Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 5, fasc. 66. Lo stesso possiamo dire per Podio, che il 24 maggio del 1930 scriveva a Pelliccioli per chiedere un parere riguardo una *Madonna del Lotto* e alle condizioni della sua vendita: Lurano (BG), ASRI, AMP, fald. 30, fasc. 16.

⁴⁰ Cfr. E. SAMBO, *Il fondo Lazzaroni: "How are we to tell what is original in Lazzaroni picture?"*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine, opere d'arte e fotografia*, a cura di A. OTTANI CAVINA, Torino 2009, pp. 145-156.

⁴¹ Per la citazione cfr. DE MARCHI, *Falsi primitivi...* cit., pp. 86-87. Zanchi fu in contatto anche con Pelliccioli: C. GIANNINI, *Lattimo fuggente: storia di collezionisti e di mercanti*, Bergamo 2002, qui pp. 43-51.

In conclusione, si vuole sottolineare come lo scopo di questo contributo vada oltre la narrazione del singolo caso: ci si augura piuttosto possa rappresentare uno spunto per l'avvio del necessario approfondimento sui rapporti che generalmente sono intercorsi tra il mondo del mercato dell'arte e quello del restauro nel XX secolo. In effetti, la Storia del Restauro, non diversamente dalla Critica, non si è costruita solo nel pubblico ma anche nel privato, dove assunse sfaccettature proprie e spesso differenti da quanto conosciuto o ipotizzato, motivo per cui gli «intralazzi antiquariali», per usare le parole di Federico Zeri⁴², frequenti nonostante l'approvazione di una legge di tutela atta ad evitarli, non dovrebbero essere etichettati come mero scandalo, ma piuttosto come i tasselli mancanti di una "storia". Così, se per quanto riguarda Pelliccioli-Contini non emerge nulla di fraudolento – sembra infatti che le opere su cui il bergamasco mise mano nei suoi viaggi a Firenze furono adeguatamente trattate con interventi atti a favorire la conservazione di pezzi che, in effetti, non furono mai proposti ai clienti di Contini perché parte del nucleo più privato della sua collezione personale – è comunque rilevante riconoscere il ruolo di mediatore che Pelliccioli rivestì in quest'occasione e leggerlo come uno dei tanti *casus studi* in grado di evidenziare un'interconnessione che trova nell'archivio di Lurano una ricca miniera di documenti attraverso cui ricostruire la rete dei legami privati del restauratore e la loro entità.

SUL CENACOLO DI LEONARDO: IL RESTAURO ITALIANO ATTRAVERSO IL CONFRONTO BRANDI-WITTEGENS-PELLICCIOLI

Silvia Cecchini

Gianni Romano nel 2004 auspicava che fosse possibile contenere l'impatto del gusto del tempo nell'intervenire con i restauri sulla materia delle opere d'arte¹. Avviava quindi un'analisi in tal senso del restauro condotto sull'*Ultima cena* di Leonardo dalla restauratrice Pinin Brambilla Barcilon, durato 22 anni (1977-1999). Dall'iniziale posizione, l'enunciazione cioè del «dubbio che, da ultimo, ci si sia sbilanciati un po' troppo in favore del gusto moderno nelle puliture e nelle integrazioni, superando una misurata discrezione»², giungeva a rivendicare la legittimità del cambiamento avvenuto in corso d'opera nel restauro leonardesco a vantaggio di un «un tipo di reintegrazione più tonale»³ sostenendo la scelta sulla scorta di fonti di inizio Cinquecento. Dall'iniziale impegno nel cogliere i caratteri d'epoca del restauro contemporaneo si orientava quindi – nel sostenere le scelte compiute – verso l'analisi dello «sguardo d'epoca» proprio dei contemporanei di Leonardo⁴. La direzione indicata da Romano si collega in modo evidente al lavoro di Haskell⁵, Baxandall⁶, Shearman⁷. Ma quali sono e quanto peso hanno i condizionamenti ai quali sono sottoposti il nostro occhio e il nostro giudizio in relazione ai restauri? Giovanni Urbani indicava, nel 1980, come bussola nel guidare il cammino nelle sabbie mobili del gusto d'epoca la «conoscenza di causa», l'obbligo cioè di interrogarsi costantemente sulla consapevolezza con cui la traccia che il restauro inevitabilmente lascia

¹ G. ROMANO, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Roma, Università Sapienza, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA, I. SGARBOZZA, Roma 2005, pp. 53-64. Al tema qui affrontato è dedicato il volume S. CECCHINI, *Costruir su macerie. Il restauro del Cenacolo nella prima metà del Novecento*, Genova 2021, scritto in seguito all'esposizione di questo contributo.

² *Ivi*, p. 55.

³ P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima cena*, Milano 1999, p. 357.

⁴ Romano scriveva: «Lo sguardo d'epoca non è sempre accertabile in assoluto; è spesso un termine medio che possiamo calcolare conoscendo il contesto ambientale in profondità, e non rappresenta di per sé la soluzione ideale di tutti i problemi del restauro. Dobbiamo piuttosto considerarlo una sponda di controllo e riconoscere all'opera d'arte il diritto di essere vista, nella misura del possibile, come lo fu ai suoi tempi, per come noi siamo in grado di ricostruire quello sguardo storico», ROMANO, *Il restauro...* cit., p. 55. Mi pare che proprio per avvicinarci a quel «termine medio» sia necessario raffinare gli strumenti utili all'analisi dei nostri condizionamenti, all'identificazione dei caratteri che renderanno domani gli interventi di restauro di oggi databili *ad annum*.

⁵ In particolare F. HASKELL, *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London 1963; IDEM, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven 1981; IDEM, *Le metamorfosi del gusto: studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989; IDEM, *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven 2000.

⁶ M. BAXANDALL, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

⁷ J.K.G. SHEARMAN, *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, NJ 1992.

⁴² Cfr. F. ZERI, *I caporali dell'arte*, in *Inchiostro variopinto*, Milano 1985, p. 60 (articolo pubblicato per «La Stampa», 6 febbraio 1983).

sul corpo dell'opera sia stata criticamente valutata in vista della trasmissione al futuro⁸. Vorrei avviare un'analisi nella direzione inizialmente indicata da Romano, osservando un altro momento della storia conservativa dell'*Ultima cena*, cioè l'intervento di restauro realizzato tra il 1947 e il 1952 ad opera dell'ICR e di Mauro Pellicoli. Pinin Brabilla Barcilon è stata allieva di Mauro Pellicoli e l'intervento del secondo dopoguerra è alla radice della proposta critica da lei tradotta in atto.

Considerare oggi da vicino la realtà storica che vive attorno all'*Ultima cena* nell'epoca del restauro ICR-Pellicoli, ricostruire come la stessa realtà abbia influito sull'intreccio tra previsioni e obiettivi dei committenti del restauro, convinzioni personali del restauratore e caratteri visivi di un pubblico di fruitori composto da addetti ai lavori, ma non solo, ci permette di cogliere un nodo importante per la storia del restauro in Italia, che considero utile anche a comprendere aspetti della nostra attuale cultura del restauro⁹.

I. Ricostruzione e restauro umanistico

L'Italia entra in guerra il 10 giugno del 1940. A Milano i bombardamenti inglesi arrivano il 24 ottobre 1942, il 14 e il 15 febbraio 1943 e poi ancora tra il 7 e l'8 e dal 12 al 16 agosto. Bombardamenti che infliggono una ferita profonda alla città, lacerata nel suo tessuto umano e urbano. Le bombe del 16 agosto distruggono il Refettorio di Santa Maria delle Grazie. Restano in piedi le pareti su cui sono dipinti il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci e la *Crocefissione* di Donato Montorfano¹⁰.

Già all'indomani dei bombardamenti si diffonde a Milano una forte volontà di reagire alla distruzione bellica e di ricostruire. La storica dell'arte Fernanda Wittgens, allieva di Paolo D'Ancona¹¹ e Ettore Modigliani, ispettrice incaricata dall'agosto del 1940 della reggenza alla Pinacoteca di Brera¹², attribuisce al restauro del *Cenacolo* un forte valore, sia come momento di recupero di un'opera somma dell'arte in Lombardia, sia come modello operativo di una versione umanistico-lombarda del restauro, risalente alla tradizione di Luigi Cavenaghi. Mauro Pellicoli viene individuato quale erede e interprete di tale modello¹³.

La presenza a Milano della Scuola Nazionale di Restauro fondata da Renato Mancia nel 1935, sotto l'egida della Federazione Nazionale Fascista degli Artigiani, con la collabora-

zione di Giorgio Nicodemi e Giuseppe Castellani, rende quanto mai chiaro agli occhi di Roberto Longhi e della Wittgens lo scenario che si delinea nel restauro delle opere d'arte: la marginalizzazione cioè del ruolo dell'analisi storico-critica e l'attribuzione di un ruolo preminente alle indagini tecnico-scientifiche.

Di fronte al rischio di veder prevalere la linea di Mancia e Nicodemi¹⁴, Longhi già dal 1936 si era impegnato attivamente, assieme a Giulio Carlo Argan, nella progettazione dell'Istituto Centrale del Restauro (da ora ICR)¹⁵. Pellicoli si unisce a Longhi nella battaglia¹⁶ – come riemerge dalle ricerche di Simona Rinaldi e Caterina Bon Valsassina –, la stessa battaglia combattuta, con armi diverse, da Fernanda Wittgens. Longhi aveva espresso più volte su Nicodemi giudizi pesantemente sfavorevoli¹⁷. La Wittgens, tenendo costantemente informato Ugo Ojetti e chiedendo il suo aiuto quando occorre, si adopera per ottenere il sostegno del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti¹⁸.

Tra il 1939 e il 1946 anche Brandi scende in campo perché si affermi una cultura del restauro che riconosca la centralità del ruolo della critica e della storia dell'arte, che consideri la diagnostica come disciplina strumentale. Tuttavia nel percorso di analisi di Brandi è essenziale il confronto con l'orizzonte europeo e statunitense che lo porta a riconoscere nel restauro un momento di cooperazione tra competenze diverse.

II. Un cantiere paradigmatico

Il cantiere del *Cenacolo* assume valore paradigmatico di conflitti di diversa natura che condizionano e determinano la cultura del restauro negli anni tra la Seconda

¹⁴ Renato Mancia, formatosi come scultore e poi impegnatosi nel campo del restauro e della diagnostica, nel 1932 già lavorava alla costruzione di un Istituto del restauro che apre la sua prima sede a Torino nel 1933, cui segue la creazione di una Scuola di Restauro, inaugurata a Milano nel 1935. Vedi R. MANCIA, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, Milano 1936. Sul progetto di Mancia e Nicodemi e sul credito riscosso presso il Ministero vedi S. CECCHINI, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, «Il Capitale Culturale. Studies on the value of cultural heritage», a cura di S. CECCHINI, P. DRAGONI, 14, 2016, pp. 429-458.

¹⁵ Relazione di Longhi al Ministero di Educazione Nazionale – Direzione Generale Antichità e Belle Arti (Da ora DGAABBAA), Marina di Massa, 15 agosto 1937, ACS, DGAABBAA, IV versamento, b. 106, ora in M. CARDINALI, M.B. DE RUGGERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2002, pp. 261-263; S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Viterbo, Università della Tuscia, 12-15 novembre 2003) a cura di M. ANDALORO, Firenze 2005, pp. 104-114; ma vedi anche M.G. ERCOLINO, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», nuova serie, fasc. 55-56, 2012, pp. 165-171, in particolare, p. 97.

¹⁶ S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014; C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi – Brandi: convergenze divergenze*, Atti dell'Incontro di Studio presso la Fondazione Longhi (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di M.C. BANDERA VIANI, Saonara (Pd) 2010.

¹⁷ R. LONGHI, *Recensione di un libro sul Romanino*, in «L'Arte», XXIX, 1926, pp. 144-150, ora in IDEM, *Saggi e ricerche 1925-1928 (Opere complete, II)*, Firenze 1967, pp. 99-110; ancora su Nicodemi in IDEM, *Scritti giovanili 1912-1922 (Opere complete, I)*, Firenze 1961, pp. 285-290, 353-357. Sul rapporto Longhi – Nicodemi vedi RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria...* cit., pp. 113-114.

¹⁸ Vedi, ad esempio, la richiesta di aiuto avanzata da Wittgens a Ojetti, in relazione al restauro di una tela di Mantegna proveniente dalla Collezione Trivulzio del Castello. In una corrispondenza, priva di date e conservata in Archivio La Galleria Nazionale, Fondo Ojetti, la storica dell'arte chiede che, attraverso l'intervento del Consiglio Superiore, Ojetti provveda a far togliere l'incarico al gruppo composto da Renato Mancia, il restauratore Moroni e il fotografo Mario Castagneri, protetti da Nicodemi. La richiesta viene esaudita.

⁸ G. URBANI, *Storia dell'arte e conservazione*, in *Storia dell'arte*, 38-40, 1980, pp. 411-414.

⁹ Il testo che segue è la sintesi di una più ampia analisi a cui mi sto tutt'ora dedicando. Ringrazio, per la sollecitazione ad occuparmi di questo tema, Lanfranco Secco Suardo e Pietro Petrarola.

¹⁰ Sulla morfologia delle distruzioni vedi *Milano 1946. Alle origini della ricostruzione*, a cura di G. PERTOT, R. RAMELLA, Milano 2016.

¹¹ Su D'Ancona: R. SILIGATO, D'Ancona Paolo, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986. R. SACCHI, *Paolo D'Ancona, un'edizione della "vita" del Cellini e la divulgazione*, in *ACME*, vol. 65, 1, 2012, pp. 233-267.

¹² Su Wittgens: A.M. BRIZIO, *Fernanda Wittgens*, in *Raccolta Vinciana*, 18, 1960, pp. 355-356; M. SALMI, *Fernanda Wittgens (1903-1957) in memoriam*, in *Commentari*, 8, 1957, pp. 292-293; M.C. CAVALLONE, *Fernanda Wittgens - Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell'arte*, in «Concorso. Arti e lettere», VI, 2012-2014 (2015), pp. 30-51; E. BERNARDI, *Franco Russoli - Fernanda Wittgens: le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in «Concorso. Arti e lettere», VI, 2012-2014 (2015), pp. 52-63.

¹³ Sui restauri storici dell'*Ultima cena* vedi già P.C. MARANI, *Leonardo nella storia dell'arte, nella critica artistica e nel restauro, intorno al 1952*, in *Leonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, a cura di R. NANNI e M. TORRINI, Firenze 2013, pp. 241-255; IDEM, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri: Nella Milano fra il XV e il XX secolo fra arte e fede, propaganda politica e magnificenza civile*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, 1997, pp. 191-229; BRAMBILLA BARCILON, MARANI, *Leonardo...* cit., pp. 36-53, 343-347.

guerra mondiale e la caduta del fascismo. Se elemento essenziale dello scontro è la contrapposizione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e innovazione, proprio nei confronti dell'ICR – elemento basilare per la riforma dell'amministrazione delle belle arti compiuta da Bottai – lo scontro è destinato a deflagrare.

La miccia viene accesa dalla contrapposizione scatenatasi tra Ettore Modigliani e Guglielmo Pacchioni¹⁹ già dal 1939, anno in cui Pacchioni assume il ruolo di Soprintendente alle Gallerie che era stato di Modigliani, il quale a sua volta, a quella data, si trova all'Aquila presso la Soprintendenza all'arte medioevale e moderna degli Abruzzi e del Molise. Vi è approdato dall'aprile del 1935, colpito da un trasferimento d'ufficio voluto da Cesare Maria De Vecchi proprio a causa della sua battaglia in difesa del *Cenacolo*, e dal Modigliani vissuto come un esilio²⁰.

Il conflitto tra Modigliani e Pacchioni è alla base dell'attribuzione a Pacchioni, da parte di Modigliani, della responsabilità di azioni compiute da Giovanni Rocco, commissario straordinario alla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia prima della nomina di Pacchioni, avvenuta il 10 gennaio 1946.

I carteggi relativi al restauro del *Cenacolo* condotto tra il 1946 e il 1953 permettono di ripercorrerne in dettaglio i fatti e individuare in modo chiaro le posizioni.

Il 16 agosto 1943 i sacchetti di iuta riempiti di sabbia di fiume – posizionati nel 1940 a protezione del *Cenacolo* – avevano risparmiato la parete del dipinto leonardesco dall'effetto deflagrante delle bombe che avevano fatto crollare la parete adiacente e il tetto. Per molto tempo il dipinto rimane esposto alle intemperie, finché nel 1945 Giovanni Rocco, nominato dal C.L.N. commissario straordinario alla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia, provvede a farlo proteggere con un telo (fig. 1). Al suo arrivo Rocco trova già asportati i materiali precipitati sul pavimento, rifatto il tetto e il muro verso il chiostro grande e, avendo constatato che il pavimento era privo di massetto e poggiato solo su ciottoli di fiume e terra, con l'intento di risolvere il problema di umidità che aveva da sempre afflitto il refettorio, fa realizzare un'«intercapedine areata sotto il pavimento» e dispone «l'escavo e il trasporto della terra “bagnata e fetida”» sottostante il piano di calpestio²¹. È a seguito di questo intervento che Modigliani – sempre vigile protettore del *Cenacolo* e fiducioso di poter tornare in Lombardia, vista la prossima liberazione dell'Italia settentrionale – rileva danni ingenti al dipinto attribuendoli all'aumento di umidità nell'ambiente del refettorio dovuto alla posa in opera di un nuovo massetto nei mesi invernali. Scrive quindi immediatamente a Pacchioni – nominato meno di un mese prima Soprintendente ai Monumenti della Lombardia in sostituzione di Giovanni Rocco – denunciando l'urgenza di un intervento che ricrei idonee condizioni ambientali²². Immediata la risposta con cui Pacchioni chiarisce che, sebbene il 10 gennaio 1946 sia stato designato Soprintendente

1. Milano, Refettorio di S. Maria delle Grazie dopo il bombardamento del 16 agosto 1943. (Foto G. Rocco, *Quel che è avvenuto al Cenacolo vinciano. Come si risana il capolavoro*, Milano 1947, tavola fuori testo).



ai Monumenti, il 6 febbraio non aveva ancora ricevuto le consegne da Rocco. Si dichiara anche lui convinto che sia stato sbagliato eseguire lavori di tale entità nei mesi invernali – «Ma questa fu la decisione, se sono esattamente informato, presa durante la visita fatta, Lei presente, dal Sottosegretario» – e chiarisce di aver dato immediata raccomandazione di tenere l'ambiente il più possibile areato. Già dal 1945, su richiesta dell'allora Soprintendente Rocco, Pacchioni aveva studiato le condizioni ambientali e conservative del *Cenacolo* e presentato al Ministero proposte sui criteri di intervento da adottare²³. Conclude quindi la lettera a Modigliani affermando che «La responsabilità puramente conservativa del dipinto spetta ora alla Sovrintendenza ai Monumenti e a questa responsabilità che la legge vigente affida al sovrintendente ai Monumenti anche quando l'ufficio sia tenuto da tecnici architetti, non intendo sottrarmi io, che in materia, ho preparazione analoga alla sua»²⁴. Modigliani pondera la risposta, che invia un mese più tardi al Ministero, in cui denuncia il ritardo nell'intervento di risanamento delle condizioni igrometriche del refettorio e contesta l'iniziativa, presa da Pacchioni senza il suo permesso e da lui stesso constatata durante un sopralluogo, di far realizzare sul dipinto una prova di pulitura di circa un metro, attorno alle mani del Cristo, dal restauratore Attilio Steffanoni²⁵.

¹⁹ Su E. Modigliani vedi in particolare A. PACIA, *Ettore Modigliani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 384-397; su G. Pacchioni: P. ASTRUA, *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-435.

²⁰ A. PACIA, *Ettore Modigliani e Cesare Maria De Vecchi. Un trasferimento punitivo*, in *Ettore Modigliani. Memorie*, a cura di M. CARMINATI, Milano 2019, pp. 295-300.

²¹ G. Rocco, *Quel che è avvenuto al Cenacolo vinciano. Come si risana il capolavoro*, Milano 1947, p. 9.

²² Lettera di Modigliani a Pacchioni, 4-2-1946, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

²³ Lettera di Pacchioni a Bianchi Bandinelli, 19-3-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

²⁴ Lettera di Pacchioni a Modigliani, 6-2-1946, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

²⁵ Lettera di Modigliani alla DGAABBA, 12-3-1946, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

Lo scontro tra i due soprintendenti per la competenza sul restauro del *Cenacolo* cresce a dismisura. La stampa fa da cassa di risonanza²⁶.

III. Modigliani e Pacchioni. Due generazioni, due culture del restauro a confronto

Due vite – quelle di Modigliani e Pacchioni – più volte intrecciate e nelle quali il restauro del *Cenacolo* suscita attriti, fa emergere divergenze. Divergenze sui criteri e i metodi di restauro, sui restauratori da coinvolgere, ma anche su temi museologici e museografici. Un progetto per il riallestimento di Brera, presentato da Pacchioni, prevedeva la modifica dell'allestimento realizzato da Modigliani assieme all'architetto Piero Portaluppi circa venti anni prima, nel 1925²⁷.

Se nel testo letto al Convegno dei Soprintendenti del 1938 Pacchioni aveva affermato la sua convinzione che, pur se basate sui più moderni sussidi tecnici offerti dalla scienza, la museografia, il restauro e la critica non possano considerarsi scienze esatte²⁸, in una lettera inviata al Direttore Generale Bianchi Bandinelli sulle questioni del *Cenacolo* prende le distanze in modo netto dai sostenitori del restauro integrativo e ne chiarisce le ragioni. Esprime disaccordo rispetto agli elogi fatti da Modigliani su numerose testate giornalistiche a proposito degli interventi realizzati da Cavenaghi (1903-1908) e Silvestri (1924), eseguiti anni addietro sotto la direzione dello stesso Modigliani secondo criteri che Pacchioni definisce di “restauro integrativo”:

«Il guaio non sta nel modo col quale il restauro integrativo è condotto ma nel fatto stesso di eseguire un restauro integrativo, anche se lo si voglia con moderna etichetta chiamare restauro scientifico (il nome e il programma sono del restauratore Bottussi)²⁹. Ora è proprio questo tipo di restauro, esaltato e propugnato dal Comm. Modigliani, che io sono convinto in modo assoluto si debba evitare»³⁰.

La scelta del metodo di intervento implica anche la scelta del restauratore. Nella lettera inviata al Ministero, Modigliani giudica il restauratore Attilio Steffanoni – da Pacchioni chiamato ad eseguire alcune prove di pulitura sul *Cenacolo* – «modesto distaccatore di affreschi e foderatore di tele, e cui ritengo criminoso consentire espe-

²⁶ Per necessità di spazio, l'analisi del ruolo della stampa nella vicenda del restauro del *Cenacolo* è sviluppata in altra sede: S. CECCHINI, *Leonardo visto con gli occhi del secondo dopoguerra. La vicenda del restauro del Cenacolo attraverso la stampa*, in *Leonardo da Vinci tra arti e lettere nel Novecento*, convegno internazionale di studi, Università della Svizzera italiana, Lugano – Mendrisio, 22-23 novembre 2019, a cura di C. MAZZARELLI, in corso di pubblicazione.

²⁷ Contro l'ipotesi di modificare l'allestimento di Modigliani si scaglia la Wittgens, lettera di Wittgens a Pelliccioli, 3-7-1947, AGSS, Archivio Mauro Pelliccioli (da ora AMP), fald. 6, fasc. 13-15. Vedi anche S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione internazionale*, in *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, pp. 57-107. in particolare pp. 75-80.

²⁸ G. PACCHIONI, *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», I, 2, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 149-154, il testo, presentato da Pacchioni al Convegno dei Soprintendenti del 1938, è ora riedito in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. CAZZATO, 2 voll., Roma 2001, pp. 290-298.

²⁹ Pacchioni fa qui riferimento alla relazione presentata da Bottussi a Pacchioni, 5-12-1946, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

³⁰ Lettera di Pacchioni a Bianchi Bandinelli, 10-3-47, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

rimenti in *corpore vili* sul *Cenacolo*, nello stato in cui attualmente si trova»³¹, lo considera «un foderatore che in fatto di restauro pittorico è un vero poveruomo»³². Di lui invece Pacchioni mette in evidenza l'essere «un po' come il loro (cioè dei restauratori interpellati)³³ decano in fatto di pittura murale e particolarmente vinciana», dato che «al *Cenacolo* aveva lavorato fin da ragazzo come aiuto del padre»³⁴.

È su Pelliccioli che le posizioni si fanno pesantemente divergenti. Modigliani lo considera «di gran lunga la maggior figura di restauratore che vi sia in Italia» e al Ministero scrive:

«Il Pelliccioli fu nominato restauratore capo del Centro di Restauro di Roma; a Venezia non si mette mano ad un'opera importante che non è affidata al Pelliccioli; insegna per tutti l'arduo restauro del Carpaccio degli Schiavoni. Ancora in questi giorni il Direttore del Centro di Restauro Prof. Brandi si è rivolto a lui come al solo tecnico cui possa essere affidato il restauro della famosa pala del Giambellino di Pesaro e del Lotto di Ancona. Ebbene quest'uomo che musei esteri ci invidiano è boicottato nelle provvidenze per il *Cenacolo*»³⁵.

Per contro Pacchioni fa presenti su Pelliccioli inadeguatezze dovute ad una concezione del restauro ancora connessa alla «pretesa di miracolistica magia e di segreta abilità e conoscenze» che lo ha portato da un lato a non rispondere all'invito espresso da Pacchioni – a lui come agli altri restauratori – a presentare una relazione sui provvedimenti che riteneva opportuno adottare per la conservazione del *Cenacolo*, dall'altro a proclamare «che il compito sarebbe a ogni modo a lui affidato e che egli lo avrebbe eseguito senza controllo o, per dir meglio, con il solo controllo del Comm. Modigliani». Pacchioni chiarisce la sua opinione secondo cui al *Cenacolo* serve:

«non la taumaturgica valentia di un “mago” del restauro ma la chiara aperta controllata e controllabile attività di un operatore che abbia sicura pratica dell'occhio e della mano e la continua consuetudine, diretta e manuale, di questo genere di lavori e che sia soprattutto dotato di pazienza, di tenacia, di somma prudenza e di calma. Il Comm. Pelliccioli non risponde per nulla a questi requisiti né per temperamento, di natura irrequieto insofferente e nervoso; né per consuetudini di vita, preso da mille impegni, di lavoro e di affari da una città all'altra; né per modo di lavoro: egli è un grade imprenditore di restauri più che non diretto esecutore e tali restauri affida poi a numerosi aiuti, siano pure ottimi, come spesso è accaduto (ad es. Assisi ove molto lavorò il Pigazzini). Ora una responsabilità quale è quella del *Cenacolo* non può essere suddivisa tra vari operatori che lavorino quasi anonimamente sotto la responsabilità di un assunto che quale non paghi di presenza quasi continua l'arduo assunto che gli è stato affidato»³⁶.

³¹ Lettera di Modigliani al Direttore Generale Antichità e Belle Arti, DGAABBAA, 12-3-46, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo

³² Lettera di Modigliani Bianchi Bandinelli, 23-11-46, ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

³³ Arturo Raffaldini, Mario Rossi, Otteni della Rotta.

³⁴ Appunto di Pacchioni (sembra trattarsi della seconda pagina di una lettera la cui prima pagina non è identificabile), s.d., ACS, MPI, IV versam., Div. 3° 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo,

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Dalle posizioni di Pacchioni emerge un'evidente vicinanza ai criteri di restauro che venivano messi a punto dall'ICR, espressa anche nella valutazione dell'attività di Pelliccioli, che Pacchioni sostiene sia più esperto nel restauro di tele e di tavole che di dipinti murali:

«Della sua abilità di restauratore di tavole ho visto buoni esempi (gli Antonello che furono esposti all'Istituto Centrale del Restauro e l'altro del Museo Correr a Venezia) ma ne ho anche veduti altri assolutamente inaccettabili (un Foppa della raccolta Treccani; un Correggio della raccolta Bonomi) quando si trattava di dare a un cliente di sensibilità superficiale la sensazione che il dipinto era conservatissimo e 'miracolosamente rinato'».

Agli occhi di Pacchioni:

«Questa è la minaccia più grave che pesa sul Cenacolo: che per accontentare la parte più grossolana della pubblica opinione e per avere l'applauso della platea e del loggione anziché accontentarsi di conservare con scrupolosa cautela quanto della cena c'è di residuo leonardesco si riprendano quei restauri integrativi che Cavenaghi e Silvestri operarono sotto il controllo di Modigliani e che il Modigliani esalta e proclama come modello ineguagliabile dal quale non si debba assolutamente derogare»³⁷.

Le numerose relazioni inviate da Pacchioni al Direttore generale Bianchi Bandinelli illustrano ampiamente il suo punto di vista sui motivi di divergenza con Modigliani³⁸ e danno allo stesso tempo misura del sodalizio tra quest'ultimo e la Wittgens, sodalizio che determinerà il persistere della contrapposizione anche dopo la scomparsa di Modigliani.

IV. Un «grave onere» per l'Istituto Centrale del Restauro

Alle posizioni espresse da Pacchioni e da Modigliani, Bianchi Bandinelli risponde cercando in ogni modo di abbassare il livello dello scontro e, nel dicembre del 1946, nell'informare Giovanni Rocco che allora andava preparando una memoria su come fossero andate le cose³⁹, chiarisce che il Ministero «Non ritiene, peraltro, di intervenire nelle polemiche giornalistiche che appaiono determinate da attriti personali tra i locali Sovrintendenti e che non giustificano lo stato di allarme creatosi intorno alle condizioni del Cenacolo»⁴⁰. Alcuni tentativi per individuare una strategia di intervento che trovi concordi le due soprintendenze vengono fatti dal Ministero nel corso del 1946, con la nomina di una Commissione consultiva, ma con scarso successo⁴¹,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Utile a ripercorrere le prime fasi della polemica la lettera di Pacchioni a Bianchi Bandinelli del 9-1-1947, a cui è allegata la rassegna stampa nazionale e internazionale – Time e Weltwoche – attraverso la quale Pacchioni segnala una gestione parziale e settaria dell'informazione da parte del «Corriere della sera».

³⁹ Rocco, *Quel che è avvenuto...* cit.

⁴⁰ Lettera senza firma, ma scritta da Bianchi Bandinelli all'architetto Rocco, s.d., ma post 21-12-1946, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

⁴¹ Relazione riassuntiva di Bianchi Bandinelli, 28-1-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo. Membri della Commissione consultiva citati sono: Modigliani, Pacchioni, Toesca, D'An-

e l'inefficacia induce il Direttore Generale a decidere di escludere le due soprintendenze e di nominare una Commissione permanente, il cui scopo sia di stabilire linee di azione che le Soprintendenze dovranno poi porre in atto⁴². Si tratterebbe di una commissione snella ed operativa, composta da un architetto, un restauratore ed un fisico, che dovrebbe affiancare la Commissione consultiva e «proporre direttamente al Ministero, in collaborazione con l'Istituto del Restauro, le provvidenze da adottare per la conservazione del Cenacolo»⁴³. Ma la nomina di questa commissione si rivela per Bianchi Bandinelli impraticabile per l'impossibilità di trovare un architetto disponibile, visto che entrambe le figure auspiccate – Giovanni Muzio⁴⁴ e poi Piero Bottoni⁴⁵ – adducono diverse motivazioni ed impedimenti a giustificare la rinuncia ad un incarico che li avrebbe evidentemente posti al centro del duro scontro tra le due soprintendenze coinvolgendoli nelle polemiche giornalistiche. Un terzo nome, quello dell'architetto Gabriele Mucchi, pur se approvato da Bottoni e Bianchi Bandinelli, viene escluso perché iscritto al Partito Comunista Italiano⁴⁶.

L'unica estrema strada che rimane aperta agli occhi del Ministero è di indicare l'Istituto Centrale del Restauro come referente e arbitro di una situazione divenuta ingestibile. Il 16 maggio 1947 Bianchi Bandinelli comunica a Muzio che il Ministero ha deciso di affidare il restauro del *Cenacolo* all'ICR e di «nominare un conservatore esperto il quale abbia il compito, oltretutto di vigilare sulle condizioni del dipinto, anche di segnalare i lavori che occorrerà eseguire all'ambiente del *Cenacolo* per assicurare la conservazione»⁴⁷. Aggirato così il confronto tra i due soprintendenti, la nomina a conservatore, per la quale Modigliani aveva insistentemente indicato il nome di Pelliccioli, ricade invece proprio su Muzio, che questa volta non può esimersi, e il 6 giugno è già convocato per un consulto⁴⁸.

Brandi, appresa la decisione del Ministero di affidare all'ICR la gestione della controversa faccenda, risponde esprimendo la sua rassegnazione: «È superfluo insistere sul grave onere che a questo Istituto ne proviene, soprattutto per il fatto che nell'am-

cona, Marangoni, Brandi e Liberti; da rilevare l'assenza del nome di Longhi nell'elenco dei membri della Commissione stilato da Bianchi Bandinelli, mentre viene citato tra i membri della stessa commissione nella relazione non firmata e non datata, indirizzata alla Direzione Generale AABBA, "Al Presidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti – Roma, Oggetto: Milano Cenacolo Leonardiano", in AICR, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1947-1948.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera di Bianchi Bandinelli a Pacchioni, riservata-personale, 2-4-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo, ove specifica: «Mi rendo conto che la cosa non possa far piacere né a lei né al Comm. Modigliani, ma è la logica conseguenza della situazione che si è andata creando. La prego pertanto di non ostacolare più oltre la nomina di detta Commissione».

⁴⁴ Lettera di Bianchi Bandinelli a Giovanni Muzio, 4-3-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo. Su Giovanni Muzio: CATINI 2012.

⁴⁵ *Appunto per il Signor Ministro*, relazione di Bianchi Bandinelli, 29-3-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo. Su Piero Bottoni: CASCIATO 1988.

⁴⁶ *Appunto per il Signor Ministro*, relazione di Bianchi Bandinelli, 29-3-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

⁴⁷ Lettera di Bianchi Bandinelli a Muzio 16-5-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

⁴⁸ Lettera di Bianchi Bandinelli a Muzio, 6-6-1947, ACS, MPI, IV versam., Div. 3°, 1929-1960, b. 160, fasc. Cenacolo.

biente milanese, surriscaldato ad arte tra le fazioni avverse, l'arbitraggio dell'Istituto risulterà a tutti egualmente invisibile»⁴⁹. Lo stesso giorno scrive ai membri del Consiglio tecnico dell'ICR – Toesca, Longhi, Argan, Romanelli, De Angelis d'Ossat – per rendere nota anche a loro la propria posizione rispetto alla decisione del Ministero che:

«per dirimere l'insanabile dissidio sorto tra le due Soprintendenze competenti di Milano circa il restauro del Cenacolo Vinciano, ha creduto opportuno di affidare il restauro del Cenacolo all'Istituto Centrale del Restauro. Dico 'ha creduto opportuno' contrariamente al mio espresso avviso, in quanto il carattere specifico del restauro al 'rudere' leonardesco non è quello di un intervento *una tantum*, ma di controllo continuo, di un'assistenza distesa nel tempo; controllo e assistenza che palesemente devono essere assicurati da personale che risieda in via stanziale a Milano: come non può fare il sottoscritto»⁵⁰.

Brandi chiarisce ai suoi interlocutori le ragioni reali della scelta del Ministero, che risiedono «proprio nel nominativo del restauratore che dovrà assicurare l'opera continuativa di restauro, e che il Sovrintendente ai Monumenti non voleva fosse quello del Comm. Mauro Pelliccioli» mentre – come al Ministero è noto – proprio a lui Brandi intende affidare l'incarico. A loro confida anche che la circostanza gli appare come «la più spinosa da risolvere, non già tecnicamente, ma socialmente», più ardua di tanti restauri già affrontati, perché rende necessario trovare il modo di «convincere il pubblico stoltamente esagitato che un restauro a fondo è impossibile, che non ci si deve attendere miracoli, e soprattutto che il restauro del Cenacolo non terminerà mai, per lo meno finché sopravvivrà. Invece pubblico e gazzette aspettano il taumaturgo, la resurrezione ed altre manifestazioni spettacolari»⁵¹. Chiede quindi al Consiglio tecnico la presenza all'incontro previsto a Milano per scegliere il nome del restauratore e i metodi, e invita ad esprimere appoggio alle decisioni che verranno prese, chiarendo che «il sottoscritto non intende muovere foglia che non sia discussa e approvata dal Consiglio tecnico al completo, poiché, in una questione che arbitrii personali hanno reso scottante, non si deve poter pensare a decisioni unilaterali e personalistiche»⁵². È ben chiaro a Brandi in quale strettoia sia stato posto, assieme all'ICR che da pochi anni ha avviato effettivamente le proprie attività, ed è ancora lontano dall'aver ricevuto il necessario riconoscimento di autorità scientifica a livello nazionale.

Il modo in cui il Ministero getta l'ICR e il suo direttore nell'arena milanese del conflitto tra le due Soprintendenze – nel 1946 alle Gallerie è Ettore Modigliani e ai Monumenti Guglielmo Pacchioni – assume la valenza di un esperimento. Non era del resto immaginabile per il Ministero con quale forza si sarebbe scatenato lo scontro tra le diverse concezioni del restauro e che a causa dello stesso scontro l'ICR assieme al suo direttore sarebbero stati tra-

scinati, tra il luglio del 1947 e il gennaio del 1948, sulle prime pagine dei giornali da quello che Caterina Bon Valsassina ha definito un vero «complotto» volto al loro discredito⁵³.

V. Sul ponteggio

Da principio, l'effetto della scelta del Ministero sembra quello sperato se la Wittgens – Modigliani malato – si mette a disposizione dell'ICR offrendo aiuto e collaborazione⁵⁴. Si adopera per indurre Pelliccioli ad assumere atteggiamenti più calmi e ragionevoli, che rendano possibile la sua collaborazione con l'ICR sul ponteggio del *Cenacolo*. Ma le aspettative di Pelliccioli, la sua necessità di riconoscimento pubblico, di protagonismo, la sua scarsa stima verso Brandi non gli rendono possibili soluzioni di mediazione. I suoi interlocutori più vicini – Fernanda Wittgens, Roberto Longhi – conoscendo bene il suo carattere, si adoperano per condurlo nella direzione desiderata. Per prevenire sue reazioni ad articoli di giornale che potrebbero suscitare suoi comportamenti compromettenti, la Wittgens gli scrive per rabbonirlo⁵⁵, ma è in questi mesi che si acuisce l'astio di Pelliccioli verso l'ICR.

Il 20 giugno 1947 Brandi scrive a Bianchi Bandinelli per riassumere quanto deliberato dal Consiglio tecnico, e cioè che non è stato approvato il distacco del dipinto – ipotesi sostenuta da Pacchioni⁵⁶ – perché «le condizioni attuali del Cenacolo non sono allarmanti»⁵⁷. Chiarisce inoltre che «Pelliccioli non è più restauratore capo dell'Istituto e che perciò questo titolo non gli può assolutamente essere attribuito», mentre l'appellativo «suo primo consulente e tecnico» è sufficientemente vero, vago e ambiguo per non determinare smentite e giustificare come l'Istituto si serva di lui e non di altro, senza bisogno di dargli la palma dei restauratori: ciò che non si potrebbe fare»⁵⁸. Dopo l'allestimento del ponteggio, il 18 luglio, il cantiere comincia il giorno successivo alla presenza di Brandi, Pelliccioli, Pigazzini e Nerina Neri, restauratrice diplomata all'ICR, con il consolidamento della pellicola pittorica e degli strati di intonaco. Da subito Pelliccioli chiarisce che non intende dare la sua disponibilità per l'intero consolidamento

⁵³ C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in Longhi – Brandi *convergenze divergenze*, Atti dell'Incontro di Studio (Fondazione Longhi, Firenze 27 maggio 2008), a cura di M.C. BANDERA, G. BASILE, Saonara (PD) 2010, pp. 45-115.

⁵⁴ Lettera di Wittgens a Brandi, 30-4-1947, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952, prot. 190. I toni della lettera sono del tutto diversi da quanto scriveva l'1-4-1947 a Brandi, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952, prot. 132.

⁵⁵ In conseguenza della comparsa, sul «Corriere della sera», di un articolo in cui si parla del restauro del Cenacolo citando Brandi e «la signorina romana», ma non citando il restauratore bergamasco, la Wittgens scrive a Pelliccioli, Lettera di Wittgens a Pelliccioli, 3-7-1947, Archivio Mauro Pelliccioli, AGSS, Lurano, fald. 6, fasc. 13 Restauro Cenacolo Vinciano

⁵⁶ Relazione di Pacchioni, *Cenacolo Vinciano - Relazione informativa e proposta* (11 cartelle), 8-1-1947, ove suggerisce il distacco del dipinto, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952. Pacchioni fa riferimento a relazioni dei restauratori Ruffaldini, Steffanoni, Rossi, Della Rotta, Gregoriotti, Bottussi, allegate al suo testo. Le relazioni si trovano in AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1947-1948, ove si trova un foglio singolo, s.d., s.a. ma evidentemente scritto da Pacchioni, in cui riferisce che Pelliccioli declinò l'invito a presentarla.

⁵⁷ Lettera di Brandi a Bianchi Bandinelli, 20-6-1947, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952.

⁵⁸ *Ibidem*. Pelliccioli si è dimesso dall'ICR l'8-3-1943, vedi lettera di Bianchi Bandinelli al Ministro, novembre 1951, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952, "Oggetto: Milano. Cenacolo Leonardiano".

⁴⁹ Lettera di Brandi al MPI – DGAABBAA, 27-5-1947, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952, prot. 206.

⁵⁰ Lettera di Brandi a Longhi, Argan, Romanelli, De Angelis, 27-5-1947, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952, prot. 203.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.



2. *Il Cenacolo*, film breve, regia di Luigi Rognoni, 1954: fotogrammi con Mauro Pelliccioli durante le operazioni di consolidamento dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci (Cineteca Italiana).

«ma solo per un suo sporadico intervento durante il medesimo e, integralmente, per la pulitura finale»⁵⁹. Brandi provvede di conseguenza a garantire la presenza costante di due restauratori diplomati all'ICR, cui viene affidata l'effettiva operazione di consolidamento. Caterina Bon Valsassina ha ricostruito che, qualche giorno dopo, Pelliccioli scrive a Longhi inviandogli il ritaglio di un articolo comparso il 20 luglio 1947 su «Il Mattino d'Italia», in cui viene attaccato l'ICR, e gli segnala l'opportunità di intervenire per verificare se il Ministero sia disponibile a rivedere le proprie posizioni e a modificare la «disgraziata situazione del restauro»⁶⁰. Dal lato opposto, è Pacchioni che scrive a Brandi inviandogli quel ritaglio di giornale – che definisce «aspro, violento, velenosetto [...] e soprattutto ingiusto verso di te, che sei la prima e maggiore vittima di un provvedimento ministeriale, o diciam pure, del Direttore Generale in extremis, provvedimento erroneo non in se ma nella forma e nel modo e nelle ragioni per le quali fu deciso e attuato», pubblicato su una testata «di opposizione monarchica e, in origine almeno, filofascista [...] lontanissimo dalle mie idee, dal mio sentimento e dalla mia pratica»⁶¹. Sul ponteggio del *Cenacolo* la contrapposizione si scatena tanto sul piano tecnico quanto su quello politico, contrapponendo due diverse concezioni di restauro alle quali vengono attribuite quindi da un lato valenze teoriche e metodologiche, dall'altro professionali e di propaganda.

In cantiere Pelliccioli interviene assai saltuariamente⁶², con sopralluoghi di controllo che vengono meticolosamente registrati nel diario giornaliero di cantiere⁶³, e sollecitati dalla Wittgens che lo sprona a essere presente al *Cenacolo*, ne contiene le ire, ne sollecita la moderazione⁶⁴.

Lo stato conservativo del dipinto, assai diversificato a seconda delle zone e dei pigmenti, anche per via dei diversi trattamenti applicati nei precedenti restauri, è connotato da quattro principali tipologie di degrado: lo squamarsi della pellicola pittorica o altrove il suo stato polverulento cioè una marcata mancanza di coesione, la carenza di adesione

tra il primo e il secondo strato di intonaco, la carenza di adesione tra il secondo strato di intonaco e l'arriccio. Si interviene quindi con un consolidamento sia a base di gommalacca decerata, diluita in alcool e applicata a freddo, per ricreare adesione e coesione della pellicola pittorica, sia di caseato di calcio per gli strati di intonaco⁶⁵. La procedura applicata è documentata dal filmato fatto eseguire da Fernanda Wittgens⁶⁶ (fig. 2). L'intervento di consolidamento viene portato a termine e il cantiere si interrompe a fine ottobre.

È degno di nota il fatto che i restauratori che portano effettivamente a compimento la fase di consolidamento – Nerina Neri, Luigi Pigazzini, Giovanni Urbani e Paolo Mora – non vengano mai menzionati dalla stampa. Un dato che si spiega allo stesso tempo come coerente con la scelta operata dall'ICR di considerare il restauro un lavoro corale, ma anche come conseguenza del concentrarsi delle attenzioni della stampa sulla polemica alimentata da Pelliccioli.

VI. *Il nodo della 'pulitura'*

A gennaio del 1948, con un articolo di Longhi sul «Corriere d'Informazione»⁶⁷, lo scontro con Brandi raggiunge l'acme. La documentata lettura fattane da Caterina Bon Valsassina ne coglie non solo il carattere tecnico, storico e specialistico, ma anche il connotato politico che – sottolinea la Bon Valsassina – poteva non essere nelle intenzioni dei protagonisti⁶⁸. Nel giugno successivo, per due settimane – dal 12 al 26 – i restauratori sono impegnati nella revisione e completamento del consolidamento. Costante la presenza di Urbani e Pigazzini, quasi costante quella di Michelangelo Cagiano de Azevedo⁶⁹. Avvicinandosi la conclusione della fase del consolidamento, il 18 giugno 1948 Pelliccioli «avoca a se la pulitura preventiva»⁷⁰. Trascorso un mese, in un'intervista rilasciata a Raffaele Calzini sul «Corriere della Sera», Pelliccioli anticipa la scoperta di frammenti di colore originale nascosti dai precedenti restauri e informa l'opinione pubblica della sua convinzione di poter recuperare un Leonardo «inedito»⁷¹. Iniziativa che Brandi giudica una violazione dell'accordo secondo cui le comunicazioni alla stampa sarebbero state fatte solo dal Ministero⁷².

⁵⁹ *Relazione giornaliera...* cit., p. 5; Milano, *Cenacolo vinciano*, relazione di Brandi alla DGAABBAA, 30-11-1948, AICR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1949-1952, prot. 616.

⁶⁰ *Il Cenacolo: le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, regia di Luigi Rognoni, testi di Franco Russoli, fotografia di Marco Scarpelli, 1954 (26'), Archivio della Cineteca Italiana, Milano, da ora ACIM. Per un'analisi del filmato vedi S. CECCHINI, *Attualità di Leonardo*, in *ACME. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano*, n. 2, 2020, in corso di pubblicazione.

⁶¹ L'articolo R. LONGHI, *Quali le condizioni delle nostre opere d'arte? I nostri restauratori a un esame di coscienza*, è pubblicato in forma ridotta sul «Corriere d'Informazione», 5-6 gennaio 1948, in forma estesa in «Proporzioni», II, 1948, pp. 185-188.

⁶² BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi...* cit., p. 47.

⁶³ La *Relazione giornaliera...* cit. si ferma al 26-6-1948, ma la relazione inviata da Brandi il 30-11-1948 alla DGAABBAA riferisce che i lavori continuano fino alla fine di agosto, AICR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1947-1948, prot. 616.

⁶⁴ *Relazione giornaliera...* cit., p. 4.

⁶⁵ R. CALZINI, *Riappaiono nel Cenacolo le vere pennellate di Leonardo*, in «Corriere della Sera», 18-7-1948.

⁶⁶ Relazione di Brandi alla DGAABBAA, 30-11-1948, in AICR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1947-1948, prot. 616.

⁵⁹ Lettera di Brandi al MPI, DGAABBAA, 7 luglio 1947, AISCR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano 1947-1948.

⁶⁰ BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi...* cit., p. 50.

⁶¹ Lettera di Pacchioni a Brandi, 24-7- (1947), AICR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1947-1948, s.prot.

⁶² Date dei sopralluoghi di Pelliccioli: 19, 26 luglio, 2, 9 agosto, 24, 30 settembre, 10, 12, 15 ottobre 1947.

⁶³ *Relazione giornaliera relativa al restauro del dipinto "La Cena" di Leonardo, nel Refettorio di S. Maria delle Grazie in Milano*, AICR, *Cenacolo*, b. IIAI-Milano, *Cenacolo Vinciano*, 1949-1952.

⁶⁴ Lettera di Wittgens a Pelliccioli, 11-10-1947, AGSS, AMP, fald. 6, fasc. 13, *Restauro del Cenacolo Vinciano*.

L'autunno del 1948 vede l'apice dello scontro, complice il fatto che, concluso il consolidamento, si è giunti al nodo del problema: la decisione sull'opportunità o meno di una pulitura che rimuova i precedenti restauri. Impossibile ora la mediazione tra le due posizioni. Pelliccioli – sostenuto dalla Wittgens, sulla linea di Modigliani scomparso il 26 giugno del 1947, e assieme a Longhi – intende recuperare la materia leonardesca e restituire armonia alle parti calibrando di volta in volta il livello di pulitura – e conseguentemente di integrazione pittorica – sulla base della quantità di pittura leonardesca superstite. Brandi non ritiene né opportuna né possibile una simile linea metodologica. Ha più volte espresso la sua posizione sul *Cenacolo*: «[...] del glorioso rudere, quel che importa salvare, morta ormai l'opera, è il ricordo storico così come è stato trasmesso dai secoli»⁷³. Considera la pittura autentica superstite «una assai magra reliquia, del tutto affogata e dispersa nel restauro»⁷⁴. Ne consegue che l'unica pulitura che prenda in considerazione sia quella volta alla «rimozione delle muffe e della ragnia bianca», linea espressa nella prima ipotesi avanzata dalla Commissione riunitasi il 4 e 6 aprile 1946⁷⁵.

Avviata con la redazione del *Carminè* – la cui prima edizione è del 1945 – la riflessione teorico-critica sul restauro, Brandi si va confrontando con l'indagine filologica sui materiali, con il concetto di autenticità ereditato dalla riflessione teorica ottocentesca e con lo spazio dell'opera d'arte su cui raccoglie sollecitazioni provenienti dalle esperienze museografiche di Pagano, Albini, Pacchioni, confronti rispetto ai quali le mostre di opere restaurate allestite all'ICR tra il 1942 e il 1949 sono laboratorio⁷⁶. Una direzione chiaramente inconciliabile con quanto avevano in mente Pelliccioli e i suoi sostenitori. All'interno di questo sistema il *Cenacolo* è per Brandi caso essenziale di riflessione e, mentre l'osservazione delle opere danneggiate dalla guerra – paradigmatico l'esempio della cappella Mazzatosta a Viterbo – lo porta all'analisi dell'unità potenziale dell'opera d'arte, attorno al dipinto leonardesco si condensa la riflessione sul concetto di «restauro preventivo» e della nozione di «rudere»⁷⁷ (fig. 3).

⁷³ C. Brandi, *Esposto sulla ventilata pulitura del Cenacolo*, 22-11-1951, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952. Già nel maggio del 1947, in un breve commento pubblicato su «L'Immagine», Brandi aveva scritto: «Con buona pace dei milanesi, tutta quell'ansia per il Cenacolo è male spesa. Il Cenacolo è una vittima segnata dal suo autore, ma il Cenacolo non potrà più perire, per la ragione che non esiste più da gran tempo», E. [EFTIMIO, alias Cesare Brandi], *Il cenacolo di Leonardo, ovvero tanto rumore per nulla*, in «L'Immagine», 1947, I, 1, p. 68.

⁷⁴ Relazione di Brandi alla DGAABBA, 30-11-1948, in AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1947-1948.

⁷⁵ Lettera di Brandi a Borgese, s.d., AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952.

⁷⁶ M.I. CATALANO, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la "Sala delle mostre" dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La Teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 179-197; M.I. CATALANO, S. CECCHINI, *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno di Studio (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), a cura di N. BARRELLA, R. CIOFFI, Napoli 2015, pp. 331-358.

⁷⁷ Nel dicembre 1947 Brandi, riflettendo sullo stato di conservazione del *Cenacolo* e convinto della scarsità della pittura leonardesca superstite, mette a fuoco, in una lettera del 16-12-47, indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, il concetto di restauro preventivo, AICR, Cenacolo, b. 2-A-I, 1947-1948: «Il restauro è anche la stabilizzazione in quanto che, – scrive Brandi – per le note causali del deterioramento della superficie dipinta, quel che si può consolidare non solo le particelle di intonaco in parte distaccate, non quelle che sul momento presentano un'adesione che in un futuro anche prossimo, sia per l'umidità, sia per i salti di temperatura, potranno muoversi e disintegrarsi dal sottostante primo intonaco. Perciò il restauro deve essere non solo esecutivo, ma preventivo: e il solo modo di renderlo preventivo, riducendo al minimo i futuri interventi, è la vetrata e il consolidamento». Ho riportato cancellature e sottolineature presenti nel documento.

3. Roma, Istituto Centrale del Restauro, restauratori durante le operazioni di ricomposizione dei frammenti dello *Sposalizio della Vergine* di Lorenzo da Viterbo, Cappella Mazzatosta, Viterbo (foto Archivio fotografico ICR, FG497bis).



L'inconciliabilità delle posizioni diviene sempre più palese nel leggere i documenti che si susseguono nei mesi successivi e fino alla conclusione del cantiere, un'inconciliabilità motivata dal diverso peso attribuito dalle due parti alla filologia dei materiali nelle scelte operative di restauro e, d'altro canto, dal ruolo cruciale che Fernanda Wittgens, assieme a coloro che nel contesto milanese sostengono la sua causa, assegnano al restauro del *Cenacolo* nel processo psicologico collettivo di superamento del trauma bellico.

Una relazione – *Appunti sulla prospettata pulitura del Cenacolo* – priva di firma, ma riconducibile a una voce vicina alle posizioni di Brandi, e priva di data, ma collocabile senza dubbio nei primi mesi del 1952 (gennaio-marzo), offre una lettura dei fatti che sembra utile riportare. In un paragrafo intitolato *Postumi del consolidamento* riferisce delle pressioni esercitate dalla Soprintendenza alle Gallerie di Milano – cioè dalla Wittgens – sul Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti a favore della pulitura sostenuta da Pelliccioli e sottolinea l'avventatezza e la scorrettezza della decisione assunta dal Consiglio Superiore di avallare la pulitura, affidandola per di più al Pelliccioli, senza interpellare né la Commissione consultiva ministeriale né l'ICR. Denuncia la manipolazione esercitata sul Consiglio Superiore, che afferma essere stato convinto che il consolidamento fosse stato eseguito solo dal Pelliccioli, chiarendo che il restauratore bergamasco aveva offerto solo una saltuaria partecipazione, e riferisce di aver avanzato una proposta di mediazione, accettata da quasi tutta la Commissione nominata *ad hoc*, e composta da Venturi, Salmi, D'Ancona, Brandi, Liberti, Crema, Wittgens, Arslan, Aru⁷⁸.

Già in passato Fernanda Wittgens era intervenuta, attraverso Ugo Ojetti, direttamen-

⁷⁸ S.A., *Appunti sulla prospettata pulitura del Cenacolo*, s.d., AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952.

te sul Consiglio Superiore, riuscendo così a far prevalere le proprie posizioni⁷⁹. La scomparsa di Ojetti nel 1946 doveva aver privato la storica dell'arte di un importante alleato e, sebbene nessun documento consultato finora permetta di suffragare l'ipotesi dell'appoggio interno al Consiglio Superiore ottenuto dalla linea Pelliccioli-Wittgens, è evidente come l'evolvere degli eventi nella fase conclusiva del restauro sia fortemente orientato nella direzione sostenuta da Milano.⁸⁰

I fatti che seguono hanno solo l'effetto di mitigare nella forma una decisione nella sostanza già presa. Il dissenso espresso da Brandi in un *Esposto* indirizzato il 22 novembre 1951 al Consiglio Superiore ottiene il risultato di riaprire brevemente la valutazione⁸¹. Nello stesso tempo il Consiglio tecnico dell'ICR, a cui l'*Esposto* viene inviato per conoscenza, si schiera a favore della posizione espressa da Brandi e chiede al Ministero:

«che receda dalla decisione presa di addivenire ad una pulitura che non può offrire risultati estetici apprezzabili, mentre costituisce innegabile pericolo per la ulteriore conservazione delle reliquie dell'insigne Capolavoro, la cui trasmissione al futuro non può essere fatta ormai che sulla base dello aspetto storico assunto attraverso i secoli dagli scarsi avanzi dell'opera stessa»⁸².

Il Consiglio Superiore, volendo mostrare di accogliere in parte la proposta di Brandi, secondo cui la pulitura dei restauri passati non dovesse essere affidata ad un unico restauratore, interpellò Augusto Vermehren e Leonetto Tintori perché si esprimano sui pericoli o l'opportunità della rimozione delle ridipinture. La scelta dei due restauratori, l'uno aderente alla metodologia e alle posizioni critiche dell'ICR – peraltro membro del Consiglio tecnico dell'Istituto – e l'altro di scuola fiorentina, già altre volte favorevole a puliture che prevedessero la rimozione delle ridipinture, non muta gli equilibri tra le due parti⁸³.

VII. La ritirata

Lo scontro sul *Cenacolo* non ha lo stesso peso per chi, a Milano, lo considera momento essenziale di una strategia di ricostruzione e superamento del trauma bellico e per chi, all'ICR, lo valuta come uno tra molti casi utili ad una riflessione teorica e sistematica sul restauro e all'individuazione di una via italiana per trasmettere al futuro le opere d'arte.

⁷⁹ Vedi in proposito quanto indicato in nota 18.

⁸⁰ Accanto alla Wittgens, nel seguire il restauro del *Cenacolo*, c'è anche Franco Russoli. Sarà lui a presentarne i risultati nel 1954, al Convegno dei conservatori dei Musei di Francia all'École du Louvre, vedi E. BERNARDI, *Franco Russoli – Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in «Concorso. Arti e lettere», VI, 2012-2014, pp. 53-64, in particolare p. 63.

⁸¹ C. Brandi, *Esposto sulla ventilata pulitura del Cenacolo*, 22-11-1951, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952.

⁸² Lettera del Consiglio tecnico dell'ICR al Direttore DGAABBAA, 22-11-1951, in AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1949-1952. La sottolineatura è nel documento originale. Della stessa lettera esistono nell'archivio due versioni con stessa data e nella seconda versione, in cui sono indicati i nomi dei firmatari – L. Venturi, G.C. Argan, R. Pane, P. Romanelli, A. Vermehren – ed è apposta la dicitura «Copia», è stata eliminata la frase conclusiva: «la cui trasmissione al futuro non può essere fatta ormai che sulla base dello aspetto storico assunto attraverso i secoli dagli scarsi avanzi dell'opera stessa».

⁸³ Vedi D. LEVI, *Brandi and the anglo-saxon word*, in *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, a cura di G. BASILE, S. CECCHINI, Saonara (PD), pp. 103-128, in particolare p. 112.



4. Leonardo da Vinci, *Ultima cena*, Milano, Refettorio di S. Maria delle Grazie: particolare del Cristo dopo il restauro di Mauro Pelliccioli, (in F. WITTGENS, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1958) e particolare del Cristo dopo il restauro di Pinin Brambilla Barcilon, (in P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima cena*, Milano 1999, p. 170).

Brandi considera inutile continuare lo scontro e abbandona la contesa pubblica. Decide quindi di concentrarsi sull'analisi metodologica fondata su una quantità rilevante di casi, rispetto ai quali lo stadio di *rudere* esprime una condizione estrema. Neanche la richiesta di Mario Salmi – membro del Consiglio Superiore, oltre che della Commissione sulla valutazione della pulitura del *Cenacolo* – di recedere dalle dimissioni presentate quale membro di quella stessa Commissione riesce a farlo rientrare nell'arena. Nel giugno del 1952 lo scontro viene amplificato e diffuso, sulle pagine del «Corriere della Sera», dagli articoli di Leonardo Borgese, che esprime la linea di Brandi e dell'ICR, e di Costantino Baroni, che dà voce alle posizioni di Pelliccioli e Wittgens⁸⁴. Nella redazione del «Corriere della Sera», come tra le file del Consiglio Superiore e nell'opinione pubblica, i due indirizzi del restauro continuano a fronteggiarsi.

Ad un anno di distanza anche Wart Arslan si dimette dalla Commissione per il

⁸⁴ L. BORGESE, *Non bisogna avere fretta di ripulire il Cenacolo*, in «Corriere della Sera», 5-6-1952; C. BARONI, *Il Cenacolo e l'asino di Buridano*, in «Corriere della Sera», s.d. Sulle posizioni espresse attraverso la stampa quotidiana e periodica vedi S. CECCHINI, *Leonardo visto con gli occhi del secondo dopoguerra. La vicenda del restauro del Cenacolo attraverso la stampa*, in *Leonardo da Vinci tra arti e lettere nel Novecento*, convegno internazionale di studi, (Università della Svizzera italiana, Lugano – Mendrisio, 22-23 novembre 2019), a cura di C. MAZZARELLI, in corso di pubblicazione.

restauro del *Cenacolo* perché considera inaccettabili le scelte compiute a nome della Commissione, riunita in presenza di tre soli componenti, tutti sostenitori della linea milanese, Wittgens, D'Ancona, Crema⁸⁵. In quell'occasione, come risulta dalla relazione⁸⁶, Pelliccioli ha mostrato le aree di colore che attribuisce a mano certa di Leonardo, recuperate al di sotto di ritocchi alla caseina e a cera, fra cui le vesti rosate di Simone, la lacca rossa della figura di Cristo e le nature morte sulla tavola. Forte del risultato esposto, la Wittgens ha chiesto alla commissione l'autorizzazione – e la Commissione l'ha concessa – a ritoccare il pannello di Cristo nell'area della spalla sinistra, per poterlo armonizzare con «l'azzurro originale di Leonardo» completamente scoperto⁸⁷ (fig. 4).

Arslan scrive a Brandi denunciando le «gonfiature»⁸⁸ su quello che si è trovato, le dichiarazioni false: «È tutta preparazione scoperta soltanto dove ci sono le luci e lasciata con i suoi imbratti dove ci sono le ombre, come nella testa di Filippo, perché non si attentano a levarli»⁸⁹.

A restauro integrativo quasi ultimato la Wittgens scrive a Longhi:

«Per Leonardo l'ora magica è questa. Il restauro è documentato ora per ora a colori da Gioia con fotografie mirabili, parto di segrete macchine americane che faranno famoso il Laboratorio di Brera. Ma nulla sostituisce l'emozione del raschietto di Pelliccioli (!) che fa saltare lo stucco rosso del Bellotti (dopo aver tolto la melma putrida dei neoclassici cara al cuore di Brandi)»⁹⁰.

A un anno di distanza, il 26 gennaio 1953 la Wittgens scrive ancora a Longhi: «D'altra parte ti dirò che il Cenacolo è una battaglia vinta perché al Gabinetto del Ministero è giunta, pare, da tutto il mondo l'eco del successo del restauro, e forse per questo Brandi è fuggito»⁹¹.

Brandi, dal canto suo, continua a frequentare centri di ricerca e commissioni di studio. Il 30 giugno dello stesso anno scrive ad Arslan per aggiornarlo su alcune ricerche e raccontare di un convegno tra studiosi tenuto a Padova, ove il Pelliccioli, ora chiamato confidenzialmente «il mago», ha ricevuto i rimproveri «secchi e definitivi» di studiosi internazionali, tra cui Coremans⁹².

La distanza tra i punti di vista è ora del tutto evidente. Ma è una storia che non finisce qui.

⁸⁵ Lettera di Arslan a Brandi, 12-6-1953 e risposta di Brandi, 30-6-1953, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1953-1954.

⁸⁶ Commissione ministeriale per l'esame dei restauri del Cenacolo vinciano, verbale della seduta del giorno 9 giugno 1953, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1953-1954.

⁸⁷ *Ivi*, p. 3.

⁸⁸ Lettera di Arslan a Brandi, 16-6-53, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1953-1954.

⁸⁹ Lettera di Arslan a Brandi, 12-6-53, AICR, Cenacolo b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1953-1954.

⁹⁰ Lettera di Wittgens a Longhi, 22-1-52, Fondazione Longhi.

⁹¹ Lettera di Wittgens a Longhi, 26-1-1953, Fondazione Longhi.

⁹² Lettera di Brandi a Arslan, 30-6-53, AICR, Cenacolo, b. IIAI-Milano, Cenacolo Vinciano, 1953-1954.

GIORNALISMO E RESTAURO. APPUNTI PER UNA RICOSTRUZIONE DEL RAPPORTO TRA PELLICCIOLI E L'OPINIONE PUBBLICA IN ITALIA

Valeria Finocchi

Qualsiasi studioso che si sia trovato a confrontarsi con le vicende biografiche di Mauro Pelliccioli attraverso le carte del suo archivio¹ ha avuto con ogni probabilità modo di visionare la vasta rassegna stampa che il restauratore raccolse nel corso di almeno quattro decenni. Si tratta di centinaia di articoli di quotidiani nazionali ed esteri, di riviste di larga diffusione e talvolta di relazioni o comunicati che egli inviava ai giornali. Il materiale è organizzato in album e raccoglitori con un ordine eterogeneo, talvolta cronologico, altre volte tematico, altre alfabetico². I ritagli si concentrano in un arco cronologico che va dall'inizio degli anni Trenta alla fine degli anni Sessanta e che quindi copre i decenni di massima affermazione del restauratore bergamasco fino a gli ultimi anni di attività.

Si è imposto fin dal principio, a chi scrive, un problema di metodo: come affrontare una tale mole di materiale tenendo contestualmente in considerazione la vastità tipologica, l'andamento diacronico e il dettaglio delle singole vicende. L'analisi dei materiali suggeriva una grande varietà di percorsi di indagine, tutti altrettanto validi. Ho dunque scelto di affrontare una serie di questioni di carattere più generale, che riguardano in primo luogo le ragioni per le quali Pelliccioli scelse in maniera consapevole di rendersi presente sulle pagine dei giornali, e le modalità con cui si svolse tale rapporto; in secondo luogo, la posizione che la stampa assunse nei confronti del bergamasco e come questa si modificò nel tempo.

I. Caratteri paradigmatici della veste pubblica di Pelliccioli

Ciò che appare subito evidente è il livello di consapevolezza che Pelliccioli mostrò nel servirsi di mezzi di informazione non tanto per un legittimo bisogno di visibilità a fini professionali (che la sua indubbia capacità di relazione e la conseguente rete di contatti rendevano quasi superflua), ma soprattutto per costruirsi un'immagine pubblica

¹ Sul fondo Mauro Pelliccioli (d'ora in poi abbreviato in "AMP") conservato nell'Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani presso la sede dell'Associazione Secco Suardo a Lurano (BG) si veda il contributo di Paola Manzoni e Sergio Primo Del Bello in questo volume. Desidero ringraziare la direzione e il personale dell'Associazione per la cortesia e la competenza con le quali hanno coadiuvato e facilitato le mie ricerche.

² Gli album contengono una vasta gamma di articoli che riguardano, in primo luogo e per la maggior parte, interventi di restauro condotti da Mauro Pelliccioli o reportage monografici a lui dedicati, ma anche la sua attività di *connoisseur*, approfondimenti relativi alla formazione dei restauratori, al dibattito teorico e metodologico e all'Istituto Centrale per il Restauro, altri restauri importanti; vi sono poi articoli su tematiche di tutela del patrimonio storico artistico e architettonico oppure legati all'impegno civico di Pelliccioli; infine resoconti riguardanti esposizioni nazionali e internazionali. Cfr. M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Bergamo, 9-11 marzo 1995), in «Bollettino d'Arte», supplemento n. 98, 1996, pp. 95-113: 99.



I. «Il maestro Stregone», articolo su *Europeo*, allegato del «Corriere della Sera», 1960 (Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli).

riconoscibile e autorevole. Questa figura si sostanzia in una serie di caratteri paradigmatici riproposti costantemente dai giornalisti e alimentati dallo stesso Pelliccioli, in ogni possibile occasione:

- La sprezzatura: secondo la definizione dell'Enciclopedia Treccani, sprezzatura è «atteggiamento ostentatamente disinvolto, di studiata noncuranza da parte di chi si sente molto sicuro di sé e dei propri mezzi», che nelle parole di Pelliccioli alla stampa diventa manifestazione di estrema semplicità e facilità del fare del restauratore, da cui deriva l'idea che chiunque possa accostarsi a tale attività se ben guidato (ovviamente da lui).
- La trasparenza: Pelliccioli ha cura di mostrarsi sempre come un restauratore che non ha e non vuole avere segreti, che intende condividere con tutti, dallo storico dell'arte al contadino, le ricette e le procedure del mestiere (ovviamente le sue).
- L'educazione: utilizzo tale termine, e non quello solo apparentemente più appropriato di "formazione", poiché esprime non solo l'estrema disponibilità di Pelliccioli a trasmettere le sue conoscenze e le sue competenze ad allievi e collaboratori ma l'idea che tale trasmissione avvenga in un sistema che potremmo definire "osmotico", secondo i tradizionali meccanismi di bottega.
- L'attribuzione: ci si riferisce alla convinzione di Pelliccioli che il suo rapporto "fisico"

con le opere d'arte e la possibilità di indagarne i "segreti nascosti" gli permetta di svelare aspetti che anche i più esperti storici e critici d'arte non sarebbero capaci di cogliere e permette così una più corretta attribuzione delle opere stesse³.

• L'artista-artigiano: una caratteristica ben nota, questa, di Pelliccioli, che deriva dalla sua formazione nell'ambito delle botteghe di restauro della tradizione bergamasca⁴ e che si materializza nell'insistenza sulla stampa con l'uso di metodi e materiali tradizionali, di un fare amatoriale (spesso contrapposto alle innovazioni tecnico-scientifiche) unito al talento pittorico proprio dell'artista, quale egli riteneva di essere prima di tutto.

• Il restauratore-mago e guaritore: fa riferimento a tutta una serie di epiteti metaforici connessi al mondo della medicina o della magia e stregoneria (fig. 1), che mirano a esaltare le capacità quasi soprannaturali di Pelliccioli nel campo del restauro dei dipinti, il più noto dei quali venne coniato da Gabriele D'Annunzio, che definì il bergamasco «portentoso guaritore di cuori malati».

Tali caratteri compaiono fin dai primi resoconti e dalle prime interviste e si mantengono per tutto l'arco della vita pubblica di Pelliccioli, come un filo rosso che collega ogni vicenda di restauro, ogni dibattito metodologico, ogni presa di posizione riportati a mezzo stampa. Nelle pagine che seguiranno, dunque, cercheremo di cogliere questi aspetti analizzando le fonti secondo una prospettiva cronologica e focalizzandoci su alcuni casi paradigmatici.

II. Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta: verso la completa definizione di un'immagine pubblica

Nel 1930 Mauro Pelliccioli era ormai un restauratore molto affermato. La sua considerevole attività professionale, in particolare i restauri di Brera, sotto la guida di Ettore Modigliani⁵, e l'incarico per gli interventi conservativi dei dipinti per la mostra *Italian Art 1200-1900*, voluta a Londra dal governo fascista⁶, lo aveva portato a divenire punto di riferimento di collezionisti, direttori di musei e figure di spicco delle istituzioni e ad ampliare gradualmente il suo raggio d'azione, inizialmente ristretto all'area lombarda, verso il Veneto e Roma, per poi sconfinare in Europa. Come sembrano testimoniare le fonti giornalistiche, fu probabilmente questo il momento in cui la fama e il prestigio conquistati condussero Pelliccioli al riconoscimento anche da parte di un'opinione pubblica più vasta.

Si veda, a titolo di esempio, un articolo pubblicato su «La Rivista di Bergamo» nel novembre 1931. Il periodico, che trattava in particolare di storia locale ed era indirizzato

³ Si veda la nota vicenda del dipinto Cavagna-El Greco, della quale sono conservati numerosi ritagli nella rassegna stampa: AMP, fald. 24, fasc. I. Cfr. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo...* cit., pp. 100-101;
⁴ Cfr. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo...* cit., p. 96. Si veda anche la risposta di Pelliccioli in S. RINALDI, *Memorie al magnetofono: Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, p. 67.
⁵ Cfr. M. SALMI, *Il rinnovamento della Pinacoteca di Brera*, in «Bollettino d'Arte», 1925, pp. 84-95.
⁶ Cfr. B.C BORGHI, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra Italian Art alla Royal Academy di Londra nel 1930*, in *Altre modernità*, III, 6, 2011, pp. 13-25. Si veda anche il recente contributo di A. PACIA, *Ettore Modigliani, la mostra di Londra (1930) e la politica di acquisti di opere per i musei italiani*, in «Bollettino d'Arte», CII, 33-34, 2017, pp. 215-226.

a un pubblico culturalmente preparato ma non specializzato, aveva già dato conto di numerosi restauri di Pelliccioli, ma ora intendeva celebrarlo per le sue imprese internazionali, tra cui la collaborazione con i Musei d'Arte e d'Archeologia di Barcellona⁷. Pelliccioli veniva descritto come un restauratore «ormai celebre» che «gode di un prestigio universale», con una tale mole di lavoro da necessitare di un'ampia schiera di collaboratori, dai quali non soleva guardarsi, poiché affermava «che nel suo laboratorio non esistono le tradizionali ricette segrete, che tutto era a disposizione di chi andava ad apprendere e che era un orgoglio per lui formare dei buoni restauratori»⁸. Ma è certamente a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta che, anche sulla carta stampata a larga diffusione, accelerò quella *escalation* di cui ha scritto Matteo Panzeri, che vide Pelliccioli prendere parte a tre cantieri di restauro paradigmatici di questa fase, nella quale egli «divenne protagonista, per il versante del restauro, dell'attività politica fascista per le arti»⁹. Si tratta degli interventi condotti sulle pitture murali di Andrea Mantegna nella *Camera degli Sposi* a Mantova (1938-1940), sugli affreschi di Cimabue e Giotto nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi (1939-1942) e sui dipinti di Perugino al Collegio del Cambio di Perugia (1940)¹⁰.

Nelle narrazioni giornalistiche che si susseguono in gran numero prima, durante e dopo i tre interventi, il restauratore bergamasco ebbe, forse per la prima volta in maniera completa, la possibilità di emergere e conquistare un ruolo di protagonista assoluto, compiendo un enorme passo avanti nel processo di definizione della propria immagine pubblica, che tanto gli era caro. Per ognuno di essi sono conservati negli album dell'Archivio Pelliccioli un numero considerevole di resoconti, più o meno approfonditi, che non è possibile, in questa sede, analizzare in maniera esauriente. Dovendo pertanto operare una scelta¹¹, ritengo utile soffermarmi più in dettaglio sul cantiere del Collegio del Cambio¹² che è indubbiamente, tra i tre, quello in cui Pelliccioli venne identificato e chiaramente delineato dall'opinione pubblica come la figura cardine attorno alla quale ruotava tutta l'operazione di restauro. Pressoché tutti i caratteri paradigmatici che abbiamo tratteggiato presero corpo sulle pagine dei quotidiani e si

confermava ancora una volta l'immagine di grande taumaturgo delle pitture di stampo dannunziano e di sapore, oserei dire, nietzschiano. A Perugia, e ormai definitivamente per almeno un decennio e oltre, Pelliccioli non era più per l'opinione pubblica un restauratore tra i tanti possibili; era *il* restauratore: unico e ineguagliabile.

Così, un numero davvero cospicuo di articoli più o meno estesi e dettagliati su testate locali e nazionali e internazionali nelle prime settimane del gennaio 1940 non solo annunciava l'avvio del cantiere di restauro in presenza delle massime autorità cittadine, ma soprattutto non tralasciava mai di sottolineare che la direzione dei lavori era stata affidata a Pelliccioli sulla «fiducia del superiore Ministero su conforme richiesta e parere della R. Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna»¹³ del capoluogo umbro, che tanto aveva atteso per avere a disposizione «uno dei più noti restauratori del nostro tempo»¹⁴.

I quotidiani e le riviste furono altresì luogo per «mettere in scena» la competenza attribuzionistica di Pelliccioli, «il cui abito dell'osservazione si è affinato fino a diventar metafisico tanto è positivo»¹⁵: era lui, infatti, e non lo storico dell'arte a scoprire o quantomeno suggerire una presenza raffaellesca tra le pitture della Sala del Collegio del Cambio, in quattro figure che egli riteneva di mano del maestro urbinato. Pelliccioli non ebbe timore alcuno a prendere una posizione in questo senso e rivendicare le proprie competenze, che egli faceva derivare anche dalla sua formazione di pittore, anzi sembra aver voluto sfruttare le pagine dei giornali, ora in prima persona, per affermare la capacità e la legittimità del restauratore (o quantomeno la sua), diremo quasi il diritto, a entrare nel merito delle attribuzioni elevandosi allo stesso livello dello storico dell'arte¹⁶. Tale figura così imponente suscitò la curiosità dell'opinione pubblica, incuriosita da ogni minimo dettaglio del suo lavoro; Pelliccioli non mancò di mostrarsi al suo pubblico esaltando quelle caratteristiche che abbiamo visto essere proprie della sua figura pubblica. Così viene tratteggiato nell'articolo-intervista di Aniceto del Massa apparso su «La Nazione» il 25 gennaio 1940:

«[...] Riscoprire una pittura è cosa semplicissima, dice lui.
E i ferri del mestiere?

Immaginate chissà quali alambicchi: chissà mai quali intrugli. Molte bacchette con in cima batuffoli di cotone, qualche bottiglia, con alcool e trementina e un po' di soda. Tutto qui. Questo l'armamentario; non vi sono segreti [...].

⁷ In seno alla quale egli forma, come restauratore, Manuel Grau y Mas, in seguito direttore del Laboratorio di restauro del Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona. Si veda il contributo di M. Campuzano e M. Mestre in questo volume.

⁸ A. LOCATELLI-MILESI, *Un medico dei capolavori*, in «La Rivista di Bergamo», X, novembre 1931, pp. 487-491: 488. Il ritaglio è conservato in AMP, f. 24, fasc. 3.

⁹ PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo...* cit., p. 97.

¹⁰ I tre cantieri sono stati analizzati, dal punto di vista tecnico-operativo, in V. PRACCHI, *Mauro Pelliccioli, restauratore principe*, in *Il consolidamento degli apparati architettonici e decorativi*, a cura di G. BISCONTIN, G. DRIUSI, Venezia 2007, pp. 457-466.

¹¹ Per quanto riguarda il restauro della *Camera degli Sposi* si veda A. PAOLUCCI, *Un'inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pelliccioli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, in «Paragone», 419/423, 1985, pp. 331-335; i relativi ritagli sono conservati in AMP, f. 24, fasc. 3. Per il cantiere di Assisi, si rimanda al contributo di P. Pogliani in questo volume e relativa bibliografia; i relativi ritagli sono conservati in AMP, f. 24, fasc. 1.

¹² Per una sintesi del restauro di Mauro Pelliccioli, gli antefatti e i relativi riferimenti documentari e bibliografici si veda V. GARIBALDI, *Il restauro nel corso dei secoli*, in *Il Collegio del cambio in Perugia*, a cura di P. SCARPELLINI, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 229-241: 233-236; si veda anche la relazione di restauro: A. BERTINI CALOSSO, *Il restauro degli affreschi del Perugino nel Collegio del Cambio a Perugia*, in «Bollettino d'Arte», 36, 1951, pp. 67-78. I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 24, fasc. 3. Cfr anche PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo...* cit., p. 101.

¹³ S.E. *Il Prefetto presenza all'inizio dei lavori per il restauro al Collegio del Cambio*, in «La Nazione», 11 gennaio 1940, p. XVIII.

¹⁴ S. FALCINELLI, *I restauri degli affreschi del Perugino*, in «Il Giornale d'Italia», 11 gennaio 1940.

¹⁵ A. DEL MASSA, *Nella Sala di Udienza del "Cambio" con Mauro Pelliccioli*, in «La Nazione», 25 gennaio 1940.

¹⁶ In contrasto con le recentissime parole di Argan, che, nel fondamentale articolo di fondazione dell'ICR definisce il restauro un «atto critico», in cui i tecnici sono «continuamente controllati e guidati da studiosi»: G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», I, 2, 1938-1939, pp. 133-137: 133. Cfr. anche R. VAROLI PIAZZA, *Argan e il restauro come atto critico: un'idea innovativa per la creazione di un Istituto Centrale del Restauro*, in *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, Atti del Convegno (1909-2009), a cura di C. GAMBA, Milano 2012, pp. 80-89; M. PANZERI, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studio (Napoli, 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 425-432: 418.

- È il lavoro più semplice che si possa immaginare. Guardate un po'.....
E ricomincia a lavorare. Infatti è semplicissimo, ma di quella semplicità propria soltanto ai grandi maestri»¹⁷.

III. Tra guerra e dopoguerra: il compimento del processo

L'eco nella stampa provocata da questi tre cantieri permise dunque a Pelliccioli di affermare il suo ruolo di punto di riferimento nel campo del restauro delle pitture non più solo per le istituzioni e i professionisti del settore, ma per l'intera opinione pubblica nazionale e tale si configurò la sua immagine allo scoppio del secondo conflitto mondiale e fino al dopoguerra inoltrato. Ne sono prova riferimenti espliciti alla sua figura in articoli su interventi per i quali si chiedeva e si auspicava l'affidamento al bergamasco di restauri. Si veda ad esempio un articolo sul *Messaggero* del maggio 1941 in cui, in merito alla possibilità di restaurare due opere di Tiziano conservate ad Ancona, il giornalista Luigi Dania scriveva: «Perché non si potrebbe chiamare per queste opere d'incomparabile valore artistico Mauro Pelliccioli che ha restaurato divinamente la Sala del Cambio di Perugia, dove gli affreschi di Perugino e Raffaello e di tanti altri insigni artisti apparivano scoloriti e deteriorati?»¹⁸.

In questo frangente temporale è peraltro evidente come il prestigio che era riconosciuto a Pelliccioli non solo nel ristretto ambito degli addetti ai lavori, in relazione ai restauri già brillantemente portati a termine, andasse ulteriormente ad avvalorare, quantomeno sul piano propagandistico, la scelta del restauratore bergamasco da parte di committenti pubblici e privati per la direzione di importanti lavori. Così nel caso delle tele di Caravaggio a San Luigi dei Francesi che Pelliccioli restaura tra il 1940 e il 1941¹⁹ o ancora, diversi anni dopo, dei teleri realizzati da Giambattista Tiepolo per la parrocchiale di Verolanuova in provincia di Brescia, raffiguranti la *Raccolta della Manna* e il *Sacrificio di Melchisedec*²⁰. Il pessimo stato conservativo dei dipinti tiepoleschi rendeva estremamente urgente un intervento di restauro e ne complicava l'esito. Per queste ragioni la scelta del restauratore da parte della Soprintendenza alle Gallerie di Milano non poteva che cadere su Pelliccioli, «uno tra i migliori restauratori italiani, quello per le cui mani passarono i più ragguardevoli e venerati capolavori della pittura italiana, per uscirne rinnovati e vivificati»²¹. Si noti la peculiare scelta lessicale, che ben si addiceva all'immagine di guaritore, di «chirurgo dei capolavori», del bergamasco. Il quale, infatti, non temeva le estreme difficoltà che l'intervento poneva e «certo delle capacità veramente straordinarie sue e dei suoi aiutanti, sicuro dei suoi mezzi sperimentati in imprese famose – dalla Basilica Superiore d'Assisi alla cappella di San Eustorgio a Milano alla recente mostra del Tiepolo, non esitò di fronte all'incarico affidato dalla soprintendente alle Gallerie per la Lombardia prof. Wittgens»²².

¹⁷ DEL MASSA, *Nella Sala di Udienza del "Cambio"...* cit.

¹⁸ L. DANIA, *Due opere di Tiziano in Ancona*, in «Il Messaggero», 25 maggio 1941.

¹⁹ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 24, fasc. 3.

²⁰ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 24, fasc. 3; f. 25, fasc. 5; f. 26, fasc. 2.

²¹ G. VEZZOLI, *Mani amoroze e delicate per il restauro di due Tiepolo*, in «Il Giornale di Brescia», s.d. (AMP, f. 25, fasc. 5).

²² G. VEZZOLI, *Splendidamente restaurato Tiepolo tra gli archi della Rotonda*, in «Il Giornale di Brescia», 20 settembre 1952 (AMP, f. 24, fasc. 3).

- 2. «Ha guarito due Tiepolo», articolo sul settimanale «Oggi», s.d. (Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli).



Le imprese di Pelliccioli conquistarono progressivamente anche la stampa più divulgativa e di colto intrattenimento. Sempre in relazione al restauro dei due Tiepolo di Verolanuova, sulla rivista «Oggi» comparve un'interessante «cronaca d'arte» firmata da Marco Valsecchi²³ e corredata da una significativa fotografia dall'alto che ritrae restauratori e tecnici al lavoro sulla *Raccolta della Manna* (fig. 2). Il titolo del reportage non tradiva la fisionomia del maestro-restauratore, anzi insisteva sui tratti distintivi che ormai caratterizzavano, più che la sua persona, il suo personaggio.

Nel secondo dopoguerra, dunque, Pelliccioli si avviava a raggiungere la vetta di notorietà, prestigio e universale apprezzamento da parte dell'opinione pubblica. Si susseguirono in questi anni giudizi lusinghieri e ritratti, che sfiorano toni agiografici, riportati in articoli sia dedicati a interventi di restauro sia monografici e celebrativi della sua figura di restauratore, che si arricchisce, nella sua veste pubblica, di ulteriori sfumature. In occasione degli interventi sulle opere di Giovanni Bellini che sarebbero state esposte nel 1949 a Venezia, in una grande mostra a questi dedicata in Palazzo Ducale²⁴, Elio Zorzi, sulle

²³ M. VALSECCHI, *Ha guarito due Tiepolo. Una straordinaria opera di restauro compiuta da Mauro Pelliccioli*, in «Oggi», s.d. (AMP, f. 25, fasc. 5).

²⁴ Sui restauri belliniani si veda M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)*, in *Giovanni Bellini – "... il migliore della pittura"*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), a cura di P. HUMFREY ET AL., Venezia 2019, 266-279; in generale, sul lavoro di Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e sulla mostra di Bellini si veda EADEM, *Mauro Pelliccioli: restauri a Venezia (1930-1950)*, tesi di laurea, relatore prof. M.C. PRIVA, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2013-2014 e S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *Venezia. La tutela per immagini: un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. CALLEGARI, V. CURZI, Bologna 2005, pp. 199-220.

pagine del «Corriere Informazione», conia per Pelliccioli la definizione di «rbdomante dei colori»²⁵, che sarebbe poi stata ripresa nei giorni successivi in un articolo celebrativo su «L'Eco di Bergamo»²⁶, per esaltare il suo talento nel rinvenire il colore originale sotto le ridipinture, così come un rbdomante scova l'acqua sotto la terra grazie alle sue capacità sovrannaturali. Anche l'intervento di Pelliccioli sullo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello della Pinacoteca di Brera, successivo allo sfregio provocato dal sedicente pittore Bruno Salvi nel giugno 1958, suscitò lodi e attestazioni di stima che si concentrarono sulla velocità di lavoro del restauratore, che riparò il danno in poche ore²⁷.

In questo frangente, il restauro del *Cenacolo* di Leonardo, al quale Pelliccioli lavora dal 1946 al 1954, riveste un ruolo di primo piano soprattutto per la quantità di contributi a stampa che ne derivarono e il peso che occupa nell'intera rassegna stampa conservata in archivio²⁸. Fu senza dubbio il momento di massima affermazione del bergamasco nel panorama nazionale e internazionale ma anche il più celebrato dall'opinione pubblica, per il consapevole interesse del restauratore a condividere con un pubblico vasto i propri procedimenti, renderli accessibili e comprensibili anche ai non addetti ai lavori. Senza entrare nello specifico della vicenda, per la quale si rimanda al contributo di Silvia Cecchini in questo volume e alla relativa bibliografia, non possiamo non notare come tale modalità di relazionarsi con la carta stampata, marcando oltremodo i soliti caratteri paradigmatici²⁹, potesse fungere da deterrente per eventuali polemiche che il restauro poteva suscitare e che potevano avere eco anche nella stampa, quasi come se il favore dell'opinione pubblica (che conquistò anche per la decisione di svolgere l'incarico a titolo gratuito) fosse un prova inconfutabile della bontà del proprio operato.

IV. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta: un'inversione di rotta

A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, tuttavia, tale meccanismo iniziò a incrinarsi e l'autorevolezza di Pelliccioli a essere messa in discussione anche da parte dell'opinione pubblica, fino a lambire toni denigratori³⁰. Non è un caso che tale cambio di rotta sia avvenuto parallelamente all'emergere di contrasti tra il restauratore bergamasco e la comunità scientifica (in particolare quella vicina a Cesare Brandi) dovuti al sostanziale rifiuto (a cui non verrà mai meno fino alla fine) delle nuove tecniche e dei nuovi materiali che venivano sperimentati dai restauratori dell'Istituto Centrale per il Restauro, dove con grande interesse erano state accolte le innovazioni tecnologiche

²⁵ E. ZORZI, *Un rbdomante dei colori scopre il vero Giambellino*, in «Corriere Informazione», 26-27 luglio 1949 (AMP, f. 24, fasc. 2).

²⁶ Mauro Pelliccioli [sic!], *rbdomante dei colori*, in «L'Eco di Bergamo», 27 luglio 1949 (AMP, f. 24, fasc. 2).

²⁷ I ritagli relativi a tale vicenda sono conservati in AMP, f. 26, fasc. 5.

²⁸ Le centinaia di ritagli relativi al restauro del *Cenacolo* sono conservati in diversi fascicoli, alcuni in via esclusiva: AMP, f. 23, fasc. 2-4; f. 25, fasc. 5; f. 26, fasc. 1-4.

²⁹ Mi limito qui a riportare una selezione di attributi con il quale Pelliccioli venne descritto sui giornali: «Il bistori di P. ha operato la prodigiosa guarigione», «Per suo merito il Cenacolo è tornato a vivere», «Maestro insigne del restauro», «Il chirurgo dei dipinti ha avuto ragione» «Ha salvato il cenacolo di Leonardo» «La magia di un restauratore ha ridato vita al cenacolo», «Un lavoro sfibrante per salvare il capolavoro di Leonardo» e così via...

³⁰ Cfr. A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte*, Einaudi Torino 1981, X, pp. 39-112: 98.

non solo nel campo della diagnostica³¹, ma soprattutto in relazione all'utilizzo di componenti acrilici, come le colle viniliche, per il consolidamento della materia pittorica³². In questo frangente, ovvero in un contesto socio-culturale nuovamente fiducioso nei confronti del progresso scientifico-tecnologico che andava ormai a toccare ogni ambito della vita quotidiana e professionale³³, Pelliccioli mostrava il desiderio ostinato di rimanere fedele alla sua idea di restauro³⁴, e soprattutto di rimanere fedele al suo personaggio, scegliendo, a questo bivio, la strada opposta rispetto a quella dell'opinione pubblica, che gradualmente smette di essere una fedele alleata. Tuttavia, più che mai i mezzi di comunicazione erano strumenti indispensabili al restauratore, ma soprattutto all'uomo Pelliccioli, per continuare ad affermare le sue idee e portare all'attenzione di un pubblico vasto le proprie posizioni, spesso pretestuose, soprattutto in merito a questioni tecniche generali e a restauri non suoi.

Anche prima della guerra, Pelliccioli venne coinvolto in una serie di polemiche sulla carta stampata, tra cui quella ampiamente nota relativa al restauro della *Pala di Castelfranco* di Giorgione³⁵ o ancora uno scontro sorto in margine al restauro della *Camera degli Sposi* a Mantova³⁶; in quelle circostanze il bergamasco aveva ritenuto opportuno non intervenire direttamente, lasciando ad altri il compito di difendere il suo operato. Già sul finire degli anni Cinquanta, invece, Pelliccioli iniziò a intervenire incessante-

³¹ Pelliccioli non aveva disdegnato l'uso della radiografia, già dagli anni Trenta, pur relegandola alla sua «funzione meramente strumentale» all'interno dell'intervento di restauro: RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 25; sull'utilizzo delle radiografie nei restauri delle Gallerie dell'Accademia si veda CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli: restauri...* cit.

³² Sulla «svolta scienziata» nel restauro e le conseguenti polemiche si veda PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo...* cit., pp. 101-102; C. BON VALSASSINA, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della nazione»*, in *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Viterbo, 2003), a cura di M. ANDALORO, Nardini Firenze, 2006, pp. 18-26: 22-24.

³³ BON VALSASSINA, *L'Istituto Centrale per il Restauro...* cit., p. 24.

³⁴ Ovvero fermo in quel «delicato crinale operativo che separa il restauro dagli arbitrii della pratica artistica per ricondurlo a un'attività tecnico-scientifica disciplinata dall'intelligenza critica e dalla conoscenza storico-artistica»: CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani...* cit., p. 267.

³⁵ Cfr. A. PACIA, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco-Veneto (1931-1935)*, in *Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, CLXVIII, 2010, 2, pp. 359-428; M.C. PIVA, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il «caso» del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Roma, 2013), a cura di M.B. FAILLA ET AL., Roma, 2013, pp. 543-554.

³⁶ Nel gennaio 1938, pochi giorni dopo l'annuncio dell'imminente avvio del restauro e la comunicazione da parte di Pelliccioli delle tecniche che sarebbero state adottate per il risanamento del ciclo, il pittore mantovano Arturo Raffaldini scrive e invia al quotidiano «La voce di Mantova» una lunga lettera nella quale lamenta la scarsa competenza da parte del bergamasco nell'analisi della tecnica di Mantegna (affresco e tempera, secondo Pelliccioli) che egli ritiene essere stato eseguito esclusivamente a tempera, forse prendendo a pretesto tale diffimità di opinioni (che aveva già espresso nelle sedi istituzionali, senza ricevere risposta, oltre a suggerire lo strappo delle pitture) per polemizzare contro l'affidamento del lavoro a un restauratore non così «in confidenza» con le pitture mantovane, ma in verità contrariato per il fatto di aver avanzato la richiesta, qualche anno prima, in via informale che il lavoro fosse a lui affidato. Tale sembrava essere l'opinione di Ettore Modigliani, che qualche settimana dopo rispose a Raffaldini confermando, tra le altre cose, la correttezza delle operazioni preliminari di studio delle pitture e il pieno sostegno della Commissione ministeriale a Pelliccioli, come ribadito in una seconda risposta a Raffaldini ed espresso anche dal Soprintendente alle Belle Arti Alfredo Barbacci in una lettera allo stesso quotidiano datata 26 febbraio. Chi non rispose, almeno direttamente tramite la carta stampata, è lo stesso Pelliccioli, che evidentemente ritenne opportuno non esporsi in prima persona e lasciare che fossero altri, più titolati di lui, a difendere il futuro operato nel cantiere.

mente sulla stampa attraverso interviste, lettere e comunicati (molti dei quali conservati in copia negli album) che inviava a quotidiani locali e nazionali.

Dapprima concentrò le sue critiche su questioni di metodo relative a tecniche e materiali della pratica conservativa e non solo, senza entrare nel merito di un particolare intervento. Così infatti nel 1956, quando Pelliccioli, interpellato da Laura Marengo Galli circa l'uso dei raggi X nel campo del restauro e della ricerca storico-artistica, «lancia[va] anatemi contro l'esagerata valutazione dell'utilità radiologica»³⁷. Più forte e decisa fu la presa di posizione, una decina di anni dopo, sul dibattito circa la legittimità dell'uso di colle viniliche nella pratica del restauro, a margine del cantiere degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, di cui tratteremo più diffusamente tra poco. In una lettera al «Corriere della Sera» datata 21 gennaio 1964, Pelliccioli si scagliava contro Leonetto Tentori, reo di aver denigrato l'uso, come fissativo, della gommalacca indiana al posto delle resine acriliche; la gommalacca era stata applicata, a suo dire con risultati ottimali, da Pelliccioli anche sulle pitture del Cenacolo poiché «è la più miracolosa delle materie»³⁸.

Le critiche più feroci, tuttavia, Pelliccioli le riservò a specifici interventi di restauro e, talvolta, direttamente ai colleghi che li avevano diretti ed eseguiti. Egli si fece portavoce, tramite la carta stampata, del «grido d'allarme lanciato dagli studiosi» come Longhi o Berenson in merito agli «scempi sui capolavori di importanza mondiale»³⁹ causati dai cattivi restauri condotti da «gente inesperta»⁴⁰. In un primo momento la stampa sembrava propensa a condividere le preoccupazioni del bergamasco o comunque favorevole ad alimentarne l'incontinenza di giudizio per favorire il fluire delle polemiche sulle pagine dei giornali e mantenere alta l'attenzione dei lettori.

D'altra parte quotidiani e riviste erano ormai indispensabili al restauratore nei casi in cui il suo parere non veniva ascoltato tramite vie più istituzionali, come avvenne a margine del restauro del Polittico di Cima da Conegliano conservato nella parrocchiale di Olera. Pelliccioli riteneva, infatti, che l'opera fosse stata vittima di una «troppo [sic!] forte pulitura generale che ha asportato a tutti i 9 dipinti e all'oro delle 9 tavole la patina del tempo e le vernici originali, rendendo il complesso delle pitture troppo crudo e svelato»⁴¹. Il soprintendente Dell'Acqua non era tuttavia dello stesso parere e non ritenne di dar seguito alla denuncia di Pelliccioli che si trovò dunque «costretto» a esprimere pubblicamente le sue opinioni con una nota inviata a «L'Eco di Bergamo». Dell'Acqua non poté che rispondere a sua volta con un comunicato stampa che venne anch'esso pubblicato; il ritaglio conservato in archivio riporta un commento

³⁷ L. MARENGO GALLI, *Spaventosi scempi o veri miracoli compiuti in pittura dai raggi «X»*, in «La Patria», 16 agosto 1956 (AMP, f. 24, fasc. 3).

³⁸ *La polemica sui restauri e le resine acriliche. Una lettera di Muro Pelliccioli*, in «Corriere della Sera», 27 luglio 1964 (AMP, f. 27, fasc. 1). Cfr. C.N. GRANDIN, *Per ricordare Leonetto Tintori: vecchi restauri e nuove ricerche*, in *Prato. Storia e Arte*, 106, 2009, pp. 47-83:64-69.

³⁹ M. PELLICCIOLI, *Perché tanti pericoli per i capolavori dell'arte?*, in «L'Eco di Bergamo», 28 ottobre 1962 (AMP, f. 24, fasc. 3).

⁴⁰ P. IMPELLIZZERI, *Mauro Pelliccioli ci ha detto «il problema dei restauri è grave»*, in «Il Giornale di Bergamo», 20 novembre 1962 (AMP, f. 24, fasc. 3).

⁴¹ *Danni causati da una drastica pulitura al polittico di Cima da Conegliano (Bergamo)*, dattiloscritto redatto da M. Pelliccioli, dicembre 1962 (AMP, f. 25, fasc. 4).

3. «Il grido d'allarme di Pelliccioli», articolo su «Il Giornale di Bergamo», 1965 (Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli).



manoscritto dello stesso Pelliccioli che, a fronte delle spiegazioni del soprintendente, esclama: «Povera Italia! La verità mascherata!»⁴².

Tale atteggiamento fortemente critico e quasi incontrollato caratterizzò tutto il decennio in una serie di affondi a mezzo stampa che Pelliccioli compì su alcuni tra i più importanti restauri del secondo dopoguerra: la *Schiava turca* di Parmigianino conservata alla Galleria Nazionale di Parma⁴³, *Il Miracolo dello schiavo* di Tintoretto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴⁴ e l'*Assunta* di Tiziano nella Basilica dei Frari, sempre a Venezia (fig. 3)⁴⁵. Non potendo in questa sede affrontare compiutamente tutte queste vicende, che meriterebbero ognuna uno studio dedicato, vorrei soffermarmi sulla già ricordata polemica sorta sulla stampa a margine del restauro degli affreschi di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco ad Arezzo⁴⁶, che appare estremamente significativa e paradigmatica in relazione al nostro discorso.

Il 6 giugno 1964 sul «Corriere della Sera» venne pubblicata una lunga lettera di Cesare Brandi che illustrava l'intervento sugli affreschi di Piero, sottolineando in introduzione le

⁴² *Il polittico di Olera*, in «L'Eco di Bergamo», s.d. (AMP, f. 25, fasc. 4). Sul restauro del dipinto e le conseguenti polemiche si veda E. DAFFRA, *Il polittico di San Bartolomeo di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», 61, 2004, pp. 29-50: 29-30.

⁴³ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 22, fasc. 1; f. 23, fasc. 2; f. 27, fasc. 1.

⁴⁴ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 27, fasc. 1.

⁴⁵ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 25, fasc. 4; f. 27, fasc. 1.

⁴⁶ I ritagli e i comunicati stampa relativi sono conservati in AMP, f. 27, fasc. 1.

pesse condizioni conservative nelle quali essi versavano prima che Leonetto Tintori, con la supervisione del Soprintendente Ugo Procacci, riuscisse «con estrema cura e riguardo» a porvi rimedio o quantomeno a scongiurare ancor più gravi danni. Il ritaglio è molto significativo, poiché Pelliccioli evidenziò a penna il paragrafo nel quale Brandi affermava: «Bisogna dunque ottenere la massima stabilizzazione possibile rispetto molto più all'umidità che alla temperatura. Infatti i fissativi a base di resine acriliche che sono stati impiegati hanno bensì la massima resistenza all'umidità [...]»⁴⁷. È molto probabile che siano state proprio queste parole a spingere Pelliccioli a intervenire personalmente e pubblicamente per esporre le sue critiche alla scelta di utilizzare sostanze acriliche sui dipinti aretini.

Infatti, dopo solo tre giorni il «Corriere» pubblicava una lettera del bergamasco nella quale, oltre a suggerire una pulitura che traesse insegnamento dal «grande maestro Cavenaghi» e dunque meno invasiva possibile, egli dava indicazione di usare, per il consolidamento degli affreschi, lo stesso metodo da lui utilizzato per il restauro del Cenacolo (ovvero la gommalacca indiana), lasciando perdere «i deleteri fissativi acrilici, vinavil eccetera, inasportabili o asportabili alla condizione della perdita pressoché totale della superficie dipinta»⁴⁸. Tintori inviò a sua volta un contributo, in cui difendeva il proprio operato e spiegava che, al contrario, era la gommalacca a non poter essere considerata una materia idonea al trattamento delle superfici murarie perché tenderebbe a scurire e sarebbe, questa sì, difficile da asportare. Aggiungeva poi che «risultano così inadeguate e non opportune le critiche e le accuse avanzate su particolari tecnici [...]»⁴⁹, riferendosi, senza troppo mistero, a Pelliccioli. Abbiamo già avuto modo di analizzare la risposta di quest'ultimo: il discorso si trasformò in una sorta di «apologia» della gommalacca e la polemica sembrò spegnersi.

Passarono diversi mesi e nel dicembre dello stesso anno Pelliccioli si recava ad Arezzo dove aveva modo di visionare gli affreschi restaurati. Trovando conferma alle sue preoccupazioni, redasse un articolo di denuncia che venne pubblicato su «Il Giorno» e il cui titolo, *Menomato dal restauro Piero della Francesca*⁵⁰, anticipava chiaramente il contenuto per nulla conciliante. Il resoconto era dettagliatissimo e Pelliccioli ribadiva le critiche già espresse e anche le sue personali soluzioni, aggiungendo, a titolo provocatorio, una considerazione sul restauratore che è «il solo responsabile; in primo luogo verso l'opera d'arte, poi verso il ministro e tutti i funzionari dipendenti, i committenti e le autorità tutorie, gli studiosi e i critici, l'uomo della strada e il mondo intero»⁵¹, riferendosi, superfluo affermarlo, a Tintori. La polemica si allargò a coinvolgere altre figure, che presero pubblicamente le difese del restauratore toscano⁵² e continuò per

⁴⁷ C. BRANDI, *Anche Piero della Francesca aspetta un disegno di legge*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1964.

⁴⁸ M. PELLICCIOLI, *Lettere al "Corriere": I restauri di Piero della Francesca*, in «Corriere della Sera», 9 giugno 1964.

⁴⁹ L. TINTORI, *Lettere al "Corriere": I restauri di Piero della Francesca*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1964.

⁵⁰ M. PELLICCIOLI, *Menomato dal restauro Piero della Francesca*, in «Il Giorno», 13 dicembre 1964, p. 6.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Come il presidente degli Amici dei Monumenti di Arezzo, Giulio Teoni, che sul «Corriere del Mattino» di Firenze criticò aspramente e con parole venate di sarcasmo le posizioni di Pelliccioli: «ci congratuliamo con lui per l'autocompiacimento della sua opera eseguita col metodo prescelto [il restauro del Morazzone a Monaco], ma ci sembra che nella critica dell'operato del suo collega Tintori sia andato oltre la misura»; G. TEONI, *Allarme per gli affreschi di Piero*, in «Il Mattino di Firenze», 18 dicembre 1964.

settimane con botta e risposta tra Tintori e Pelliccioli, alimentata dalla stampa locale che ripubblicava i diversi interventi senza tuttavia schierarsi apertamente.

Alla metà del gennaio 1965 comparvero le prime prese di posizione da parte di giornalisti di prestigio, che andarono gradualmente a orientare l'opinione pubblica verso una posizione. Se inizialmente Sandro Viola – in un articolo magistrale dal titolo *L'imperatore scorticato* pubblicato sull'*Espresso*⁵³, in cui le due figure di restauratori venivano messe a confronto e in cui si collegava la disputa aretina al cantiere di restauro della Cappella degli Scrovegni, che aveva visto Pelliccioli essere allontanato proprio in favore di Tintori – sembrava propendere per il bergamasco o quantomeno la sua preoccupazione circa il reale stato degli affreschi (polemizzando a sua volta con le Istituzioni che non avevano fornito una risposta ufficiale⁵⁴), i contributi successivi si schierarono quasi tutti con Tintori e la Soprintendenza, pronti a screditare il «vecchio» Pelliccioli.

Così in un articolo del «Giornale del Mattino» di Firenze, questi venne definito «vecchio restauratore molto "ancien régime"»⁵⁵; Mario Novi, su «La fiera letteraria», scriveva di Pelliccioli che aveva espresso il suo giudizio «senza tener conto di altro parere che non sia il suo»⁵⁶. Ancora Carlo Laurenzi sul «Corriere della Sera» affermava di non poter «non riconoscere con simpatia la validità sentimentale delle opposizioni», annunciando contestualmente che il pericolo di perdita degli affreschi era scongiurato⁵⁷. Pelliccioli, dal canto suo, non lasciò correre, controbattendo volta per volta alle critiche. Segnalò in particolare la lettera di risposta all'articolo di Novi, sempre su «La fiera letteraria», nel quale emerge tutta la sofferenza dell'uomo e del restauratore nel vedere così poco ascoltate, se non addirittura schernite, le sue riflessioni: «Anche se sono ormai vecchio e superato, ritengo sia mio dovere di raccomandare prudenza e competenza in lavori di tanta responsabilità»⁵⁸. In ogni caso, e inevitabilmente, dopo qualche settimana la polemica di spense, almeno sulla carta stampata. L'ultimo comunicato di Pelliccioli in risposta a Laurenzi, conservato nell'album insieme ai ritagli di giornale, non verrà pubblicato perché «Il "Corriere" non ha creduto di far sapere che "Laurenzi" è un asino»⁵⁹ (fig. 4)! Sembra evidente come l'opinione pubblica fosse ormai orientata verso le posizioni di Cesare Brandi e di una nuova generazione di restauratori e soprintendenti, mentre Pelliccioli continuava a poter contare sull'ascolto dell'amico Roberto Longhi⁶⁰. Al vecchio

⁵³ S. VIOLA, *L'imperatore scorticati*, in «L'Espresso», 10 gennaio 1965.

⁵⁴ La quale sarebbe arrivata con una dichiarazione congiunta di Mario Salmi, Cesare Brandi, Cesare Gnudi e Ugo Procacci, pubblicata sull'*Espresso* il 24 gennaio 1965.

⁵⁵ *Per Piero della Francesca polemica a livello nazionale attorno a un restauratore di Prato*, in «Il Giornale del Mattino di Firenze», 15 gennaio 1965.

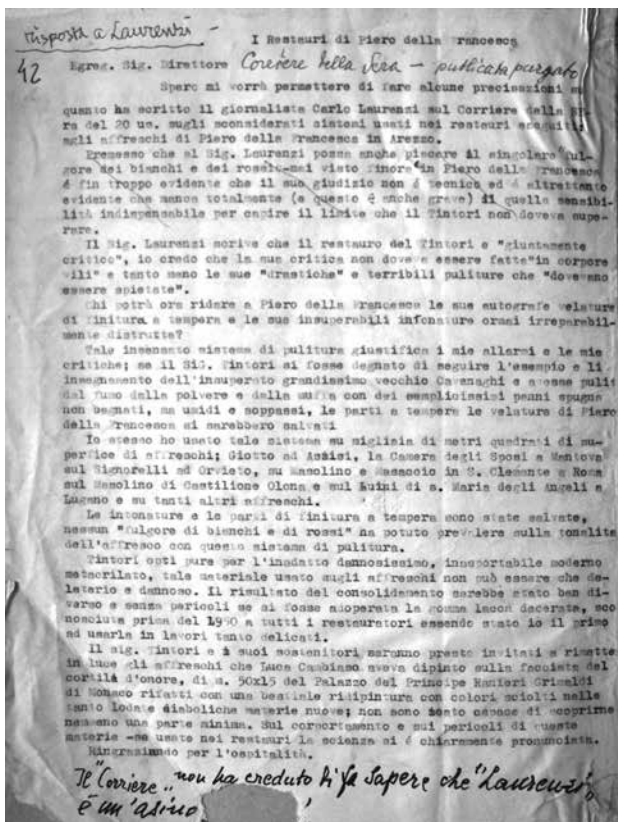
⁵⁶ M. NOVI, *La polemica sui restauri*, in «La fiera letteraria», 2 febbraio 1965.

⁵⁷ C. LAURENZI, *Piero della Francesca ritrova i colori della sua giovinezza*, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1965.

⁵⁸ M. PELLICCIOLI, *Sui restauri*, in «La fiera letteraria», 14 marzo 1965.

⁵⁹ Commento manoscritto in calce a un comunicato stampa dattiloscritto intitolato *I restauri di Piero della Francesca*, s.d.

⁶⁰ Cfr. CONTI, *Vicende e cultura...* cit., p. 99; RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 130-131. Sulla contrapposizione tra Brandi e Longhi in merito agli orientamenti metodologici dell'ICR e le vicende ad essa connesse, si veda C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, Atti dell'Incontro di Studio (Firenze, 2008), a cura di M.C. BANDERA e G. BASILE, Il Prato 2010, pp. 45-69. Il rapporto tra Longhi e Pelliccioli è stato studiato da Simona Rinaldi,



4. «I restauri di Piero della Francesca», comunicato stampa di Mauro Pelliccioli relativo al restauro degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo (Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli).

il giornalista Gian Mario Maletto interrogava Pelliccioli sulle pratiche del suo mestiere, delineando il ritratto di un professionista profondamente ancorato ai metodi e ai materiali del restauro amatoriale; un ritratto ricco di sentimentalismi dal quale, ancora una volta, emerge l'uomo prima che il professionista, il pittore molto più che il restauratore. Quando gli venne chiesto come fossero fatti i pigmenti che i suoi colleghi utilizzavano in quel momento, rispose:

«Roba chimica, che è e non è, che dura e non dura. Ma queste cose chi le insegna? Avessi io una cattedra, stia pur sicuro che gli allievi li farei correre. Per esempio, su in questa montagna bergamasca dove son nato, trovo terre di un'ocra, di un rosso, di un bruno stupendi. Basta andar lì e ne prendi a camionate, senza pagarle una lira. [...] Siamo ridotti ai colori chimici, come agli spinaci in scatola, alle galline artificiali, ai vini senz'uva [...]. così io i miei colori me li faccio da me, quando occorre»⁶².

La maggioranza delle fonti, tuttavia, ci restituisce Pelliccioli nel tentativo di affermarsi nel ruolo di vecchio saggio, sebbene sempre più confinato nel ristretto ambito della provincia bergamasca. Lo fece, ad esempio, nel 1963 intervenendo incessantemente sulla stampa locale in merito al Piano di risanamento della Città Alta e al presunto "scorticamento" (l'asportazione dell'intonaco antico) delle mura di Bergamo da parte dell'Amministrazione comunale, che egli critica aspramente alimentando un botta e risposta con l'architetto Sandro Angelini sulle pagine de «L'Eco di Bergamo», che è oramai diventato il suo personale organo di stampa⁶³. Lo fece nello stesso anno rivendicando a gran forza la paternità della scoperta di nuovi affreschi di Bramante sulla Casa di via Arena a Bergamo⁶⁴. Lo fece infine, con passione civile e certamente con grande sofferenza umana, prima che professionale, quando si offrì di restaurare i dipinti provenienti dalla Firenze alluvionata nel 1966, una offerta accorata che rimase inascoltata⁶⁵.

Il rapporto tra Pelliccioli e l'opinione pubblica ci appare in definitiva come una parabola che ha una sua fase ascendente, prolungata e molto alta, e una discendente, più repentina e breve, in cui non vengono mai meno certi paradigmi, ma cambia la loro interpretazione da parte della stessa opinione pubblica: dall'esaltazione alla derisione, dalla fiducia assoluta a un certo paternalismo velato di malinconia. Ne esce il ritratto di un uomo e di un restauratore paradossalmente più disposto a mostrarsi che a confrontarsi, che pagò lo scotto, in vecchiaia, di questa sua granitica sicurezza e dell'incapacità di adeguarsi a un contesto mutato, ma che, anche alla luce di questo Convegno, possiamo confermare sia stata una delle figure più imprescindibili del restauro italiano del Novecento.

maestro non restava che continuare a rivendicare a mezzo stampa la sua competenza e la sua pretesa centralità nei discorsi intorno al restauro, tuttavia scivolando progressivamente in una posizione marginale per lui, con ogni evidenza, decisamente frustrante. Non mancarono comunque, anche negli anni Sessanta, articoli lusinghieri e interviste appassionate, nei quali Pelliccioli confermava ancora una volta quei caratteri paradigmatici che avevano accompagnato il suo personaggio lungo il corso dei decenni. «Il Giornale di Bergamo», ad esempio, pubblicava nel maggio 1962 un'intervista a margine del restauro degli affreschi del Morazzone collocati nel Palais de Monaco⁶⁶; insieme al generale apprezzamento per l'intervento conservativo al Principato, che venne descritto e commentato,

al cui contributo in questo volume si rimanda, nonché ai fondamentali studi già pubblicati: 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 restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studio, a cura di M. CAPELLA, I. GIANFRANCESCO VETTORI, E. LUCCHESI RAGNI, Milano 2002, pp. 95-104; EADEM, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 101-115; Rinaldi ha chiarito come negli scambi epistolari incentrati sulle polemiche degli anni Sessanta sorse l'idea di un volume monografico su Pelliccioli che non venne mai realizzato, ma del quale la studiosa ha ripercorso le vicende in *Memorie al magnetofono...* cit., in particolare pp. 17-18.

⁶⁶ Sulla vicenda si veda G. SAVIO, *Mauro Pelliccioli alla corte di Monaco. Alcune carte inedite e qualche appunto preliminare per una ricerca*, in *La cultura del restauro...* cit., pp. 623-628.

⁶² G.M. MALETTTO, *Un altro Miracolo di Mauro Pelliccioli*, in «Il Giornale di Bergamo», 2 maggio 1962 (AMP, f. 23, fasc. 2).

⁶³ I ritagli relativi sono conservati in AMP, f. 25, fasc. 4.

⁶⁴ M. VALSECCHI, *Fu l'intuito di Mauro Pelliccioli a scoprire gli affreschi del Bramante*, in «Il Giornale di Bergamo», 7 maggio 1963. Questo e altri ritagli sulla vicenda sono conservati in AMP, f. 23, fasc. 2. Cfr. M.L. FERRARI, *L'ampio raggio degli affreschi di Bramante in Bergamo*, in «Paragone», XV, 171, 1964, pp. 3-12.

⁶⁵ M.N., *Non lo lasciano aiutare Firenze*, in «Il Giorno», 7 dicembre 1966. Questo e altri ritagli sulle conseguenze dell'alluvione a Firenze sono conservati in AMP, f. 27, fasc. 3.

2.

*Restauri per le soprintendenze
e i musei italiani*

MAURO PELLICIOLO E IL SOPRINTENDENTE
ETTORE MODIGLIANI TRA LE DUE GUERRE.
1920-1935

Amalia Pacia

La data del 1920 coincide con due avvenimenti di rilievo nella storia della tutela nell'Italia settentrionale: la campagna di restauri dei dipinti della Pinacoteca di Brera in vista di un nuovo allestimento e della sua riapertura (1925) e i massicci interventi programmati sulle opere messe in sicurezza a Roma durante l'ultima fase della Prima guerra mondiale e poi, a conclusione del conflitto, restituite in Lombardia nelle loro sedi di provenienza.

Notizie di questi restauri, diretti da Nello Tarchiani ispettore delle Regie Gallerie di Firenze, si ricavano dal carteggio tra Pelliciole e Tarchiani, in parte reso noto da Paolo Venturoli¹, cui possono oggi aggiungersi altri documenti rintracciati nell'archivio Mauro Pelliciole della Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano (Bergamo), che aggiungono particolari significativi a quanto già reso noto.

Nella missiva del 2 maggio 1920, Tarchiani scrive a Pelliciole che «il Direttore Generale (alias Arduino Colasanti), preoccupato un po' di certi affrettati restauri fatti ora a Verona, mi raccomandava la massima cautela e mi rinnovava la preghiera di consultare in tutto il prof. Silvestri». Dopo essersi consigliato con Fabrizio Lucarini, restauratore capo delle Gallerie fiorentine e stimatissimo dal Ministero, il funzionario fa controllare il lavoro di Pelliciole da Angelo Pinetti e da Salvatore De Blasi della Soprintendenza di Milano, con cui intrattiene una corrispondenza serrata. Per le questioni più delicate si consiglia anche con Oreste Silvestri (1858-1936), restauratore milanese che in questo frangente ricopre un ruolo fondamentale, chiamato pure a Brescia a fornire il suo parere sulla sistemazione e il riordino delle opere provenienti da Roma. Silvestri, restauratore assai cauto, metodico e lento nel conseguimento dei risultati, pare inseguire con gli anni ritmi di lavoro che mal si accordano alla tempistica delle consegne.

Si può dire che egli sia all'opposto di Pelliciole, che già tra il 1920 e il 1921 si fa apprezzare per le doti che lo renderanno bene accetto agli organi di tutela: particolare capacità organizzativa, rapidità di risultati, disponibilità estrema a rapportarsi con i funzionari. Nell'aprile del 1922 Modigliani si lamenta con il Ministero che Silvestri è divenuto «lentissimo nell'opera sua per modo che a poco a poco va perdendo la sua clientela», al punto da costringerlo a rivolgersi ad altri per terminare gli interventi «iniziati da mesi e da anni» e poi lasciati in sospeso. È il caso del restauro di una grande pala di

¹ P. VENTUROLI, *Mauro Pelliciole 1920*, in *Bergamo/Restauri 1983. Interventi di restauro eseguiti nella provincia di Bergamo*, Bergamo 1989, pp. 163-189.

Alessandro Bonvicino detto il Moretto (1540-1545) raffigurante la *Madonna e il Gesù Bambino in grembo tra San Giuseppe e San Francesco d'Assisi inginocchiati, San Girolamo, San Ludovico di Tolosa, Sant'Antonio da Padova, Santa Chiara e il donatore, il cardinale Umberto Gambara* (1540-1545), della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea a Pralboino (Bs)², interrotto da Silvestri e concluso da Pellicoli in soli due mesi³.

Nel 1920 e nell'anno successivo, questi è presente anche nel bresciano e sul lago d'Iseo, come testimonia un brogliaccio manoscritto senza data, da lui redatto, di lavori eseguiti sotto la vigilanza di Tarchiani. Egli è chiamato a operare in Valcamonica, nella chiesa di Sant'Antonio di Breno, ove ripara un dipinto di Callisto Piazza con la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Sebastiano, Rocco, Antonio abate e Sirio*, a Edolo, a Vezza d'Oglio, a Ponte di Legno, a Stadolina, a Monno, nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, incaricato di foderare un quadro di Palma il giovane, da identificarsi con la *Madonna e il Bambino tra Santi*; infine esegue lavori non precisati per l'Accademia Tadini di Lovere⁴.

In questo stesso succinto elenco, Pellicoli annota alcuni materiali di restauro e i loro costi, d'indubbio interesse per formulare più concrete ipotesi sui suoi criteri operativi. Si apprende infatti che egli faceva uso di allume e di formaldeide, prodotti adoperati nella preparazione della pasta per la foderatura e delle colle per la velinatura e il consolidamento. I «colori ad acquerello», con relativi pennelli, e i «colori preparati a vernice per ritocchi», occupano due voci importanti: i primi sono utilizzati come base alle integrazioni, mentre quelli a vernice vengono usati per la velatura finale. Si tratta di procedimenti di restauro pittorico decisamente corretti e del tutto coerenti con quanto si è potuto riscontrare nei restauri eseguiti da Pellicoli, anche se si è accertato che nella pulitura procedeva con estrema cautela, spesso senza rimuovere vernici e ridipinture precedenti. D'abitudine sovrapponeva numerosi strati di finitura applicati in modo differenziato, per ovviare ai problemi creati da precedenti aggressive puliture o da stirature eccessive.

Le ragioni di un successo

La fortuna di Pellicoli pare in ogni caso coincidere con l'improvviso vuoto di restauratori apprezzati dalla Soprintendenza di Milano, verificatosi tra la fine della Prima guerra mondiale e il secondo decennio del secolo, una situazione che Modigliani lamenterà ancora negli anni trenta del Novecento.

Luigi Cavenaghi muore nel 1918; in questo stesso anno viene a mancare ancora giovane Luigi Boccalari, un restauratore uscito dalla bottega degli Steffanoni che si era conquistato con la sua bravura la stima di Modigliani; spariscono dalla scena alcuni personaggi veneziani come Luigi Betto ed Enrico de Kunert che avevano bene operato su molti dipinti dell'Accademia Tadini di Lovere e su alcune pale di chiese bresciane, lasciando anche preziose testimonianze dei loro lavori.

² Il dipinto si trovava nella chiesa di Santa Maria degli Angeli officiata dai Minori francescani, in P. DA PONTE, *L'opera del Moretto*, Brescia 1898, p. 60.

³ Milano, Palazzo di Brera, Archivio Vecchio della ex soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici della Lombardia. D'ora in avanti, Brera, ex Sbsae, AV, Pralboino, chiesa parrocchiale 5/78.

⁴ Lurano, Archivio Secco Suardo, fald. 6, fasc. 14.

Nel 1923 muore anche il restauratore di origine polacca, Jasiensky, che aveva eseguito il delicato intervento sulla pala di Lorenzo Lotto di Celana, e che Modigliani definisce tra «i restauratori sulla cui coscienza e operosità» la Soprintendenza poteva contare⁵. Per di più, già in anni a ridosso della grande guerra, Modigliani inizia a nutrire una profonda disistima per gli Steffanoni la cui attività, sempre più oscillante tra mercato privato e commissioni pubbliche, ne rende assai difficile la disponibilità. Prova significativa è l'impegnativa campagna di restauri dei dipinti della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia eseguiti da Franco Steffanoni, tra il 1912 e il 1914. Numerosi sono i sopralluoghi disattesi o rinviati dal restauratore bergamasco, che mettono a dura prova la pazienza di Modigliani, sì da fargli scrivere, in un impeto di giusta rimostranza, che non può «attendere fino alla consunzione dei secoli la loro deliberazione»⁶. A ciò si aggiunge anche l'atteggiamento di scarsa deferenza nei confronti delle prescrizioni dettate da Milano. È il caso del cantiere degli affreschi del coro della chiesa di San Francesco a Brescia, condotto ancora da Franco Steffanoni nel 1911, che disattende le precise indicazioni di Modigliani di far uso di buon fresco per le integrazioni e di calce bianca, proponendo materiali come il cemento o la calce idraulica⁷.

I. La svolta di un professionista. Lavori tra Bergamo e Brescia

Come poc'anzi accennato, Pellicoli s'impone all'attenzione degli organi di tutela grazie alla campagna di restauri sulle opere delle chiese di Bergamo e di Brescia, rientrate dai depositi di Palazzo Venezia a Roma⁸.

A garantire le sue capacità è l'ispettore onorario dei Monumenti di Bergamo Angelo Pinetti (1872-1930), figura di storico e grande conoscitore delle arti figurative del territorio, che già nel 1917 si era valso di Pellicoli in occasione del ritiro e della messa in sicurezza dei dipinti dopo la disfatta di Caporetto.

Pinetti, sorta di inviato speciale della Soprintendenza, diviene un prezioso intermediario tra i parroci, le fabbricerie e Milano, ragguagliando sui restauri eseguiti senza autorizzazione e sui tentativi di vendita di beni ecclesiastici; sull'esperienza o meno di 'artisti' restauratori che si propongono per i lavori; in alcuni casi inoltrando domande alla Soprintendenza per conto dei parroci.

La comprovata fiducia di cui gode Pellicoli, anche dopo la scomparsa di Pinetti, è attestata da un importante documento riguardante il restauro di due opere della parrocchiale di Lonno, paese natale di Pellicoli, le tele con *I Santi Antonio, Pietro, Paolo, Stefano, Girolamo, Bernardino da Siena e la Madonna col Bambino in gloria* di Giulio Licinio (1553) e *La Madonna Immacolata con San Rocco e Santi*, di artista ignoto del secolo XVIII.

⁵ Lettera di Modigliani del 28.1.1923 al Presidente del Consiglio degli Istituti Ospitalieri, in Brera, ex Sbsae, AV, S. Paolo d'Argon, chiesa parrocchiale, 5/91.

⁶ Brera, ex Sbsae, AV, Brescia Pinacoteca Tosio Martinengo, 4/4.

⁷ Brera, ex Sbsae, AV, Brescia, chiesa di San Francesco, 5/11.

⁸ Lo scrutinio archivistico delle pratiche conservate nel così detto 'Archivio vecchio' di Brera e la consultazione delle carte dell'Archivio Mauro Pellicoli di Lurano hanno consentito di mettere in luce vicende inedite o poco note del progressivo affermarsi di Pellicoli.

Alla richiesta del vescovo Adriano Bernareggi di avere un elenco dei restauratori «residenti in Bergamo (città e provincia) che siano ritenuti idonei a trattare sia l'affresco, sia gli altri dipinti», Modigliani risponde il 6 aprile 1934 fornendo un quadro assai interessante della situazione dei restauratori attivi in quegli anni in Lombardia⁹.

Nonostante si tratti di una *vexata quaestio*, il soprintendente non esita a stilare una sorta di gerarchia in cui pone al vertice, come i più abili, Oreste Silvestri e Pellicoli; ribadisce però che il primo «è ormai un po' avanzato negli anni e assai lungo nel lavoro», per cui la Sovrintendenza non ricorre più «alla sua opera affidando i lavori di grande importanza soltanto al Pellicoli».

A Milano vi sono altri di «minor conto» cui ci si può rivolgere, come Paolo Vanoli e Giulio Ghisellini (esperto soprattutto negli affreschi), ma che «non danno certo l'affidamento del Pellicoli».

A Brescia altri due discreti restauratori sono Paolo Bertelli, specialista in «operazioni meccaniche» come strappi di affreschi, foderature e trasporti, e Angelo Sala (1875-1939) che, per la sua formazione di pittore, si dedica soprattutto al così detto restauro pittorico. A Crema lavorano Alfredo Laini e Giuseppe Papetti, questi migliore del primo, che pure si adopera in ogni sorta di operazioni conservative ponendovi «ogni buona volontà».

A Mantova vi è solo Arturo Raffaldini (1899-1962), che opera anche a Pavia, ed è specializzato in lavori sugli affreschi.

Bergamo appare la provincia più affollata di restauratori: gli Steffanoni, Arturo Cividini e naturalmente Pellicoli. Cita Michele Frana (1881-1963), attivo collaboratore di Pellicoli già a partire dal 1920 (parteciperà anche all'impegnativo restauro della pala di Giorgione di Castelfranco e sarà presente a Lugano nel cantiere degli affreschi di Luini della chiesa di Santa Maria degli Angeli), che il soprintendente ritiene capace di intervenire solo nella parte pittorica del restauro degli affreschi.

Operatori come Vittorio Prandi e Umberto Valsecchi, pure uscito dalla bottega di Pellicoli, non sono stati ancora testati dal soprintendente che si riserva di constatarne le capacità in qualche futura occasione. Modigliani si augura di poter aumentare di qualche buona unità il numero assai scarso dei restauratori di fiducia, non escludendo di mettere alla prova soprattutto Prandi e Valsecchi¹⁰, che dovrebbero mostrarsi «uomini intelligenti e accurati, disposti ad ascoltare consiglio». Nel concludere il suo scritto, Modigliani afferma che d'altronde lo stesso Pellicoli, quando era stato scoperto una ventina d'anni prima, «era un principiante modestissimo e poi, a poco per volta, con la sua buona volontà e con l'assistenza e i buoni consigli della Sovrintendenza, è diventato assai abile, sì che ora ha nelle mani qui a Brera, affidatigli dal Ministero, due fra i più grandi capolavori dell'arte italiana: il trittico di Mantegna e la Madonna di Castelfranco di Giorgione».

⁹ Brera, ex Sbsae, AV, Lonno, chiesa parrocchiale, 5/552. La Sovrintendenza concorrerà con un contributo di 700 lire al costo complessivo del restauro.

¹⁰ Sull'attività di restauratore di Valsecchi si veda S. MILESI, *Artisti bergamaschi. Umberto Valsecchi*, Bergamo 1981.

Il documento, un anno prima dell'allontanamento di Modigliani da Milano, sembra confermare ancora una volta quella sorta di vuoto di presenze che si era verificato già subito dopo la fine della guerra.

A Pellicoli vengono riconosciuti i meriti di un fuori classe, cresciuto professionalmente all'ombra della Soprintendenza: le sue capacità, emerse con il tempo, si sono affinate con l'ascolto attento di consigli e di suggerimenti nel corso dei moltissimi lavori diretti dall'ufficio milanese.

Si tratta di una dichiarazione d'intenti che rende giustizia al ruolo del funzionario di Soprintendenza, all'eccellenza della sua cultura artistica e della sua esperienza, che gli consentono di bene assolvere ai compiti di alta vigilanza sui restauri.

Modigliani, oltre che raffinato conoscitore del patrimonio artistico non solo lombardo, ha familiarità con gli aspetti tecnici e i materiali dei restauri, rivelandosi all'avanguardia anche nel ricorso alle indagini radiografiche sui dipinti, sperimentate, con discreto successo, proprio all'inizio degli anni trenta. Il funzionario si rivela anche capace di verificare all'occorrenza i costi degli interventi e di chiedere ribassi e sconti, soprattutto nel caso di lavori eseguiti con finanziamenti ministeriali

II. Bergamo e provincia

San Paolo d'Argon

Tra il 1921 e il 1923, a Bergamo e in provincia, in nove chiese del territorio sono documentati ben trentadue interventi, di cui molti compiuti sulle opere rientrate dai depositi di Roma.

In tal senso, come scrive Modigliani a Pinetti, un immenso lavoro attende l'ufficio di Milano e «i restauratori di fiducia di questa Sovrintendenza non sono più di tre e quattro», così che l'ispettore onorario dovrà assicurare le fabbricerie circa la restituzione dei dipinti, da consegnare solo dopo «le indispensabili operazioni di restauro che ne assicurino la buona conservazione».

Sui restauri della parrocchiale di San Paolo d'Argon si conservano due corposi incartamenti. Nell'archivio corrente si è rinvenuto un fascicolo di documenti fotocopiati risalente al 1924, con un elenco redatto da Pellicoli di quattordici dipinti con le operazioni da compiere e i relativi costi¹¹. La relazione di restauro del ciclo di affreschi di Giulio Quaglio, nella volta della chiesa, presentata nel medesimo mese di aprile, è tra le più ampie e complete finora ritrovate. Di particolare interesse l'annotazione di Pellicoli circa la fase della pulitura, che egli eseguirà «rispettando in tutto scrupolosamente il dipinto antico», senza apportare «modificazioni non confacenti alle tonalità e allo stile dei vecchi preziosi dipinti». Il piano generale dell'intervento, oltre agli affreschi, interessa le decorazioni in stucco, gli altari, i cornicioni e i capitelli, fino alla pulitura delle dorature e al ripristino di quelle mancanti, «previa adeguata preparazione a olio, vernice e mordente».

La pratica dell'archivio di deposito, ad integrazione della precedente, raccoglie ulteriori notizie dei lavori. In una lettera, inviata da Modigliani a Pinetti, si apprende che Pellicoli sta lavorando al Sebastiano Ricci di Trescore e al polittico di Fontanella al Monte, Jasienski

¹¹ Brera, ex Sbsae, AV, archivio corrente, San Paolo d'Argon, chiesa parrocchiale, 7/234.



1. Antonio Molinari, *Sant'Andrea, Santa Lucia, San Giovanni Evangelista e San Pantaleone*, chiesa parrocchiale della Conversione di S. Paolo Apostolo, San Paolo d'Argon (BG). Alloggiamento originale ligneo entro altare marmoreo settecentesco.



2. Particolare dell'alloggiamento ligneo, chiesa parrocchiale della Conversione di San Paolo, San Paolo d'Argon (BG).

è impegnato nel delicato intervento della pala di Celana di Lotto, Silvestri, ultimate «le riparazioni» alla Certosa di Pavia, si appresta a riprendere l'intervento sul Tiepolo di Rovetta, mentre Francesco Annoni sta eseguendo la foderatura del Lotto di San Bernardino¹². Per quanto concerne le tele di San Paolo d'Argon, Pinetti informa Modigliani che Pellicoli sta completando la pulitura dei quadri del Ricci e del Crespi a spese della Soprintendenza, opere che si vorrebbero riavere per il 15 gennaio del 1924, festa di San Mauro. L'abile ispettore è poi riuscito a convincere la fabbrica a finanziare il restauro di altri dodici quadri da assegnare allo stesso Pellicoli, per festeggiare degnamente la «Messa d'oro del Parroco» che ricorrerà nel 1924. Si tratta dei due dipinti di Antonio Balestra raffiguranti la storia della vita di San Gregorio e di San Biagio; dei *Santi in gloria* di Antonio Bellucci; della pala di Antonio Molinari con *Sant' Andrea, Santa Lucia, San Giovanni Evangelista e San Pantaleone*¹³; (figg. 1-2) dei tre grandi teleri di Francesco Barbieri con *La conversione di San Paolo, Il serpente di bronzo, Eliseo che moltiplica i pani*; di quattro

¹² Brera, ex Sbsae, AV, San Paolo d'Argon, chiesa parrocchiale, 5/91.

¹³ Il dipinto di Molinari è stato restaurato nel 2010, con finanziamento ministeriale, da Silvia Conti con la direzione della scrivente. L'esame della tela ha evidenziato la presenza di macchie bruno giallastre, residui di una resina naturale pigmentata alterata, che è però assai difficile far risalire all'intervento di Pellicoli. Questi, inoltre, pur foderando il dipinto, ne aveva conservato il telaio originale e l'alloggiamento all'interno dell'altare marmoreo, costituito da assi lignee: una struttura decisamente insolita, messa a protezione dell'opera.

ovati di Ignoto veneto del secolo XVIII, «all'altare 2 di destra e di sinistra», non meglio precisati; infine del dipinto di Francesco Zanella con *Il martirio di San Paolo*.

Nella richiesta dell'autorizzazione al restauro, Pinetti informa che le tele, in condizioni decisamente precarie, «hanno squarci, fori, rotture d'ogni genere; il colore in parte è perduto; e non so se di tutti si potrà ottenere qualche risultato almeno discreto».

Il progetto definitivo del restauro del complesso decorativo della chiesa, affreschi nella volta e nelle cappelle, stucchi e tinte di fondo «danneggiate dagli stillicidi» causati dal «cattivo stato del tetto», viene inoltrato a Milano da Pinetti, il 4 maggio del 1925.

La fabbrica, nel giugno dello stesso anno, scriverà direttamente alla Soprintendenza per una modifica alle lesene della chiesa che, già decorate a stucco lucido in «verde malachite chiaro» nel 1851, si vorrebbero ornate da scanalature in stucco, dorate, in modo tale da collocarvi dei medaglioni pure in stucco, con i dipinti della Via Crucis. Alla domanda è allegato un disegno di mano del Pellicoli, che supervisionerà il lavoro (fig. 3).

Fontanella al Monte

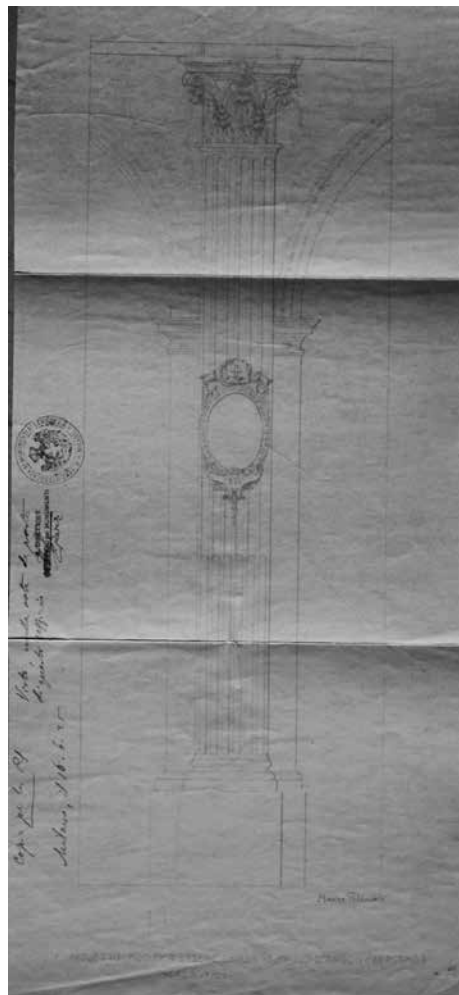
Nel 1920, il politico dell'abbazia¹⁴ raffigurante *Sant'Egidio tra i Santi Gregorio Magno e Nicola*, nel registro inferiore, e la *Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano* nell'ordine superiore, è proprietà del principe Giovanelli che gode ancora del diritto di iuspatronato sull'intera chiesa¹⁵. In una lettera del 25.11.1920 indirizzata a Modigliani, Pinetti riferisce del suo sopralluogo a Fontanella relazionando sul pessimo stato di conservazione del dipinto. Inoltre mette sull'avviso il soprintendente di non concedere al principe il permesso di trasportare l'opera a Venezia per farla restaurare lì, in quanto la richiesta potrebbe rivelarsi un pretesto per trattenere il politico nella sua galleria.

Pellicoli presenta due preventivi, una volta tanto abbastanza esaustivi. Il primo, giudicato troppo esoso dall'amministrazione Giovanelli, comprende, per una spesa di 9.100 lire, un intervento globale comprensivo anche di aggiunte e rifacimenti degli ornati mancanti alla cornice e in particolare alla predella, con adeguata doratura e ripresa di colori. Nel secondo, dimezzato per un totale di 5.500 lire, eliminante alcune voci, come il completamento della cornice, il restauratore si limiterebbe ad un lavoro di fermatura dei fregi «nei punti guasti e pericolanti», con una «generale ripulitura del vecchio oro e delle policromie».

Questo secondo preventivo è accompagnato da una lettera di Pellicoli indirizzata il 15-2-1921 all'ispettore Roberto Papini (1883-1957) all'epoca in forze a Milano, in cui giustifica il ribasso del preventivo, fornendo il suo punto di vista sui deprecati rifacimenti artistici. Il lavoro di integrazione della cornice gli era stato richiesto dal Principe Giovanelli, al quale egli aveva presentato un progetto che prevedeva il «completamento delle parti mancanti (cosa che io pure non sempre condivido e come giustamente non approva la R. Sovrintendenza)», un'astuta precisazione per chiarire la sua posizione allineata con quella della Soprintendenza.

¹⁴ Il dipinto, già attribuito a Giovanni di Giacomo Gvasio da Poscante (prima metà del secolo XVI), è oggi riferito alla bottega dei Marinoni. Si veda, C. PARATICO, *La bottega Marinoni. XV-XVI secolo*, Bergamo 2008, p. 334.

¹⁵ Brera, ex Sbsae, AV, Fontanella al Monte, Abbazia di Sant'Egidio, 5/551.

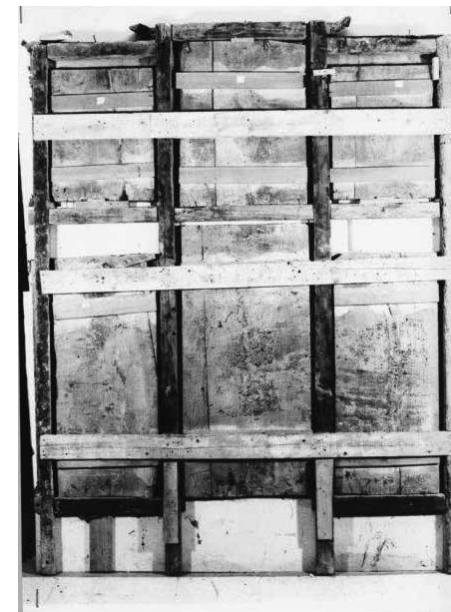


3. Mauro Pellicoli, *Progetto di lesena per la parrocchiale di San Paolo d'Argon*.

A fronte della mancata descrizione dell'intervento, è assai verosimile che Pellicoli abbia eseguito operazioni di raddrizzamento della tavola, applicando le solite traverse a coda di rondine ad impedire l'incurvamento del supporto e i suoi naturali movimenti. L'analisi del retro del polittico, in occasione dell'ultimo restauro, ha confermato la tipica struttura di contenimento escogitata da Pellicoli nei restauri delle tavole, consistente in traverse a coda di rondine inserite nello spessore dei supporti, per ovviare alla naturale curvatura del legno e ai suoi movimenti di assestamento¹⁶ (fig. 4).

¹⁶ Il polittico, restaurato nel 1997 da Carlotta Beccaria e Barbara Ferriani, subì un intervento nel 1961 ad opera di Giuseppe Arrigoni, che si limitò ad una pulitura e ad una eliminazione delle ridipinture e dei sollevamenti di colore. La fotografia eseguita in occasione di questo restauro mostra ancora in situ la pre-della, rubata negli anni Settanta. Si veda, *Per una Politica dei beni culturali. Amministrazione provinciale di Bergamo. Restauri 1961/1981*, Bergamo 1981, p. 106.

4. Bottega dei Marinoni (fine secolo XV), *Polittico con Sant'Egidio tra i Santi Gregorio Magno e Nicola; Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, recto della tavola con traverse a coda di rondine. Fontanella al Monte (BG), abbazia di Sant'Egidio.



Borgo di Terzo

Ancora una volta Angelo Pinetti, recatosi a visionare la chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e San Michele Arcangelo di Borgo di Terzo, informa Milano, con una lettera del 12.01.1923, di avere constatato «le condizioni orribili» di una grande tela con la *Crocefissione* nella controfacciata della chiesa «d'ignoto autore settecentesco, di vago colorito e di bell'effetto decorativo»¹⁷. Il pessimo stato di conservazione del dipinto, in cui «il colore cade per ogni dove», induce la Fabbriceria, sollecitata da Pinetti, ad avviarne il restauro, chiedendo alla Soprintendenza l'autorizzazione all'intervento che intende affidare a Mauro Pellicoli. L'opera, come accertato in occasione dell'ultimo restauro¹⁸, ha subito altri due interventi, quello del 1948 a cura di Dante Paravisi – cui si possono riferire molti lavori tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni Cinquanta del Novecento – e un successivo di Tino Belotti risalente al 1975.

Si tratta, pertanto, di un'opera più volte manomessa, così che pare arduo attribuire a Pellicoli l'estesa «velatura ocra, giallognola» riscontrata nella recente pulitura, assai difficile da rimuovere, probabile risultato invece di sovracommissioni di vernici apposte nei successivi restauri (fig. 5).

Grumello de' Zanchi

Il restauro di alcuni dipinti della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Grumello de' Zanchi, di cui non si conserva documentazione negli archivi di Brera, eseguito da Pellicoli nel 1925, aveva fornito l'occasione per restituire al pittore

¹⁷ Brera, ex Sbsae, AV, Borgo di Terzo, chiesa parrocchiale, 5/166.

¹⁸ L'intervento è stato eseguito nel 2013 da Iole Marcuccio e Claudio Marziali con la direzione della scrivente.



5. Ignoto (secolo XVIII), *Crocefissione*, Borgo di Terzo (BG), parrocchia di Santa Maria Assunta e San Michele Arcangelo. Stato di conservazione prima dell'ultimo restauro.

vicentino Antonio De Pieri (1671-1751) due grandi tele raffiguranti *Gesù che guarisce il lebbroso* e *La presentazione al tempio*, di cui era stata rinvenuta la firma in corso d'opera¹⁹.

Nella medesima chiesa, Pellicoli si occupa del recupero di sette tavole, «sudice, coperte di vernici giallastre, minacciate di sempre nuovi scrostamenti e fenditure», disperse tra sagrestia e chiesa, residui di due smembrati polittici cinquecenteschi riferibili a due artisti diversi. Due tavole raffiguranti *Sant'Antonio da Padova* e *Sant'Antonio abate e Dio Padre benedicente* nella lunetta, sono assegnate dallo studioso ad un ignoto artista di cultura palmesca, attribuzione mantenuta nei successivi studi²⁰; le altre quattro sono restituite ad un pittore che Pinetti considera «più raffinato, non dimentico degli esemplari di Giambellino e di Cima da Conegliano», oggi individuato in Vittore Carpaccio. Questo artista è difatti unanimemente riconosciuto dalla critica quale autore dei dipinti con i *Santi Giacomo Apostolo* e *Giovanni Evangelista* e le tavolette con *Sant'Antonio abate in meditazione* e con *San Girolamo penitente nel deserto*, con una datazione tra il 1500 e il 1510²¹.

Dopo il restauro di Pellicoli, sono documentati altri due interventi, rispettivamente a cura di Dante Paravisi (1955) e di Antonio Benigni (1974), quest'ultimo eseguito con finanziamento statale²².

¹⁹ Il restauro, privo di documentazione d'archivio, è reso noto da A. PINETTI, *Grumello de' Zanchi e sue preziosità artistiche*, in «La Rivista di Bergamo», maggio 1926, pp. 19-26.

²⁰ Sul riferimento a ignoto pittore di scuola palmesca del primo complesso si veda, F. ROSSI, *Il Quattrocento*, in *I pittori bergamaschi*, Bergamo 1994, p. 136, n. 27.

²¹ Per la definitiva restituzione a Carpaccio delle altre tavole, si rimanda a P. HUMFREY, *Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, p. 134, n. 41.

²² Nel restauro di Antonio Benigni non vennero effettuate operazioni sui supporti delle tavole, salvo l'applicazione di «tre farfalle in legno» sul retro del dipinto con *San Giovanni Evangelista*, che presentava una spaccatura. Si deve pertanto arguire, che dall'intervento di Pellicoli, le tavole non furono più interessate da imbarcamenti o da fenomeni d'incurvamento ligneo. In Brera, ex Sbsae, archivio corrente, 7/178.

Urgnano

Nel 1925 Pinetti informa la Sovrintendenza che nella prepositurale dei Santi Nazario e Celso di Urgnano il pittore Fermo Taragni è all'opera per il «rinnovamento della decorazione pittorica» e presto si procederà a restaurare i dipinti degli altari laterali e della navata, «alle pareti della quale sono otto tele tra le più belle di Francesco Cappella»²³. Dopo alcune richieste di chiarimenti inviate da Mario Salmi, la fabbrica chiede alla Sovrintendenza il nulla osta per la pulitura e «le eventuali riparazioni ai molti quadri» della chiesa, di cui ha incaricato Mauro Pellicoli «assai competente e maestro in simili operazioni». Informa inoltre che «Tre quadri, uno di grandi dimensioni, sono di già a Milano presso il sig. Pellicoli per la urgenza impostaci di ricollocarli in sede prima che venga rimossa l'impalcatura». Non si hanno notizie più precise sul numero dei dipinti restaurati, né si conserva una relazione o un preventivo a firma di Pellicoli, anche se un'interessante traccia del suo intervento è emersa in un recente riscontro documentario condotto nell'ultima campagna conservativa sui dipinti della chiesa. Nel corso dei lavori a lui assegnati, Pellicoli aveva assegnato a Jacopo Robusti detto il Tintoretto una *Pietà tra scene della Passione*, tela portata a Milano nel suo laboratorio e attentamente esaminata.

L'attribuzione di Pellicoli a Tintoretto del dipinto cinquecentesco conferma il suo speciale occhio critico. Egli non poteva certo conoscere il manoscritto di Francesco Maria Tassi, il quale già citava come di Tintoretto la tavola «che rappresenta la B. V. con il Figlio deposto dalla Croce, con i misteri dolorosi», all'epoca pala d'altare nell'antica parrocchiale di Urgnano²⁴.

Tra i dipinti restaurati in questo torno di tempo, si segnalano le straordinarie tele di Francesco Capella, tra cui la grande *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, (cm 300 x 700) (1770 ca.), ove Pellicoli aveva rinvenuto la firma, oggi non più leggibile²⁵.

Ponte Nossà

Nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Annunciata si conserva il polittico composto da cinque scomparti con i *Santi Pietro e Andrea*, *l'Eterno benedicente* tra *l'Arcangelo Gabriele* e la *Vergine Annunciata*, e la predella ornata dai tondi dei dodici Apostoli, complesso che, dopo varie attribuzioni, è oggi riferito alla bottega dei Marinoni²⁶.

Già nel 1924, il parroco inoltrava a Modigliani la richiesta di procedere d'urgenza a restaurare il polittico, attribuito «al Vivarini», in condizioni conservative assai critiche, chiedendo di affidare il lavoro a Pellicoli²⁷.

Il restauro però, dopo tre anni, non è neppure iniziato, in quanto Pellicoli, sovraccarico di lavori per conto di Brera, è costretto a rinviare l'intervento.

²³ Lettera di A. Pinetti alla Soprintendenza del 14.10.1925, in Brera, ex Sbsae, AV, Urgnano, chiesa parrocchiale, 5/610.

²⁴ F.M. TASSI, *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo* in F.M. TASSI, *Vite de' Pittori, Scultori e architetti bergamaschi*, a cura di F. MAZZINI, vol. 2, Milano 1970, p. 403.

²⁵ G. COLOMBO, in *Patrimonio artistico e iconografico della prepositura dei Santi Nazario e Celso in Urgano*, a cura di D. BONFATTI, G. COLOMBO, P.M. SOGLIAN, Oggiono (Lecco) 2011, p. 32, p. 128.

²⁶ PARATICO, *La bottega Marinoni...* cit., pp. 240-245.

²⁷ Brera, ex Sbsae, AV, Ponte Nossà, chiesa parrocchiale, 5/618.

La fabbrica, tramite Pinetti, intende assegnare l'incarico a Gino Giavarini, ma dopo le rimostranze di Modigliani, che lascia ventilare un contributo da parte della Sovrintendenza, il lavoro viene confermato a Pelliccioli.

La pregevole cornice intagliata e policroma che completa l'ancona viene inviata dal parroco, senza autorizzazione, a un modesto doratore di Milano, certo Oreste Morelli che, «non tenendo alcun conto della bellissima doratura antica della cornice, l'ha completamente ridorata e ridipinta». Modigliani, interviene a bloccare il lavoro dell'opera, che rischiava di essere rovinata «da quello sciagurato così detto doratore con applicazione di oro falso, stucco, vernici, ecc.», affidandolo a Giuseppe Puppo «espertissimo doratore», molto stimato dalla Sovrintendenza. Iniziato nell'autunno del 1928 l'intervento, con «l'opera assidua, continua e paziente di più operai» per recuperare la policromia originale, è terminato nel luglio del 1929, con la decisione di non dorare le parti mancanti. Se agli atti non si conserva documentazione del restauro di Pelliccioli, salvo il conto inviato il 7 agosto 1929 alla fabbrica di Ponte Nossola, è certo che egli eseguì anche l'integrazione delle mancanze dell'oro antico dell'incorniciatura, probabilmente adoperando colori intonati, secondo le indicazioni della Sovrintendenza di non accompagnarle con nuove dorature²⁸.

Salzana. Pizzino di Val Taleggio

Il restauro della pala dell'altar maggiore di Lucano da Imola e Francesco De Bonetti (doc. 1517-1550), raffigurante la *Vergine Assunta con gli Angeli e gli Apostoli* (firmata e datata 1534), del Santuario di Santa Maria Assunta, è documentato da una relazione di Pelliccioli datata 1.2.1934, che fornisce i seguenti dati.

«Raddrizzata la tavola mediante tagli e intarsi a tergo, messe due traverse a coda di rondine, risanati i fili e rinforzati con chiavi a farfalla e rifatti i vani delle traverse, sostituiti diversi pezzi della tavola facendo il relativo trasporto del colore. Saldato il colore nei molti punti pericolanti, stuccate le scrostature, pulitura del dipinto dallo sporco e da vecchi restauri, nuovo restauro e vernice»²⁹.

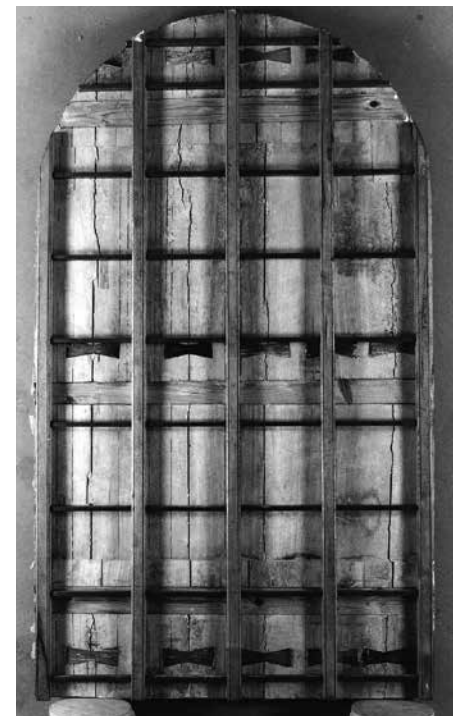
Pelliccioli eseguì la parchettatura verosimilmente dopo avere assottigliato le cinque tavole, ridotte nello spessore per accogliere il suo sistema di traverse, che non ci è dato conoscere in quanto nel 1979 sostituito dal restauratore Mauro Albrighoni con una struttura di traverse verticali in legno di rovere e di traverse orizzontali in ferro tubolare.

Questa rigida struttura è stata rimossa nell'ultimo intervento e sostituita da un sistema di estrema elasticità, a garantire il recupero della curvatura originale dell'opera³⁰ (figg. 6-7).

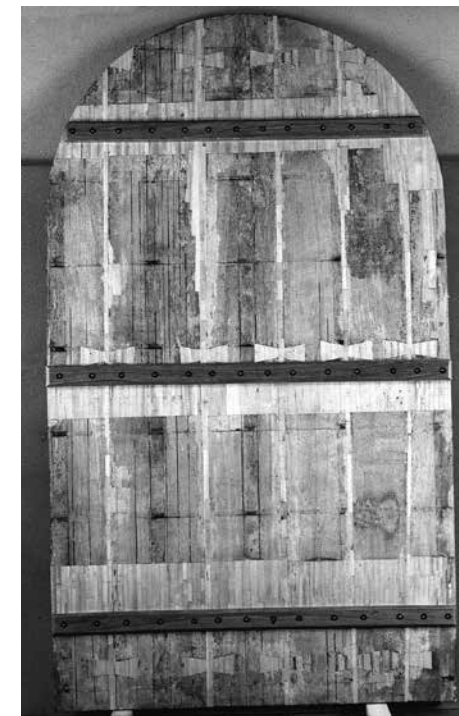
²⁸ Sul polittico si registra un successivo intervento eseguito da Ezio Bartoli nel 1976. La scheda di restauro riporta le operazioni di fissaggio del colore, i «bagni del supporto per rendere più consistente il legno», di iniezioni contro il tarlo, di pulitura delle tavole «con rimozione vernici alterate e sporco», senza però alcun lavoro sul supporto, segno che la struttura di contenimento di Pelliccioli doveva ancora funzionare. Si veda, *Per una Politica dei beni culturali...* cit., p. 183.

²⁹ Brera, ex Sbsae, AV, Salzana, Pizzino di Val Taleggio, Santuario di Santa Maria Assunta.

³⁰ Ricavo tali notizie da Antonio Zaccaria, responsabile dell'ultimo restauro eseguito nel 2002, che ha provveduto a eliminare meccanicamente la precedente parchettatura, inserendo tre nuove traverse e applicando molle coniche regolabili sulle stesse, al fine di conseguire una struttura quanto mai rispettosa dell'andamento generale della tavola, attuando le tensioni naturali del supporto.



6. Lucano da Imola e Francesco De Bonetti, *Santa Maria Assunta e gli Angeli*, 1534, Pizzino di Val Taleggio (BG), santuario di Santa Maria Assunta di Salzana. Recto della tavola con parchettatura di traverse verticali lignee e traverse orizzontali in ferro tubolare.



7. Lucano da Imola e Francesco De Bonetti, *Vergine Assunta con gli Angeli e gli Apostoli*, 1534. Parchettatura dell'ultimo restauro con nuove traverse e molle coniche regolabili.

III. Brescia

Seminario vescovile

Il trittico di Sant'Orsola di Antonio Vivarini (1440-1445) del Seminario Vecovile di Brescia, con al centro *Sant'Orsola e le Vergini* e ai lati i *Santi Pietro e Paolo*, pannelli superstiti di un originario polittico composto da cinque tavole, fu restaurato con una certa urgenza al suo rientro da Roma, dopo il 1925, allorché risultava ancora coperto «dalla carta che vi era stata incollata sopra per proteggerlo durante il trasporto»³¹.

Il lavoro rientra dunque nella casistica degli interventi finanziati dal Ministero sulle opere messe in sicurezza durante la Prima guerra mondiale. Pelliccioli si reca immediatamente a Brescia a togliere «la protezione di carta e colla», messa fin dal 1917 «senza prima provvedere alla verniciatura della pala!». Le tavole risultano «sconnesse» e i sollevamenti della pellicola pittorica, le così dette «scrostature del

³¹ Lettera di Giorgio Nicodemi a Modigliani, non datata, ma protocollata il 29.5.1925, in Brera, ex Sbsae, AV, Brescia, Seminario Vescovile, 5/12.

colore” sono assai visibili nelle committiture, avendo provocato danni visibili.

Giorgio Nicodemi, ispettore onorario dei Monumenti per il territorio di Brescia, il 16-7-1925 relaziona sul cattivo stato di conservazione del dipinto e sul preventivo di Pelliccioli che assomma a 2500 lire, cifra ritenuta considerevole, tanto da richiedere una colletta tra il vescovo, il Seminario (presso cui l’opera si conserva), il Comune e qualche altro munifico cittadino bresciano.

Pelliccioli conclude il restauro il 30 dicembre del 1926 e Mario Salmi, che ne ha seguito le varie fasi, invia a Nicodemi il conto che da 2.500 è sceso a 2.200 lire, con un contributo ministeriale che assomma a ben 700 lire.

La relazione finale, firmata dal restauratore il 31 dicembre 1926, e con la firma del Sovrintendente, Ettore Modigliani, che collauda il lavoro eseguito a regola d’arte, rende note le seguenti operazioni.

«Risanate e raddrizzate le singole parti della tavola, risanati i fili, e chiuse le fenditure con incisioni e intarsi di filetti di legno antico, e applicazioni di chiavi a farfalla. Eseguito l’assottigliamento e registrato lo spessore della tavola, applicata alla medesima una robusta armatura di noce d’America. Pulitura del dipinto, saldatura del colore, stuccatura e restauro intonatura alle scrostature».

Verolanuova

Nel 1921, il lavoro di foderatura e di rimontatura delle due grandi tele di Giovan Battista Tiepolo, nella cappella del Sacramento della basilica di San Lorenzo martire di Verolanuova (Brescia), raffiguranti *La raccolta della manna* e *Il Sacrificio di Melchisedec* (cm 670 x 300 ciascuna), viene affidato da Nello Tarchiani a Francesco Annoni, con cui dovrà collaborare Mauro Pelliccioli, incaricato di eseguire «gli eventuali ritocchi e stuccature»³². Tuttavia, si è rinvenuto un progetto, non datato, di Pelliccioli «per il risarcimento e posa in posto delle due grandi tele di G. B. Tiepolo», che comprende anche i lavori di saldatura e di foderatura dei dipinti³³.

Nell’elenco delle operazioni previste, oltre alle misure, sono indicati i materiali occorrenti, come «un tavolato» e due «grandi e robusti telai con chiavi». Non è però chiaro se i dipinti saranno entrambe foderati, in quanto vi è anche una voce di semplice «rinforzo della tela non rifoderata». In chiusura, Pelliccioli precisa la somma da sborsare a Francesco Annoni «per direzione del lavoro e Assistente», calcolata sulla base di dodici giornate lavorative, con viaggi. Ciò fa pensare ad un ribaltamento dei ruoli, per cui è il restauratore milanese che presta la sua opera di collaborazione a Pelliccioli per l’impegnativo lavoro, e non il contrario, come forse avrebbe desiderato Tarchiani³⁴.

³² Lettera di Nello Tarchiani su carta intestata «R. Pinacoteca di Brera» del 18 gennaio 1921 a Mauro Pelliccioli. Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, 7, fasc. 4; 7, fasc. 6.2.

³³ *Ivi*, fald. 7, fasc. 6.

³⁴ Nel 1952 Pelliccioli ripeté l’intervento sui due teleri del Tiepolo su incarico del Ministero. Il restauro venne eseguito nella Rotonda di Brescia, unico ambiente sufficientemente ampio per accogliere i quadri.

Salò

Per il Duomo di Salò, Pelliccioli esegue la foderatura di un non specificato dipinto di Zenon Veronese, come si ricava da una lettera di Tarchiani del 2 dicembre del 1920³⁵.

Ancora per Salò, realizzerà nel 1933 il restauro della tavola di Gerolamo Romanino con la *Madonna in trono tra i santi Bonaventura e Sebastiano* (1518-19), documentato unicamente da un restauro pittorico, con operazioni «di saldatura del colore», di stuccatura e di integrazioni cromatiche.

Un intervento più complesso, comprensivo anche di un lavoro sul supporto, riguarda un dipinto, attribuito con un punto di domanda da Pelliccioli al Romanino, intitolato *Tre santi e un devoto*, posizionato nel secondo altare di sinistra del duomo salodiano. Con ogni probabilità si tratta della pala con *Sant’Antonio abate tra i santi Sebastiano e Rocco e due committenti* (1515), di recente riferita al veronese Giovan Francesco Caroto³⁶.

Nel progetto Pelliccioli elenca con esattezza le operazioni da effettuare, come togliere «le vecchie sbarre» o traverse, in quanto «marcite e mal connesse»; chiudere con inserti di legno vecchio gli incavi che tenevano nella tavola le traverse eliminate; applicare tre nuove traverse con i rispettivi gattelli. I fili esterni sono risanati con l’inserimento di diversi tasselli di legno vecchio, applicati nei bordi del supporto, completando il lavoro con il restauro pittorico «delle scrostature di colore»³⁷.

Toscolano Maderno

Per il restauro del dipinto di Lorenzo Veneziano raffigurante la *Madonna col Bambino tra due devoti*, preziosa e piccola tempera su tavola su fondo oro conservata nell’antica chiesa parrocchiale di Sant’Andrea a Toscolano Maderno (Brescia), Pelliccioli, il 5.03.1934, stila una relazione puntuale, anche se redatta in forma estremamente concisa³⁸.

«La pittura ha bisogno di avere l’imprimitura e il colore saldato alla tavola, ha bisogno di avere stuccate numerose scrostature, e di levare dalla pittura e dal legno parecchie decine di chiodi, grossi e piccoli, di stuccare i relativi buchi e di restaurarli, nonché di restaurare e intonare le scrostature e rotture.

La tavola è molto curvata, deve quindi essere raddrizzata, registrata in spessore, e necessita di un’armatura scorrevole alla fiorentina al tergo».

Per il lavoro Pelliccioli chiede un compenso di lire 1.050, pagato con fondi ministeriali dell’esercizio 1933-34.

Da un appunto manoscritto, firmato da Fernanda Wittgens e datato 2 luglio 1934, si apprende che «Questo preventivo, d’accordo con Pelliccioli, si riduce a lire 800 perché si risparmia l’armatura della tavola che si è raddrizzata a sufficienza e inoltre perché Pelliccioli fa uno sconto».

³⁵ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 7, fasc. 3.

³⁶ M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Gussago (Brescia) 1999, pp. 94-96.

³⁷ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 8, fasc. 16.

³⁸ Brera, ex Sbsae, AV, Toscolano Maderno, chiesa parrocchiale, 5/642.

Dipinti rinascimentali su tavola

Verso la fine degli anni venti si intensificano i lavori di Pellicoli su polittici lignei lombardi, databili tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

Le carte d'archivio rivelano come Modigliani, fin dall'inizio della sua carriera, si sia mostrato sempre più contrario ai trasporti da tavola su tela, sostenendo il principio della conservazione del supporto originale, salvato con il metodo di un sistematico raddrizzamento delle incurvature, essenzialmente tramite armature a griglia più scorrevoli che in passato. Adeguatosi con indubbia coerenza all'orientamento espresso da Modigliani, senza mai contestarlo, anzi perfezionandone la prassi, Pellicoli redige sintetici appunti di lavoro che ne costituiscono una prova significativa, fornendo utili elementi di riscontro. Con una certa sistematicità egli propone il consolidamento e il raddrizzamento delle tavole, spesso assottigliandole; sostituisce vecchie intelaiature formate da assi marce e intaccate dal tarlo; applica nuove traverse a coda di rondine per formare armature più scorrevoli e meno rigide; chiude le fenditure con «intarsi di filetti di legno antico» e stagionato. Il procedimento del restauro pittorico conclude ogni intervento, ma ben poche sono le informazioni fornite di questa ultima fase del lavoro, che lasciano dubbi e incertezze sul suo metodo di pulitura, né danno conto dei materiali adoperati nelle integrazioni. Il sistema adottato da Pellicoli poteva apparire innovativo se confrontato con la tradizione tardo ottocentesca dei trasporti di tavole su tela, ma non era poi tanto diverso da quello che già nel 1910 proponeva Fabrizio Lucarini, noto restauratore fiorentino, sulla già citata pala del Romanino del duomo di Salò, poi restaurata da Pellicoli nel 1933: ovvero, il raddrizzamento delle sette tavole mediante «spranghe scorrevoli entro staffe di legno e guide di legno», allo scopo di riunirle e renderle piane.

Lo scontro tra la prassi del trasporto su tela – sostenuto soprattutto a Bergamo – e il mantenimento del supporto avrà un epilogo drammatico nell'episodio dell'intervento sulla *Pala di Castelfranco* Veneto di Giorgione, che Pellicoli eseguirà nel 1934 con l'attentissima sorveglianza di Modigliani e di Gino Fogolari. A conclusione del restauro, i due funzionari subiranno attacchi di inusitata aggressività verbale da parte di intellettuali, giornalisti e storici facenti capo al partito dei «trasponitori», con riflessi drammatici sulle loro carriere³⁹.

IV. Pavia⁴⁰*Mortara*

Il restauro della tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Bernardino Lanino (1553)⁴¹, nella chiesa di Santa Croce di Mortara (Pavia), ritenuta «la più bella opera d'arte pittorica

³⁹ Sull'argomento, si rinvia ad A. PACIÀ, *Carissimo Ettore, Carissimo Gino. Il carteggio Modigliani – Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CLXVIII, 2009-2010, pp. 360-428.

⁴⁰ I restauri su tavola di cui si dà conto sono stati selezionati sulla base della loro importanza artistica e della documentazione d'archivio rinvenuta.

⁴¹ Su Bernardino Lanino, si vedano *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. ROMANO, Torino 1985; A. SERAFINI, *Lanino Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma 2004, pp. 630-636; S. RICCARDI, *La fortuna di Bernardino Lanino dal Cinquecento ad oggi*, in «Bollettino storico vercellese», 34, 65, 2005 (2006), pp. 61-93; S. RICCARDI, *La cappella Taeggio in San Francesco a Vercelli e la fase estrema di Bernardino Lanino*, in «Bollettino storico vercellese», 46, 89, 2017, pp. 11-129.

che la città possiede», viene avviato nel 1933 dall'ispettore onorario ai Monumenti di Magenta, Amilcare Sandri, che il 28 luglio aveva segnalato alla Soprintendenza le precarie condizioni conservative della pala, chiedendo a Milano un finanziamento, che non era stato possibile concedere.

Sandri descrive l'opera composta da tre tavole che «si sono completamente staccate l'una dall'altra e si sono anche malamente incurvate», sì da richiedere un intervento da attuarsi con la massima urgenza⁴². Modigliani suggerisce di rivolgersi al Comune affinché provveda alla spesa del restauro, da affidare a «un restauratore di fiducia», il quale avrebbe operato sotto la stretta sorveglianza dell'ufficio milanese⁴³. Nonostante si faccia riferimento più volte ad una relazione di Pellicoli, non se ne conserva traccia nel fitto scambio di missive tra la Soprintendenza, il parroco e il podestà di Mortara. In una lettera del 29 ottobre 1934 redatta da Modigliani, ma firmata da Morassi, indirizzata al prevosto, si accenna che la pala non può essere restaurata sul posto in quanto le «operazioni meccaniche» necessarie per raddrizzare e saldare l'opera ne richiedono il suo spostamento nel laboratorio del restauratore a Milano. A rassicurare il parroco della riuscita dell'intervento, Morassi precisa che «Il fatto che questi (Pellicoli) ha avuto e ha in consegna dallo Stato nonché da privati capolavori di grandissimo pregio può essere sufficiente garanzia per codesta Chiesa».

Pavia

Nella Chiesa di Santa Maria del Carmine Pellicoli realizza il restauro del trittico di Bernardino Lanzani (San Colombano al Lambro, 1460 ca.–1530 ca.), detto anche Bernardino Colombano, seguace del Bergognone, firmato e datato 1515, che raffigura la *Madonna in trono tra i Santi Agostino e Ambrogio*, nel registro inferiore *Cristo sul sepolcro* tra *San Giovanni* e l'*Addolorata*, nella cimasa l'*Eterno*.

Nel progetto, redatto in data 12-10-1932, il restauratore descrive l'opera formata da un'asse centrale con la Madonna e il Bambino «con sfondo, diversi angeli ecc», da una predella a due scomparti e da due medaglioni nelle basi delle lesene, fornendone le misure: cm 220 x 134⁴⁴.

Per ottenere lo spianamento della tavola, che presenta una lunga spaccatura verticale sul retro e curvatures presenti sulle due parti, Pellicoli propone le operazioni di «Risanamento dei bordi, con chiavi a farfalla»; d'incollaggio dei due pezzi, di raddrizzamento mediante «incisioni al tergo e intarsio con sottili strisce coniche di legno duro» e l'applicazione di traverse a coda di rondine.

La fase del risarcimento del supporto, sebbene appaia l'intervento più complesso, richiede una somma inferiore a quella della pulitura, della saldatura del colore, delle stuccature delle «scrostature», con relative integrazioni.

In una lettera del 23 settembre 1932 indirizzata alla fabbrica, Modigliani aveva già palesato le difficoltà insite nel recupero di un'opera che versava «in condizioni di

⁴² Brera, ex Sbsae, AV, Mortara, chiesa parrocchiale di Santa Croce, 5/607.

⁴³ Il restauro viene interamente sostenuto dal Comune con la cifra di 1900 lire, come si evince dall'atto della delibera del podestà di Mortara, Giovanni Omodeo Zorini.

⁴⁴ Brera, ex Sbsae, AV, Pavia, chiesa di Santa Maria del Carmine, 5/614.

conservazione veramente deplorable», precisando che la saldatura delle tavole doveva effettuarsi «in modo che non abbiano più né a sbandarsi né a curvarsi». Il fissaggio dei sollevamenti, l'attenta pulitura, le stuccature, da condursi «naturalmente con la dovuta discrezione nelle parti ove il colore si è distaccato», richiedevano «un'assoluta competenza tecnica», come solo un restauratore di «sperimentata capacità» poteva dimostrare.

Nel 1935, il lavoro non è ancora del tutto saldato e Pellicoli ne sollecita il pagamento con una nota del 3 aprile in cui ribadisce, nella sua solita, sintetica forma, le operazioni eseguite. «Raddrizzata la tavola dalle fortissime curve, messe tre traverse a coda di rondine, ripulito il dipinto dal moltissimo sporco e vecchie vernici, saldato il colore stuccate le scrostature e restauro. Più pulitura e restauri alla Predella»⁴⁵.

Varese

Saronno

Nella provincia di Varese si segnala un intervento di Pellicoli su una tavola ovale di Gaudenzio Ferrari raffigurante il *Padre Eterno in gloria sorretto da angeli* nella prepositurale dei Santi Pietro e Paolo di Saronno. Nel 1925 Modigliani, che deve restituire il dipinto alla chiesa – non è chiaro se fosse stato ritirato per ragioni di sicurezza o di conservazione – aveva proposto all'amministrazione parrocchiale due possibili restauri. Un primo intervento, strettamente conservativo, si sarebbe limitato al consolidamento della tavola con incollaggio delle spaccature, rinforzo sul retro delle fenditure, saldatura del colore, successive stuccature e integrazione delle mancanze.

In una seconda ipotesi, il restauro completo avrebbe comportato una radicale pulitura e la rimozione dei rifacimenti, naturalmente con una spesa maggiore⁴⁶. La fabbrica di Saronno aderisce a questa seconda proposta. Due anni dopo, a lavoro ultimato, il 31 dicembre 1927 Pellicoli invia la richiesta di pagamento con il solito stringato elenco di operazioni compiute. «Incollate le spaccature, raddrizzate le quattro parti di tavole curve, mediante incisioni nel legno e applicazione di vecchi listelli di legno a intarsio. Rimesse le traverse a coda di rondine. Saldatura a moltissime sbollature del colore. Stuccatura delle scrostature. Pulitura con asportazione di vecchi restauri e molti rifacimenti e nuovo restauro».

V. Milano e provincia

A Milano, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Bianca della Misericordia detta anche chiesa dell'antica abbazia di Casoretto, è documentato un restauro condotto nel 1931 sul polittico raffigurante la *Resurrezione di Cristo tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, alla presenza di Giovanni Melzi e della moglie Brigida Tanzi*. Nella cimasa è *Dio padre* e nella predella sono *gli Apostoli* a mezzo busto. Il trittico viene riferito ad Ambrogio Bevilacqua, detto il Liberale, allievo del Bergognone, attivo in Lombardia tra il XV e il XVI secolo.

⁴⁵ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli, fald. 9, fasc. 24.1.

⁴⁶ Brera, ex Sbsae, AV, Saronno, chiesa parrocchiale, 5/629.

In una lettera del 3 ottobre 1931, inviata alla fabbrica di Casoretto, Modigliani espone lo stato di conservazione dell'opera e le urgenti operazioni da eseguirsi: saldatura delle tavole, che «presentano diverse spaccature longitudinali»; consolidamento del colore sollevato, pulitura dal «denso strato di vernici oscure»; infine una «discreta intonatura delle parti mancanti di colore». L'intervento, che verrà eseguito da Pellicoli, «restauratore di fiducia» della Sovrintendenza, non è documentato da alcun preventivo o relazione di lavoro.

Tuttavia, alcuni dati si possono ricavare dalle annotazioni sullo stato di conservazione del polittico redatte in occasione dell'ultimo restauro, eseguito nel 2002. Il sistema originale di assemblaggio del polittico venne alterato in almeno due occasioni: verosimilmente alla fine del Settecento, con il trasferimento del dipinto dalla collocazione antica a quella attuale, e una seconda volta «ai primi del Novecento», ossia con il restauro di Pellicoli.

Questi, per ovviare alla rigida soluzione attuata in antico, che aveva provocato le rotture cui accenna Modigliani, dovette eseguire alcuni tagli sulle traverse settecentesche, rinforzate poi con viti applicate alla cornice, a garantire il raddrizzamento della tavola in posizione piana⁴⁷.

Parabiago

Il restauro del trittico della Madonna all'altare maggiore del santuario della Madonna di Dio il Sà, tra Nerviano e Parabiago (Milano), riferito ad un allievo di Bernardino Luini, raffigurante la *Vergine col Bambino* e ai lati *i santi Cosma, Damiano, Sant'Ambrogio e Santa Caterina, un vescovo e un milite*, segue «laboriose trattative, che si trascinano dal 1931 al 1934»⁴⁸.

La chiesina, datata tra il XV e il XVI secolo, venne in passato attribuita a Donato Bramante e in tempi più recenti ad un suo allievo, forse il legnanese Giacomo Lampugnano, frate umiliato, che diresse i lavori della basilica di San Magno a Legnano. L'ispettore alle antichità per la zona di Legnano, Guido Sutermeister (1883-1964)⁴⁹, è il primo a segnalare lo stato di grave abbandono del trittico della chiesetta di Olzate, dalle cui tavole «si staccano a decine e decine i pezzi di pigmento con danno irrimediabile», informandone anche il podestà di Parabiago il 9 giugno del 1931, perché prenda urgenti provvedimenti sia a riparare il tetto che a far restaurare la pala.

Negli anni Trenta, la presenza degli ispettori onorari sul territorio lombardo si fa sempre più preziosa per il rapporto fortemente collaborativo con la Soprintendenza, costantemente informata sui molteplici episodi occorsi al patrimonio artistico, sia sotto l'aspetto conservativo, che dei furti e dei pericoli di vendita delle opere.

⁴⁷ Le ipotesi sull'intervento al supporto di Pellicoli si devono a Barbara Segre e Sandro Baroni, responsabili del restauro del 2002 realizzato con finanziamento ministeriale. In Brera, ex Sbsae, archivio corrente 13/386.

⁴⁸ Brera, ex Sbsae, AV, Parabiago, Santuario della Madonna di Dio il Sà.

⁴⁹ Su Guido Sutermeister, ingegnere e archeologo, promotore di campagne di scavo della zona in collaborazione con Alda Levi Spinazzola della Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia, si veda G. FERRARINI, M. STADIOTTI, *Legnano, La sua storia, la sua anima*, Carnate (Milano) 2001, p. 103.

Nello stringatissimo preventivo del 5 giugno 1931 Pellicoli, incaricato del restauro, indica le operazioni «di saldatura al colore delle tre tavole e della predella a chiaro-scuro»; il «risarcimento delle tre tavole mediante applicazione di due traverse a coda di rondine»; la «saldatura del colore, stuccatura delle scrostature, pulitura e restauro delle tre tavole e della predella».

Pellicoli però ritira l'opera solo nel 1934, in quanto «gravato dal lavoro di restauro del Giorgione e del Mantegna», come tiene a precisare Modigliani in una lettera del 28 settembre inviata a Guido Sutermeister.

Magenta

Il 1 aprile del 1927, a seguito di un sopralluogo di un funzionario di Brera (probabilmente Mario Salmi) a Magenta, nel Santuario della Beata Vergine Assunta, Modigliani richiama l'attenzione della fabbrica sulla pala d'altare della terza cappella a sinistra, «tenuta con incuria deplorabile» e bisognosa di «riparazioni», che ne consentirebbero il suo recupero artistico. Il politico consta di una tempera su tela raffigurante *La Sacra Famiglia* al centro e *l'Eterno benedicente* nella lunetta, riferibili ad «un pittore lombardo del primo Cinquecento che arieggia alla maniera del Luni», oggi identificato in Bernardo Zenale⁵⁰. Le due tavolette laterali con *Cristo alla colonna* e *l'Ecce Homo* sono «condotte nello stile di Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone». L'occhio allenato di Modigliani non si sbaglia nell'aver individuato due mani distinte nell'esecuzione dell'ancona⁵¹.

Il funzionario lascia poi ventilare, come sua abitudine, la possibilità di un contributo ministeriale, sempre che il dipinto sia affidato ad un restauratore di fiducia della Sovrintendenza.

Tanto basta per spingere i fabbricieri a rispondere affermativamente, chiedendo di conoscere con esattezza «l'onere dei lavori da eseguirsi».

Il 24 giugno Pellicoli spedisce in Sovrintendenza il suo stringato preventivo con l'elenco dei lavori da compiere sul politico. Per la lunetta con il *Padre eterno* (tavola di cm 100 x 60) propone «saldatura al colore e restauro, intonatura a numerosissime scrostature, più incollare una fenditura alla tavola e rinforzo a tergo con farfalle».

Per la tela a tempera non verniciata – ed è significativo che annoti questo dettaglio – riferibile alla «Sacra Famiglia», le operazioni previste si riassumono in «foderatura di rinforzo alla vecchia tela, stuccatura e intonatura a tempera delle rotture e scrostature, telaio nuovo con chiavi».

Infine, i dipinti con *l'Ecce Homo* e *Cristo alla colonna* sono interessati da interventi minimi, come «una pulitura e piccoli restauri e riparazioni alla vecchia tavola».

⁵⁰ Il complesso pittorico fu composto, nella sistemazione attuale, nella seconda metà dell'Ottocento. Le due tempere appartengono infatti ad un politico precedente, riferito a Bernardo Zenale, in cui sono state inseriti i dipinti laterali, forse in sostituzione di elementi distrutti o fortemente degradati. Si veda F. CAROLI, *Il Cinquecento lombardo da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 88-89.

⁵¹ Lettera di Ettore Modigliani del 1 aprile 1927 alla Fabbrica della chiesa parrocchiale, in Brera, ex Sbsae, AV, Magenta, Santuario della Beata Vergine Assunta, 5/603.

VI. I grandi cantieri

Negli anni in cui Modigliani, dalla fine del 1923, regge l'unificata Soprintendenza all'Arte medioevale e moderna della Lombardia⁵², che comprende anche quella ai Monumenti, i cantieri di restauro di cicli decorativi e pittorici di importanti edifici lombardi vengono eseguiti sotto la sua direzione, con un prevedibile aggravio di lavoro. La nomina per Modigliani comporta un potenziamento di funzioni e un moltiplicarsi di responsabilità che, oltre al mero settore degli interventi sui dipinti murali, sugli arredi marmorei e lignei, sulle decorazioni in stucco, comprende la salvaguardia degli edifici d'interesse artistico e dei centri storici, in una diffusa azione di tutela del patrimonio contro interessi mercantili e abusi.

L'entità dei molti cantieri avviati in dodici anni di attività di Modigliani in Lombardia e anche fuori del territorio (come ad esempio a Lugano), in gran parte affidati a Pellicoli, è argomento vastissimo, ancora tutto da scandagliare e mettere a fuoco. L'indagine, impensabile in questa prima fase di ricerca, potrà attuarsi solo con un sistematico scrutinio dell'ampio archivio dell'ex Soprintendenza ai Monumenti di Milano, da affidare ad un gruppo di specialisti e di studiosi.

Elenchi redatti dallo stesso Pellicoli, rintracciati negli archivi di deposito di Brera, integrati da appunti di lavoro e da schede facenti parte del suo archivio personale depositato a Lurano, comprovano che, fin dalla metà degli anni Venti, per il restauratore bergamasco si aprono prospettive di grande prestigio, premesse per il suo futuro coinvolgimento in successive e ancora più impegnative campagne di restauri, anche dopo l'allontanamento di Modigliani da Milano⁵³.

La seguente, inedita «Nota = elenco degli affreschi restaurati nell'ultimo decennio per conto della R. Sovrintendenza» di Milano redatta da Pellicoli, dà conto in modo succinto di una serie di restauri di affreschi, eseguiti tra il 1922 e il 1930, con alcune brevissime specifiche⁵⁴.

Alzate (Como). Rimessi in luce liberandoli dall'imbianco gli affreschi del secolo XVI nella cappella del Rosario (Chiesa parrocchiale) 1927.

Castiglione Olona (Varese). Puliti gli affreschi del coro di Masolino da Panicale. Messi in luce nuovi affreschi che erano coperti dal coro rimosso 1927.

Brescia. Salone di S. Barnaba puliti saldati, messi in luce gli affreschi di Pietro da Cemmo 1928.

Brescia. Istituto Zitelle. Via dei Mille. Scoperto (?) rinsaldato restaurato grande affresco Romanino nel Refettorio. Ultima cena 1926.

⁵² Con decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164, dal titolo «nuovo ordinamento delle Soprintendenze alle opere di antichità e di arte», le soprintendenze vennero ridotte da 47 a 25 e furono ridefinite. Non più, ai Monumenti, agli Scavi, alle Gallerie, ai Musei Medievali e Moderni, ma alle Antichità, all'Arte Medievale e Moderna (riunendo in questa la tutela dei monumenti e delle opere d'arte) e alle Antichità e all'Arte (riunendo in queste tutti i servizi dei due tipi precedenti).

⁵³ Tra i cantieri più significativi si ricordano il recupero degli affreschi di Masolino da Panicale nel Battistero della Collegiata di Castiglione Olona (1935-1937); il restauro della *Camera degli Sposi* di Palazzo Ducale a Mantova, (1938-41); l'intervento sugli affreschi giotteschi nella Basilica Superiore di Assisi (1939) e sui dipinti murali di Masolino nella cappella Branda Castiglione di San Clemente a Roma.

⁵⁴ Milano, Pinacoteca di Brera, archivio antico, cassetta 53, parte II, fasc. 43, (1922-1926).

Brescia. Chiostro del Carmine. Messi in luce affreschi coperti dall'intonaco 1926.
 Brescia. S. Francesco. Restaurato l'affresco dell'Assunta di Romanino. Scoperto dietro all'altare 1930.
 Lodi (Milano?). S. Francesco. Restaurati affreschi.
 Morbegno. Chiesa di s. Antonio. Affreschi di Gaudenzio Ferrari rimessi in luce 1930-1931. Prima cappella a sinistra.
 Bergamo. Affreschi di Bramante. Palazzo del Podestà. Scoperti e trasportati su tela 1930.
 Milano. S. Maria delle Grazie. Cappella di S. Caterina. Rimessi in luce e restaurati 1928 (Donato Montorfano).
 Milano. S. Maria delle Grazie = Cappella Madonna. Frammento affresco Bramantino. Strappato e riportato su tela rimesso in loco.
 Milano. S. Maria delle Grazie. Cappella Atellani. Restauro affreschi 1931.
 Milano. Certosa Garegnano. Presbiterio. Restauro affreschi 1930
 Lugano, Direttore (Comm. Modigliani) restaurati affreschi Luini. Chiesa Angioli 1930.
 Treviglio (Bergamo), Parrocchiale restauro volta S. Maria Lagrime (si tratta di un'imprecisione in quanto la volta indicata si riferisce al santuario trevigliese di Santa Maria delle Lacrime).
 Pinacoteca di Brera Levati dal muro e trasportati su tela due Affreschi? 1924.
 Varese, Chiesa S. Martino. Restaurato S. Cristoforo sulla facciata 1930.
 Legnano. Strappo affreschi. S. Erasmo. Comune.
 Legnano. Strappo affreschi. Casa Lampugnani: per conto del Comune.
 Un secondo elenco dal titolo "Relazione sulle principali opere compiute dalla R. Soprintendenza all'Arte medioevale e Moderna di Milano dal 1922 al 1932", battuto a macchina, informa invece dei lavori eseguiti a Bergamo e provincia⁵⁵.
 Bergamo. Palazzo del Broletto. Restauri architettonici.
 Palazzo già del Podestà. Restauri architettonici e restauro di affreschi di Donato Bramante e della sua scuola.
 Palazzo Nuovo. Ricostruzione della facciata secondo il disegno dello Scamozzi. Contributi complessivi di 50.000 lire, anche per i due precedenti palazzi.
 Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco. Restauro degli affreschi di Lorenzo Lotto.
 Galleria dell'Accademia Carrara. Restauro di molti quadri a cura e con contributo della Soprintendenza.
 Pumenengo, Santuario. Restauro generale della cupola e del matroneo. A cura della Soprintendenza e a spese degli Eredi Conti Barbò (70.000 lire).
 Caravaggio, Santuario. Opere di sistemazione e decorazione delle cappelle. A cura della Soprintendenza e a spese dell'amministrazione del santuario.
 Caravaggio, Parrocchiale dei Santi Fermo e Rustico. Restauro della decorazione settecentesca nell'interno. Lavori di completamento della torre campanaria. A spese della fabbrica.

⁵⁵ Milano, Pinacoteca di Brera, archivio antico, parte II, cassetta 53, fasc. 48.

Treviglio, Chiesa parrocchiale. Restauro del polittico di Butinone e Zenale. Contributo 600 lire.
 (Treviglio) Chiesa di Santa Maria delle Lagrime. Restauro della decorazione della volta.
 Lovere, Santa Maria in Valvendra. Restauri del tetto. Contributo della S. di 16.000 lire.
 S. Paolo d'Argon, Chiesa parrocchiale. Restauro di dipinti del Ricci e di G.M. Crespi.
 Rovetta, Chiesa parrocchiale. Pulitura della pala del Tiepolo.
 Gandino. Museo della parrocchiale. Sistemazione e restauro di diversi arazzi. Contributo della S. di 15.000 lire.
 Zandobbio, Chiesa di S. Giorgio. Restauro del campanile. Contributo della S. di 3300 lire.
 Cornalita (S. Giovanni Bianco). Opere di consolidamento e di restauro. Contributo della S. di 4000 lire.
 Questi due elenchi contengono indicazioni precise per avviare ulteriori ricerche e approfondimenti sull'attività cantieristica di Pellicoli in Lombardia. Come si vede infatti, tra il 1922 e il 1935, si susseguono ad un ritmo frenetico interventi che comportano una ben oliata organizzazione della bottega, con l'apporto di personalità specializzate nel campo dell'affresco, che lavorano sotto la vigile guida del Pellicoli.
 In alcuni casi si tratta del recupero di dipinti isolati che però rivestono un'eccezionale significato quale testimonianza di decorazioni perdute e conosciute solo da fonti antiche, come il frammento trecentesco della chiesa di San Gottardo a Milano.
 In altri interventi, invece, si attua il ripristino di cicli decorativi estremamente deteriorati o si verifica il recupero di decorazioni antiche, mediante un attento lavoro di discialbo.
 Altre importanti notizie, ad integrazione delle precedenti, si ricavano dall'archivio Pellicoli di Lurano.
 Dal 1926 al 1931 viene effettuato il restauro degli affreschi di Bernardino Luini, nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano; nel 1931 l'*équipe* bergamasca esegue l'intervento della famosa *Sala del Moretto* nel palazzo Salvadego Molin a Brescia, per il quale molti anni prima era stato interpellato anche Cavenaghi. Tra novembre 1932 e giugno 1933 è l'intervento dei dipinti di Lattanzio Gambara sulla facciata di una casa di Via Volta a Brescia⁵⁶; nel medesimo periodo si data il delicato restauro con la *Crocefissione* di scuola giottesca, decorante il campanile della chiesa di san Gottardo a Milano, unico frammento di una ricca decorazione con Storie della Vergine del secolo XIV, rifinita a lapislazzuli e foglia d'oro. Al 1933 risale il restauro dell'affresco di Gaudenzio Ferrari raffigurante la *Natività* in una lunetta della facciata della chiesa di Sant'Antonio a Morbegno, ritenuto il culmine della pittura rinascimentale in Valtellina. Nello stesso anno Pellicoli esegue il restauro degli affreschi dell'Oratorio di Casatico, nel comune di Siziano (Pavia), da identificarsi con il ciclo pittorico di metà secolo XVI, di recente riferito ad un anonimo artista della scuola del Luini, cui si aggiunge una sistemazione degli intonaci interni delle lesene e il restauro di due figure della facciata, i santi Giobbe e Cristoforo.

⁵⁶ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli, fald. 8, fasc. 7/2.

Nel 1933-34 si dà inizio a due cantieri in contemporanea, quello degli affreschi di Santa Maria del Carmine a Luino (Varese) e il recupero dei dipinti dell'abbazia di Vertemate; nell'estate del 1934 si conclude il restauro generale del prezioso apparato pittorico trecentesco di Sant'Abbondio a Como, tra le più intatte testimonianze della pittura lombarda del secolo XIV.

Dall'estate del 1934 all'autunno del 1936 si data il consolidamento e il risanamento degli affreschi dei secoli XIII-XV della chiesa di San Giorgio in Almenno San Salvatore in val Brembana⁵⁷; tra dicembre del 1934 e marzo del 1935 si realizza il restauro degli affreschi della chiesa di San Cristoforo a Milano. Nel medesimo mese di dicembre Pelliccioli inizia il difficile intervento di strappo dell'affresco di Giovan Battista Tiepolo raffigurante *Il trionfo delle Arti*, che decorava il grande soffitto a volta del salone d'angolo del Palazzo ex Archinto a Milano, distrutto da una bomba caduta sull'edificio nel 1943, come la restante decorazione settecentesca, tra i più splendidi esempi del barocco lombardo⁵⁸.

Si tratta di un'operazione assai delicata, documentata da due relazioni di Pelliccioli: un progetto inviato alla «Sovrintendenza ai Monumenti di Lombardia» e un preventivo indirizzato alla Congregazione di Carità, ex Palazzo Archinto⁵⁹.

L'intervento, dopo il crollo di un pezzo dell'intonaco nell'estate del 1933, si prospettava assai urgente per le «condizioni di precarietà dei muri di un angolo del Palazzo con conseguente cedimento e movimento di gran parte delle centine dell'armatura in legno del soffitto e del cannocciato che fa da supporto all'intonaco», come segnala Pelliccioli nella relazione spedita all'ufficio milanese.

Lo strappo del dipinto dovrà eseguirsi «a settori, acconciamente delimitati a seconda delle linee della decorazione, delle fenditure e dei fondi a tinte unite, evitando di toccare le figure». Dopo lo strappo, l'affresco sarà fissato «sull'intonaco della nuova volta reale, con materia adesiva inalterabile sia all'umido che a qualunque agente atmosferico».

La superficie interessata, decisamente vasta, è calcolata dal restauratore in 196 metri quadri: un incarico di forte impegno e grave responsabilità che solo uno studio così organizzato e di tale ampia esperienza poteva assolvere.

⁵⁷ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 9, fasc. 12. Si tratta di operazioni di consolidamento degli intonaci nelle due pareti della navata centrale, nella parete di fondo e nella navatina «di destra entrando nella chiesa», «che in gran parte e per grandissime zone erano in grave e imminente pericolo di cadere e in altri punti pure numerosissimi erano staccati dal muro». Pelliccioli rinalda «i bordi e le slabbrature degli intonaci», adoperando cemento e malte, «secondo la regola consuetudinaria».

⁵⁸ Tiepolo, tra il 1730 e il 1731, dipinse in Palazzo Archinto cinque soffitti, in collaborazione con Vittorio Bigari e il quadraturista Stefano Orlandi. I soggetti dei dipinti, commissionati da Carlo Archinto per le nozze del figlio maggiore Filippo con Giulia Borromeo, comprendevano l'*Apoteosi di Romolo*, l'*Incoronazione di Bacco e Arianna*, *Giunone*, *La Fortuna e Venere*, *Il Trionfo delle Arti e delle Scienze*, *Il Tempo scopre la Verità*, *Apollo e Fetonte*, *Storie di Scipione*, *Perseo e Andromeda*. Si veda, L. FINOCCHI GHERZI, *Tiepolo a Milano: la decorazione dei palazzi Archinto, Casati e Clerici*, Roma 2016, pp. 38-46; figg. pp. 93-101.

⁵⁹ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 9, fasc. 9.

PELLICCIOLI E BRERA. TRE CASI E UNA TROUVAILLE (CON ELOGIO DEGLI ARCHIVI)

Emanuela Daffra

Il rapporto di Pelliccioli con Brera è stato lunghissimo: pur senza poterne definirne gli estremi ad diem lo possiamo tranquillamente misurare in oltre quarant'anni, dal 1922 al 1965 almeno, quando gli viene per l'ennesima volta commissionata una «generale revisione e lieve pulitura dei dipinti della pinacoteca»¹.

Sono anni cruciali, non solo a Brera ma a livello internazionale, per la riflessione sull'assetto e le finalità dei musei, per i ragionamenti sul restauro e sul suo statuto disciplinare².

Mi è parso perciò interessante verificare se fosse possibile determinare il peso che hanno avuto, sulle scelte riconoscibili nella prassi di un restauratore dalla personalità assertiva, l'alternarsi degli storici dell'arte alla direzione dei lavori, il ridefinirsi dello statuto della storia dell'arte, della fisionomia e degli scopi del museo, scandagliando documenti di tipo diverso, dando a priori per scontato che non ne avrei trovato traccia formalizzata ed esplicita.

Si tratta in fondo di una ulteriore, circoscritta verifica di come il restauro sia un atto storicamente condizionato.

Per la ricerca ho scelto di valermi soltanto della documentazione conservata in museo, con una intenzione un poco polemica venata di preoccupazione.

Sono infatti consapevole della necessità di intrecciare ciò che conservano gli archivi delle ex-soprintendenze con quanto rintracciabile altrove – dall'Archivio centrale dello Stato a quelli dei restauratori, alle notizie sulla stampa e alle pubblicazioni – ma voglio ribadire attraverso il caso specifico le straordinarie potenzialità di questi giacimenti, fatti di carte diverse e di immagini, in un momento di transizione quale quello attuale che li sottopone a un rischio reale di scompaginazione, prefigurando un danno gravissimo per la conoscenza e le possibilità di ricostruire storie anche relativamente recenti.

Tra i tanti possibili ho individuato tre casi che si collocano all'inizio, al centro e verso la fine dell'arco cronologico prima individuato, relativi tutti a dipinti su tavola di area veneta.

¹ Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio di Posizione, Cart II, fasc. I.

² Si pensi, ad esempio, all'attività dell'Office International des Musées (OIM), già all'indomani della Prima guerra mondiale ed ai frutti che avrebbe portato. Per una disamina con ricca bibliografia S. CECCHINI, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 14, 2016, pp. 429-457.



1. Giovanni da Bologna, *Madonna col Bambino*, ante 1925, Milano, Pinacoteca di Brera.

Completati, a chiusura, da una appendice, non prevista (benedetti archivi!) e un poco fuori contesto che però in una occasione quale quella del convegno non poteva essere ignorata poiché pare segnare, quasi plasticamente, il passaggio verso un'epoca nuova. Come è già stato notato da Paolo Orizio nella sua prima presentazione della porzione di archivio Pelliccioli ora a Lurano³, la documentazione relativa all'operato del restauratore è dispari, si va da relazioni sufficientemente esaustive a semplici elenchi di opere. Lo stesso vale per le carte braidensi e per questo la ricerca dei dati necessari alla verifica prescelta ha imposto lo spoglio di filze diverse – dai restauri ai rendiconti –, il confronto con immagini dalla data sicura e infine col corpo vivo delle opere.

Per quanto riguarda la prima campagna di lavori sappiamo con certezza che Pelliccioli ha lavorato su trentatré dipinti. L'Archivio Vecchio della Pinacoteca di Brera conserva gli elenchi dei lavori pagati al restauratore, suddivisi in due gruppi. Sul primo⁴ ha effettuato interventi circoscritti, sul successivo le operazioni sono state più articolate e non a caso nei rendiconti a un numero di opere che è quasi la metà corrisponde un compenso di poco inferiore (5550 lire contro 5900)⁵.

Nel secondo gruppo è compreso il nostro primo caso, la *Madonna col Bambino* di Giovanni

³ P. ORIZIO, *Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pelliccioli*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studio (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 425-432.

⁴ Pinacoteca di Brera, Archivio Vecchio 1/8 Rendiconti, 10 giugno 1925. Il documento di pagamento cita Butinone, *Trittico*; Lorenzo Veneziano, *Altarolo*; Paolo Veronese (scuola), *Trittico Adorazione dei Magi*; Ludovico Carracci, *Predica di sant'Antonio*; Francesco Torbido, *Ritratto d'uomo*; Michele da Verona, *Crocefissione*; Bramante, *Uomini d'arme*; Lorenzo Lotto, *Febo da Brescia e Laura da Pola*; Bramante, *Cristo alla colonna*; Andrea Appiani strappo di due affreschi; Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di san Marco*; Antonio Fontanesi, *Paesaggio*; Raffaello, *Sposalizio*; Carlo Mancini, *La sponda del Po*; Luini, *Affreschi della Cappella di san Giuseppe*; Giulio Campi, Callisto Piazza, *Tre santi*; Giuseppe Vermiglio, *Il Presepio*; Discepoli, *La Vergine coi re Magi*; Sigismondo Foschi, *Madonna e Santi*.

⁵ Pinacoteca di Brera, Archivio Vecchio, Rendiconti, 19 giugno 1925; Giovanni da Bologna, *Madonna col Bambino*; Scuola olandese, *Adorazione dei Re Magi*; Fantoni da Norcia, *La Madonna col divin figlio e Pietà*, (lunetta); Scuola Cremonese, *Deposizione*; Scuola senese (ora Andrea di Bartolo), *Polittico*; Marco Palmezzano (ora Fogolino), *Madonna tra i santi Giobbe e Gottardo*; Luca Cambiaso, *L'adorazione dei pastori*; Giulio Campi, *Pala Stampa*; Cesare Magni, *Sacra famiglia*; Scuola fiamminga, *Adorazione dei magi*.

2. Giovanni da Modena, *Madonna col Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera.

3. Giovanni da Modena, *Madonna col Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



da Bologna. Il dipinto era stato acquistato nel 1909 da Modigliani e da lui commentato in un articolo comparso nel 1911 sul «The Burlington Magazine»⁶. Qui il direttore di Brera metteva in evidenza la vivacità espressiva dei volti e le qualità miniaturistiche della pittura, sottolineando l'importanza della tavola in quanto opera firmata di un pittore rarissimo, ricordato dalle fonti antiche ma sfuggente, in uno stato conservativo migliore rispetto alle altre prove certe conosciute, conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e ai Musei Civici di Padova. Nel testo non una parola viene spesa sulle ridipinture, evidenti anche nelle riproduzioni fotografiche (fig. 1) ma in occasione della riapertura del museo dopo la guerra il problema viene affrontato di petto e Pelliccioli così sintetizza il lavoro «Raddrizzata ed eseguita l'intelaiatura scorrevole alla tavola. Pulito l'oro del fondo che era completamente ricoperto, e pulito il dipinto, stuccate le scrostature e restauro». Poiché da allora la tavola non è più stata oggetto di interventi possiamo ancora valutare l'operato di Pelliccioli che, proprio perché in presenza di un testo capitale per un piccolo maestro, ha condotto una pulitura a fondo, così da recuperare quanto più possibile il testo originale, limitandosi poi a velature sulle abrasioni ma proponendo in-

⁶ E. MODIGLIANI, *A Picture by Giovanni da Bologna in the Brera*, in «The Burlington Magazine», 97, Vol. 19, 1911, pp. 18-23.

4. Carlo Crivelli, *Trittico di san Domenico*, ricostruzione dell'assetto originario.



terventi ricostruttivi su specifiche lacune, ad esempio in corrispondenza della mandorla multicolore su cui siede la Vergine (figg. 2-3), proprio per non svilire la qualità grafica e miniaturistica dell'originale indicata da Modigliani quale caratteristica saliente dell'opera. L'esempio successivo ci porta al secondo dopoguerra ed alla direzione di Fernanda Wittgens. I lavori di questo convegno hanno confermato il vero tornado di incarichi che si abbatté su Pelliccioli e i suoi collaboratori, divisi (e contesi) su tutte le grandi pinacoteche del nord Italia. Per la riapertura di Brera il riordino dei dipinti è affidato a un gruppo formato da Pelliccioli, Pigazzini, Giuseppe e Luciano Arrigoni. Al primo spettano molte perle della pinacoteca⁷, in particolare per quanto riguarda gli interventi pittorici, mentre le operazioni sui supporti o strutturali convergono in particolare su Giuseppe Arrigoni.

I restauri e gli studi realizzati nei decenni successivi hanno confermato che con poche eccezioni furono, complice il poco tempo a disposizione, manutenzioni e riordini finalizzati a una presentazione equilibrata. Ma ciò non toglie che in alcuni casi si trattasse di interventi fortemente interpretativi.

⁷ Dall'elenco complessivo (Pinacoteca di Brera, Archivio di posizione 4, cart. 17/1) a Pelliccioli risultano assegnati: l'intervento pittorico sugli affreschi della Pelucca; Veronese, *La cena in casa di Levi*; G. e G. Bellini, *L'ultima predica di San Marco*; tutte le tavole della sala VI; Mantegna, *Polittico di san Luca*; Giovanni Bellini, *La Madonna greca*; Defendente Ferrari (ora Martino Spanzotti) *Santa Caterina e san Sebastiano*; *Sant'Andrea*; Bramante *Uomini d'arme e Cristo alla colonna*; Girolamo di Giovanni (ora Giovanni Angelo d'Antonio), *Polittico*. Tuttavia appunti sparsi ricordano che egli mise mano anche a Piero della Francesca, *Sacra Conversazione*; Vittore Crivelli, *quattro tavole*; Veronese, *Ultima cena*; Savoldo, *Pala di Pesaro*; Niccolò Alunno, *Polittico di Cagli*; Tiepolo, *La Madonna del Carmelo* (che in quella occasione venne riunita), Carlo Crivelli, *Madonna della Candeletta*, *Trittico da San Domenico*, *Incoronazione della Vergine*.

5. Carlo Crivelli, *Trittico di san Domenico a Camerino*, 1905 circa, Milano, Pinacoteca di Brera.



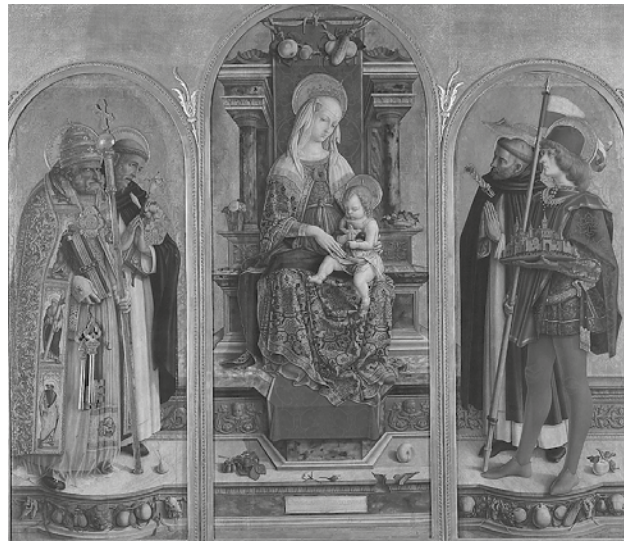
È il caso del Trittico di Camerino di Crivelli che ora sappiamo nascere con slanciate proporzioni verticali ed una veste smagliante e tridimensionale (fig. 4)⁸. Pelliccioli lo eredita con quanto restava dell'assetto normalizzato che gli era stato conferito nel 1824. I restauratori ottocenteschi avevano ripristinato le inclusioni di poste vitree e di perle di Roma che ne esaltavano l'aspetto polimaterico, ma avevano privato l'opera delle parti secondarie, rifatto in toto la doratura punzonata del fondo per ampliare i campi pittorici e conferire loro una inesistente continuità spaziale, ideato una cornice a cassetta e dotata di colonne tortili che sottolineava una supposta virata "rinascimentale" del pittore con proporzioni "quadre" (fig. 5). Questo era l'aspetto che il dipinto sfoggiava nella Brera del primo dopoguerra, anche perché Adolfo Venturi, con tutta la sua autorità, nella *Storia della pittura in Italia*⁹ aveva addirittura ritenuto la cornice autentica.

Alla riapertura del 1950 è presentato così (fig. 6): tavole spianate, cornice ridotta ad un *passepourtout*, ridoratura del fondo conservata, nessun ripristino delle inclusioni perdute nuovamente, e poi velature selettive, circoscritte alle zone più chiare, così da annullare il gusto per le variazioni cromatiche e i giochi di profondità proprio del pittore, e da trasformare un teatro sacro tridimensionale in una immagine piatta.

Non è un caso. Siamo all'inizio di un rinascente interesse nei confronti di Crivelli che dopo i fasti vittoriani si era un poco appannato. Di quel medesimo 1950 sono la grande mostra ad Ancona curata da Pietro Zampetti e il primo articolo di Federico

⁸ E. DAFFRA, *Trittico di san Domenico*, in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Vicenza 2008) a cura di C. BERTELLI, Marsilio, Venezia 2008, pp. 218-228; EADEM, *Carlo Crivelli. Trittico di san Domenico*, in *Crivelli e Brera*, Milano 2009, pp. 136-149; EADEM, *Sugli altari, nell'età di Giovanni Bellini: la versione di Carlo Crivelli*, in *Pensare per immagini. Arte e simbolo nel Rinascimento. Alcune testimonianze dai musei milanesi*, a cura di C. BOLDORINI, Milano 2019, pp. 119-128.

⁹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte III, Milano 1914, p. 380.



6. Carlo Crivelli, *Trittico di san Domenico di Camerino*, (ante il restauro del 2008), Milano, Pinacoteca di Brera.

7. Milano, Pinacoteca di Brera, Sala VI, 1950.



Zeri sul pittore¹⁰. Ma sul modo con cui Fernanda Wittgens legge l'artista pesano di sicuro le opinioni di Roberto Longhi, che già nella *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* e poi nel *Viatico*¹¹ vedeva le opere successive al fatale punto di svolta del 1473 – il Trittico è datato 1482 – come uno stanco ripetersi che rinnegava le caratteristiche più intimamente originali dell'artista: fantasia, grinta grottesca, invenzioni visionarie, e che si adagiava in un saldo magistero artigianale, in un placido decorativismo che il restauro non fa che confermare.

¹⁰ *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950) a cura di P. ZAMPETTI, Bergamo 1950; F. ZERI, *A Lunette above Crivelli's St. Peter and St. Paul*, in «The Burlington Magazine», XCII, 568, luglio 1950, pp. 197-198.

¹¹ R. LONGHI, *Lettera Pittorica a Giuseppe Fiocco su 'L'arte del Mantegna'*, in *Vita Artistica*, I (1926), pp. 127-139, ripubblicato in *Saggi e ricerche 1925-1928*, II, 1, Firenze 1967, pp. 77-98.



8. a.b. Antonio Vivarini e Giovanni d'Alema, *Madonna col Bambino, Polittico di Praglia*, prima durante e dopo il restauro, Milano, Pinacoteca di Brera.

Il terzo lavoro esaminato è di pochi anni posteriore (1959) e riguarda il *Polittico di Praglia*, che Pelliccioli aveva già preso in mano in occasione del riallestimento del dopoguerra, poiché era esposto nella sala VI (fig. 7), dove le foto ce lo mostrano scurito da polveri e protettivi, con l'oro di fondo completamente ridipinto, a ritagliare le figure (fig. 8a). Ora, a differenza di quanto fatto per il trittico di Crivelli, la pulitura viene condotta a fondo, l'oro posticcio eliminato a costo di recuperare una situazione estremamente frammentaria dove rade pagliuzze dorate scintillano sul bolo e, come illustra bene la lettura sincrona della documentazione fotografica e dell'opera, la preparazione viene velata in corrispondenza del campo pittorico di un tono più caldo per intonarla al bolo e differenziarla dalle parti in origine coperte dalla cornice, che restano più chiare (fig. 8b). Anche in questo caso possiamo immaginare (solo immaginare) una influenza forte della direzione, e leggere il restauro braidense in parallelo ai coevi interventi eseguiti da Pelliccioli per le Gallerie dell'Accademia di Venezia, come quello sul *Trittico della Misericordia*, dove il gesso è lasciato a vista così da accentuare l'interpretazione dell'opera quale relitto della storia, in stretto rapporto con gli allestimenti selettivi di Carlo Scarpa.



9. Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, *Polittico di Praglia*, 1960 circa, Milano, Pinacoteca di Brera.

Per Brera, al contrario di quanto stava accadendo nel museo veneziano, Fernanda Wittgens aveva voluto un riallestimento “neoclassico” (non a caso affidato al medesimo Portaluppi che già aveva realizzato quello del 1925) ma dopo la morte della direttrice il testimone era passato a Gian Alberto dell’Acqua, allora anche segretario generale della Biennale.

In quel contesto Dell’Acqua era attento anche alle sperimentazioni più attuali, basti pensare che per l’edizione del 1958 affida al giovane collega braidense Franco Russoli la curatela della mostra *Giovani artisti italiani e stranieri*, dove Scanavino, Baj, Dorazio dialogavano con Jasper Johns. È su questo diverso orizzonte culturale che possiamo comprendere la scelta di restauro e la presentazione museale con la cornice a listelli che non nascondeva alcun dato materiale delle tavole (fig. 9).

Dopo l’esame di interventi tanto diversi possiamo rispondere al quesito iniziale in modo affermativo: sì, travaso e dialogo ci furono e si tradussero in interventi differenziati.

Una simile diversità tuttavia rende ancora più evidente il denominatore comune costituito dalla sensibilità per la corretta leggibilità del dipinto, che a sua volta comportava soluzioni non standardizzate, e che va messa in quota alla specifica sensibilità dell’operatore. Per misurare quanto questa contasse torniamo al Polittico di Praglia (fig. 10), dove, di fronte a un insieme che in origine doveva avere una pellicola pittorica satura e variata nelle brillantezze, Pelliccioli sceglie invece una verniciatura unitaria e molto opaca, con lo scopo di non invertire i valori rispetto ad una doratura talmente consueta da essere quasi solo un luccichio sporadico: è una scelta che individua il migliore modo possibile per godere il dipinto nel suo stato lacunoso senza nascondarlo, interpretando in questo l’approccio di Longhi così come chiarito in queste stesse pagine da Orietta Rossi Pinelli. Accostare stesure sature e smaglianti, come dovevano essere in origine quelle delle figure, pure recuperabili, a un bolo smorzato ne avrebbe reso difficile una buona lettura e procurato comunque una immagine sostanzialmente falsa.

Il filo rosso costituito dalla capacità di cogliere e restituire i valori formali di un’opera emerge, insieme ad altre invarianti, anche da un restauro eseguito a Brera ma non per Brera in quei medesimi anni Cinquanta.

Sono anni in cui si va codificando un modo di operare differente e l’archivio della

10. Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, *I Santi Scolastica, Gregorio e Pietro*, Polittico di Praglia, Milano, Pinacoteca di Brera.



Pinacoteca ne conserva una testimonianza significativa nella relazione di restauro relativa alla *Madonna Trivulzio* di Mantegna (Milano, Civici Musei di Arte Antica del Castello Sforzesco), relazione data per perduta ma conservata inopinatamente nel fascicolo del relativo al Laboratorio di Restauro¹², tra fatture per l’acquisto di microscopi o per riparazioni dell’apparecchio per le radiografie, e che ha senso proporre a chiusura in questa occasione, così da illuminare un percorso che non è solo individuale. Siamo nel 1954-1956.

A differenza che per i restauri prima illustrati questa volta restano tracce scritte: gli appunti di Russoli, direttore dell’intervento e la minuta della relazione finale.

La lettura sincrona di queste carte e della documentazione fotografica fatta realizzare appositamente permette di correggere alcuni dati pubblicati nel 2008¹³, ma soprattutto mette a fuoco la lenta affermazione di una prassi che confina in secondo piano l’abilità raddomantica del restauratore privilegiando i dati oggettivi, la possibilità di controllo e riscontro, la necessità della documentazione puntuale anche in vista del futuro.

Le note di Russoli contengono una descrizione dello stato di conservazione della tela, l’ipotesi di intervento avanzata da Pelliccioli, un giornale – parziale – delle operazioni eseguite e della relativa documentazione fotografica che trova corrispondenza esatta con le immagini conservate nel Laboratorio Fotografico del Museo.

Naturalmente non è questa l’occasione per una disamina minuta dell’intera documentazione, ma interessa qui sia pure cursoriamente rilevare che la «foderatura lenta» praticata da Cavenaghi nel restauro di inizio secolo e citata da Nicodemi¹⁴ non fu, come interpreta Carlotta Beccaria, una foderatura caratterizzata da un adesivo poco tenace, ma consistesse invece nell’applicazione di tele di sostegno¹⁵ inchiodate e incol-

¹² Pinacoteca di Brera, Archivio di Posizione, Cart 20.

¹³ C. BECCARIA, *Le vicende conservative della Pala Trivulzio*, in *La Pala di San Zeno, la Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio*, Atti della Giornata di Studio (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 dicembre 2006), a cura di F. PESCI, L. TONIOLO, Venezia 2008, pp. 162-175.

¹⁴ G. Nicodemi, minuta di relazione risalente al 1936 citata in BECCARIA, *Le vicende...* cit., pp. 164 e 175.

¹⁵ Il fatto oltre che dalle immagini è confermato dalle notazioni manoscritte e dalla relazione finale (Pinacoteca di Brera, Archivio di posizione, cart. 20, fasc. 2) che recita: «[...] Data l’estrema fragilità dei colori nessun restauratore aveva mai osato operare una rintelatura a colla, e ci si era limitati a inchiodare due tele di rinforzo [...]».

late solamente sui bordi, che Pelliccioli sostituì invece con una foderatura tradizionale, per la quale utilizzò «uno strato di colletta non molto umida, secondo la formula del Secco-Suardo» (negli appunti precisata in «melassa aceto colla») sul quale fa aderire le due tele di supporto precedentemente incollate tra di loro, senza ricorrere ad alcuna velinatura protettiva della superficie pittorica, ritenuta troppo fragile per sopportare senza danni questa operazione.

Entrambi i restauratori erano dunque ben consapevoli del problema costituito dalla fragilità dello strato di pigmento in una tempera non verniciata, dalle possibili reazioni all'umidità, ma mentre Cavenaghi scelse una via di cautela assoluta Pelliccioli, fiducioso nella propria capacità di dominare i materiali "osò", una foderatura tradizionale addirittura senza l'ausilio della velinatura.

Se questa fase è ben descritta oltre che negli appunti anche nella relazione finale, un velo di reticenza torna a stendersi sulla pulitura: ne conosciamo qualcosa dagli appunti di Russoli che cita «piccole spugne leggere imbevute di acqua (poca) e sostanze alcaline (sapone?)» ma nelle parole del restauratore l'operazione è data sbrigativamente per eseguita.

Come, nel dettaglio, non ci è dato sapere.

«Essendo anche consolidata la superficie pittorica dalla colla apposta sul retro, può esser dato inizio alle operazioni di pulitura, in parte a secco in parte mediante solventi volatili.

Eliminate le vecchie stuccature ed alcune parziali ridipinture ad olio, tutta la superficie è liberata dallo sporco, rivelando così alcune zone consunte...».

Conoscenza sicura di materiali e tecniche, fortissimo legame con l'operatività tradizionale (la ricetta del Secco-Suardo) e *nonchalance* ammantata di segreto sono altri fili rossi del lavoro di Pelliccioli, il quale solo per consumata civetteria giocava poi a sminuire le proprie competenze.

Come fa – e cito qui un ultimo restauro legato se non a Brera ai suoi direttori – quando a Guido Piovene che nel suo *Viaggio in Italia* compiuto tra il 1953 ed il 1956 per conto della RAI lo va a trovare sui ponti del *Cenacolo* mostra un temperino che usa per la pulitura dicendo: «Se l'istruissi, sarebbe capace anche lei»¹⁶.

GLI STRAPPI E I RESTAURI DEGLI AFFRESCHI BRAMANTESCHI DEL PALAZZO DEL PODESTÀ A BERGAMO

Maria Cristina Rodeschini

Lo scritto apparso nel novembre 1937 su «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca» firmato con orgoglio da Ciro Caversazzi (Bergamo 1865-1947), uno dei più fervidi protagonisti della vita culturale e politica della città, offriva un dettagliato resoconto del progetto di riqualificazione urbana che nel corso degli anni venti del Novecento avrebbe coinvolto Città Alta, il centro storico di Bergamo, ma anche la città moderna, Città Bassa, il cui nuovo impianto aveva impegnato l'architetto Marcello Piacentini. In particolare al «Ristabilimento nel centro antico di Bergamo» Caversazzi aveva dedicato grandissima energia tra il 1914 e il 1920, con un'altra importante figura della cultura bergamasca, Angelo Pinetti (Martinengo, Bergamo 1872-Bergamo 1930), ispettore onorario per la Soprintendenza della Lombardia, autore di fondamentali indagini documentarie sul patrimonio storico artistico della città di Bergamo e della sua provincia¹. In quegli anni la città di Bergamo, guidata dal sindaco Sebastiano Zilioli dal 1914 al 1920², aveva studiato e verificato nella sua fattibilità un vasto piano di riordino architettonico e funzionale che avrebbe coinvolto la biblioteca civica, i musei, il centro storico, le porte monumentali iscritte nella cinta fortificata delle mura venete, le fontane pubbliche. Contemporaneamente veniva condotta una trattativa con lo Stato per la cessione di complessi monumentali adibiti a carceri (Sant'Agata, la Rocca, San Francesco) con l'intenzione di convertirli in luoghi da destinare alla cultura e alla sanità. Una progettualità di ampio respiro, lungimirante, concreta che, nella complessità del reperimento di ingenti risorse e nell'articolazione dei processi di realizzazione, riuscì a coniugare visione e praticabilità.

Caversazzi, personalità di solida cultura, oratore, umanista, storico dell'arte, poeta, epigrafista, fu alla guida di importanti istituzioni culturali – come la presidenza della Commissione amministratrice della Biblioteca Civica Angelo Mai dal 1907 al 1920 –

* Desidero ringraziare per i preziosi suggerimenti e la premurosa assistenza alle mie ricerche Maria Elisabetta Manca, Amalia Pacia, Paola Palermo, Lanfranco Secco Suardo, Paola Scarpellini.

¹ Di A. PINETTI, autore di poco meno di duecento titoli, si segnalano: *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, I. Provincia di Bergamo*, Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 1931: l'inventario venne redatto da Angelo Pinetti, ma pubblicato dopo la sua morte. Si veda inoltre P. ANGELINI, E. SCARPELLINI, *Angelo Pinetti*, Amministrazione Comunale di Martinengo (Bergamo) 1990, con l'elenco completo delle sue pubblicazioni. Gli autori (p. 15) segnalano che nel 1918 Pinetti coordinava con Mauro Pelliccioli il prelievo e la messa in sicurezza di preziosi oggetti d'arte che furono collocati nell'ultimo periodo della Prima guerra mondiale a Roma in Palazzo Venezia.

² *Come Bergamo si è rinnovata. Ricordi di Sebastiano Zilioli, già sindaco della città*, a cura di A.A. PERSICO, C. ZILIOI, Bergamo 2015.

¹⁶ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1999, p. 110.



1. Ponteggi sulla facciata di Palazzo del Podestà negli anni Venti del Novecento.

assumendo anche ruoli politici come quello di assessore all'Istruzione e ai Lavori pubblici. Tra gli svariati impegni vi fu anche la presidenza della Commissione per il ristabilimento degli antichi Palazzi di proprietà comunale, durante la quale propose la riconversione di alcuni dei luoghi più significativi della Bergamo storica in chiave culturale.

Al centro della riflessione si poneva piazza Garibaldi – piazza Vecchia secondo la denominazione odierna – cuore pulsante della città antica sulla quale si affacciavano, il tribunale, situato dalla fine del Settecento nello storico Palazzo del Podestà, la Biblioteca civica, allora in Palazzo della Ragione, e l'Istituto Tecnico, odierna sede dalla Biblioteca Angelo Mai.

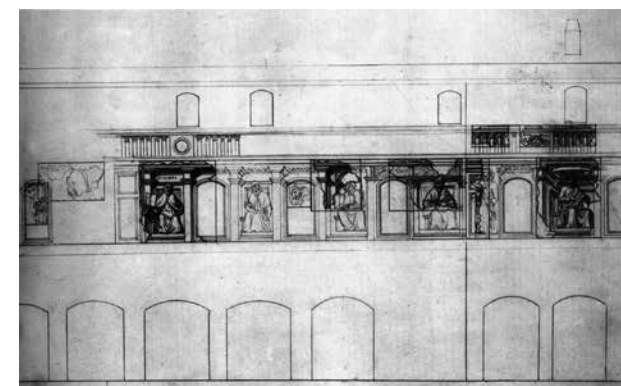
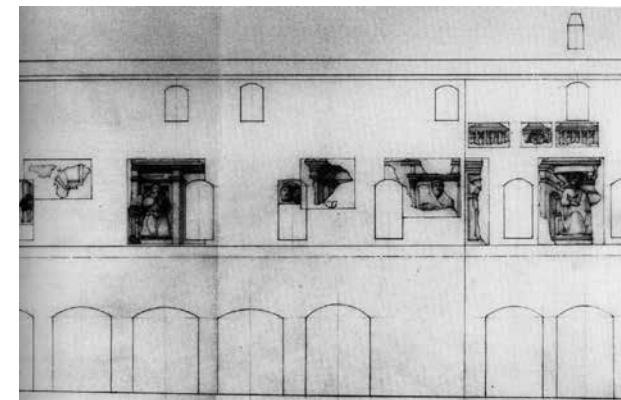
Questa premessa fa da indispensabile cornice all'argomento che stiamo per trattare e cioè la riscoperta del ciclo di affreschi di Donato Bramante (Fermignano, Pesaro-Urbino 1444 – Roma 1514), avvenuta sullo scorcio degli anni venti del Novecento, nell'ambito dell'avviato processo di riqualificazione della città storica.

L'importante ciclo pittorico realizzato nei mesi successivi all'aprile del 1477 sulla facciata di Palazzo del Podestà, saldamente testimoniato da fonti coeve, era stato oscurato nel corso dei secoli a seguito delle numerose trasformazioni che avevano coinvolto l'edificio, sede dei Podestà che governarono la città di Bergamo, propaggine occidentale della Serenissima sino alla fine del Settecento. Tuttavia, anche nel Novecento del ciclo pittorico si aveva memoria, quanto meno negli ambienti più colti della città.

La convenzione stipulata nella primavera del 1920 tra il Comune di Bergamo e il Ministero

2. Rilievo della facciata del Palazzo del Podestà a cura della Soprintendenza di Milano all'atto del ritrovamento degli affreschi di Donato Bramante alla fine anni Venti del Novecento.

3. Rilievo della facciata del Palazzo del Podestà a cura di Mauro Pelliccioli alla fine degli anni Venti del Novecento.



della Pubblica Istruzione (Sottosegretariato delle Belle Arti), propiziata dal Comitato per il ristabilimento degli antichi palazzi, stabiliva i termini dell'accordo che andava ad interessare il ripristino della facciata scamozziana del Palazzo Nuovo, all'epoca sede dell'Istituto Tecnico, il ripristino di Palazzo della Ragione, da destinare negli anni venti a sede della Biblioteca Civica, la rifunzionalizzazione di Palazzo del Podestà – adibito dalla fine Settecento a sede del Tribunale, trasferito in uno stabile di nuova edificazione in città bassa (1925-1926) – per farne la sede del Museo di Scienze Naturali.

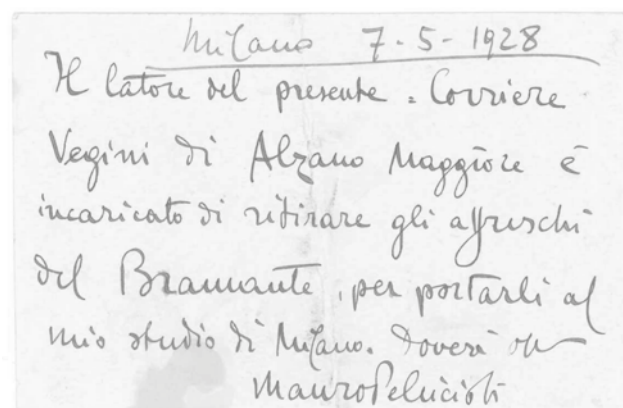
L'impegno economico dell'intera operazione fu molto rilevante e così ripartito: il Ministero della Pubblica Istruzione mise un terzo della cifra stimata, pari a 400.000 lire, mentre la municipalità si impegnò a portare a compimento le opere in sei anni e a recuperare il resto delle risorse per un ammontare di 800.000 lire con l'accensione di un mutuo alla Cassa depositi e prestiti. L'intraprendenza di Caversazzi che riuscì ad attrarre sull'operazione l'interesse di soggetti private, ottenne la considerevole cifra di 123.000 lire attraverso una pubblica sottoscrizione.

Nell'ambito della riqualificazione del Palazzo del Podestà trovavano spazio ricerche di carattere preliminare da condurre sulla facciata dell'edificio, indagini dirette dalla Soprintendenza, data la delicatezza dell'intervento (figg. 1-3).

I lavori avevano ottenuto le autorizzazioni degli organi di tutela: dal Consiglio Superiore



4. Autografo (recto e verso) di Mauro Pelliccioli, Milano 7 maggio 1928, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai.



delle Antichità e Belle Arti con parere favorevole del 17 aprile 1920, trasmesso dalla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia al Comune di Bergamo l'8 giugno 1920. La riqualificazione di Palazzo del Podestà, firmata dall'ingegner Ernesto Suardo (Bergamo 1890 – Gardone Riviera, Brescia 1961), avveniva alla metà degli anni venti e veniva realizzata come si è detto in funzione dell'ingresso negli spazi rinnovati del Museo di Scienze Naturali, all'atto della fuoriuscita del Tribunale, trasferito in Bergamo Bassa, a seguito della costruzione del nuovo edificio completato nel 1925, firmato da Marcello Piacentini (Roma 1881-1960). All'architetto romano si deve il progetto della Bergamo moderna con la demolizione della fiera ed il riassetto del nuovo centro cittadino. Al di là della ristrutturazione degli spazi interni di Palazzo del Podestà dove si cercavano altri decori di mano del Bramante, testimoniati da Marcantonio Michiel intorno al 1520³, peraltro non ritrovati, l'attenzione nel corso della delicata indagine si concentrò sulla facciata prospiciente piazza Vecchia, allora piazza Garibaldi, dove una testimonianza pressoché coeva alla stessa realizzazione degli affreschi, ad opera di Marin

³ M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno (1521-1543)*, a cura di J. MORELLI, riveduta e aumentata da G. FRIZZONI (1884): «...phylosophy de chiaro et scuro verdi nella sala...».

Sanudo⁴, registrava il ciclo pittorico sulla facciata del Palazzo: «*Sopra di questa piazza è il palazzo Pretorio, riconzando, et pinto li Philosophi et suo' diti, nel tempo di Sebastiano Badoer equite Pretor, et Zuan Moro Prefecto*». La fonte precisa il tema e consente, con l'indicazione del nome del podestà Sebastiano Badoer il cui stemma seppur frammentario appare in quello che rimane del ciclo bramantesco, di individuarlo quale probabile committente e di datare al 1477 gli affreschi. Sanudo non nominava l'autore, Donato Bramante, ma a questa identificazione provvedeva la competente voce cinquecentesca di Marcantonio Michiel.

La cautela con cui procedettero i saggi eseguiti dal Comune di Bergamo a partire dal mese di giugno 1927 sulla facciata del Palazzo del Podestà fu massima: i lavori ebbero in ogni fase di avanzamento la supervisione di Mario Salmi (San Giovanni Valdarno, Arezzo 1889 – Roma 1980) ispettore della Soprintendenza, guidata con autorevolezza da Ettore Modigliani (Roma 1873 – Milano 1947) che ebbe intensi rapporti con Mauro Pelliccioli⁵.

Alla fine risulteranno cinque gli strati di intonaco da rimuovere⁶, ma la soddisfazione all'atto dei ritrovamenti fu enorme⁷.

Mario Salmi confermava che i ritrovamenti pittorici erano i famosi affreschi di Donato Bramante⁸. Seguiva a stretto giro il sopralluogo del Soprintendente Ettore Modigliani⁹. Il 27 marzo 1928 la facciata era stata completamente liberata da tutti gli strati di intonaco sovrapposti nelle diverse epoche¹⁰ e su di essa erano emersi anche i contorni architettonici e la struttura del vecchio Palazzo di Zentilino Suardi.

Purtroppo lo stato di conservazione del ciclo risultava molto compromesso «[...] veramente miserevole. La fronte dell'edificio aveva subito, invero, probabilmente alla metà del Cinquecento, una notevole trasformazione: le severe finestre medievali, con archi a sesto tronco furono allora sostituite da finestre a pieno centro, a intervalli differenti»¹¹.

Iniziava a questo punto un'approfondita discussione tra Comune di Bergamo e organi di tutela riguardo alla decisione da prendere: lasciare il ciclo bramantesco pur nella sua frammentarietà sulla facciata o rimuoverlo con il distacco e il conseguente montaggio degli affreschi su tela? La stessa Soprintendenza esprimeva al Consiglio Superiore delle Belle Arti il proprio parere contrario all'ipotesi di lasciare gli affreschi sulla facciata, considerata l'importanza dei reperti che non risultavano più in rapporto con le linee architettoniche originali della facciata. Si trattava insomma di

⁴ M. SANUDO, *Itinerario per la terraferma veneta*, Venezia 1483, riedito a cura di R. BROWNE, Padova 1847, p. 77.

⁵ Sui rapporti tra Ettore Modigliani e Mauro Pelliccioli si veda in questo volume il contributo di Amalia Pacia, *Mauro Pelliccioli e il soprintendente Ettore Modigliani tra le due guerre, 1920-1935*, pp. 125-148).

⁶ Si veda W. SUIDA, *Le pitture del Bramante sulla facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo* in «Emporium», n. 74, dicembre 1931, pp. 340-348.

⁷ Si veda l'articolo non firmato *Antichi affreschi scoperti sulla facciata del Palazzo del Podestà* in «L'Eco di Bergamo», 23 giugno 1927; si ipotizza che l'autore possa essere Angelo Pinetti; nel testo si rileva che il primo dipinto a venire alla luce fu il filosofo *Chilone*.

⁸ *Gli affreschi del Bramante riconosciuti dal comm. Salmi* in «L'Eco di Bergamo», 27 giugno 1927.

⁹ *Il comm. Modigliani visita gli affreschi della 'Domus Suardorum* in «L'Eco di Bergamo», 30 giugno 1927.

¹⁰ Si veda SUIDA, *Le pitture del Bramante...* cit.

¹¹ *Affreschi di Bramante nel Palazzo del Podestà a Bergamo* in «Bollettino d'Arte», serie III, n. 25, 1932, pp. 327-331; l'articolo porta in calce «La Sovrintendenza all'arte di Milano»; chi scrive è Mario Salmi.



5. Donato Bramante, *Chilone*, affresco strappato riportato su tela, cm 356 x 260,5, dal ciclo per il Palazzo del Podestà di Bergamo dopo il restauro (2014-2015) a cura dello studio Luigi Parma di Milano.

una dichiarazione a favore dello strappo, accompagnata dal suggerimento della loro custodia in un istituto pubblico al fine di impedirne l'ulteriore rovina. L'orientamento veniva condiviso dal Consiglio Superiore.

Prima di procedere al distacco due furono le fasi di documentazione: la Soprintendenza richiese che venisse eseguita una campagna fotografica al fine di documentare gli affreschi in luogo e di questo compito venne incaricato lo Stabilimento delle Arti Grafiche di Bergamo. Venne quindi effettuato dalla stessa Soprintendenza un rilievo, pubblicato sul «Bollettino d'Arte»¹².

La documentazione si concluse entro il 7 maggio del 1928, data del ritiro degli affreschi ormai staccati e del loro ingresso a Milano nello studio di Mauro Pellicoli in via Fiori Oscuri 9, a due passi da Brera¹³ (fig. 4).

Gli affreschi sarebbero rientrati a Bergamo tra il 1931 e il 1932¹⁴. Quindici risultarono i frammenti di cui tredici appartenenti al ciclo bramantesco. Gli studi, per non citare i più celebri di Wilhelm Emil Suida (Neunkirchen 1870 – New York 1959)¹⁵, Germano Mulazzani, e Piervaleriano Angelini¹⁶ e i più recenti a cura di Matteo Ceriana ed Emanuela



6. Frammenti del ciclo di affreschi di Donato Bramante proiettati (*videomapping*) sulla facciata di Palazzo del Podestà, aprile-maggio 2018.

Daffra in occasione della mostra svoltasi a Brera tra il 2014 e il 2015 dal titolo *Donato Bramante e le arti in Lombardia*¹⁷, si sono impegnati in articolate discussioni sull'auto-grafia bramantesca. Unanime è il riconoscimento della mano di Bramante nel frammento con *Chilone*, restaurato insieme al resto del ciclo a metà degli anni Ottanta dallo studio Tremonti Maggi di Bergamo. Il recente restauro del filosofo a cura dallo studio Parma di Milano in occasione della mostra di Brera ne ha indubbiamente migliorato l'assetto generale e la leggibilità¹⁸ (fig. 5).

All'atto del loro ritorno a Bergamo dopo il restauro di Pellicoli gli affreschi vennero esposti temporaneamente sulle pareti della scala del Museo di Scienze Naturali per poi passare in Palazzo della Ragione dove tutt'ora sono collocati, nell'ambito del cosiddetto Museo dell'affresco ideato da Francesco Rossi e dall'architetto Sandro Angelini negli anni Ottanta del Novecento¹⁹.

¹² In *Affreschi di Bramante...* cit., p. 328.

¹³ Si veda il biglietto a firma di Mauro Pellicoli conservato a Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Archivio del Comune: è intestato «Mauro Pellicoli / Pittore e Restauratore/ Trasportatore di affreschi e dipinti antichi. Milano, Via Fiori Oscuri 9 (di fianco a Palazzo Brera)». È indirizzato a Guido Guatteri, Direttore dei lavori della Civica Biblioteca, Bergamo Alta. Il testo al verso precisa: «Il latore della presente, corriere Vegini di Alzano Maggiore, è incaricato di ritirare gli affreschi del Bramante, per portarli al mio studio di Milano».

¹⁴ In *Affreschi di Bramante...* cit., p. 329.

¹⁵ W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953.

¹⁶ G. MULAZZANI, P. ANGELINI, *Bramante a Bergamo in I Pittori Bergamaschi. Il Quattrocento*, II, Raccolta di studi della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1994, pp. 3-29.

¹⁷ *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015), a cura di M. CERIANA, E. DAFFRA, M. NATALE, C. QUATTRINI, Milano 2015; M. Ceriana ed E. Daffra sono gli autori della scheda dedicata a *Chilone* (I.6, pp. 187-188) frammento autografo di Donato Bramante (1477) del ciclo strappato dalla facciata di Palazzo del Podestà a Bergamo.

¹⁸ In occasione della mostra il restauro del frammento con *Chilone* è stato realizzato dallo studio Luigi Parma di Milano ed è stato sostenuto dalla Fondazione Credito Bergamasco. Il restauro si è concluso nel 2015.

¹⁹ L'idea di dare vita a Bergamo al Museo dell'affresco in Palazzo della Ragione è degli anni Ottanta, per la sua realizzazione bisognerà attendere la metà degli anni Novanta. Si veda F. ROSSI, P. ANGELINI, M.G. RECANATI, *Accademia Carrara. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Milano 1995, vol. 5: P. ANGELINI, *Il Palazzo del Podestà*, pp. 80-88.

Nell'ultimo periodo sono stati sottoposti a restauro anche i frammenti della loggia superiore da parte del restauratore Tiziano Villa di Bergamo²⁰.

Tra i mesi di aprile e maggio 2018 nell'ambito dell'iniziativa *Bramante a Bergamo e la città a colori*²¹, l'intero ciclo superstite veniva proiettato sulla facciata del Palazzo del Podestà nell'affascinante scenario notturno di piazza Vecchia. La riproposizione virtuale della più importante opera rinascimentale della città, occultata per secoli alla visione e poi ricoverata per ragioni conservative nel Palazzo della Ragione – luogo prossimo sì alla sua collocazione originaria, ma che ancora non ne valorizza a pieno l'importanza data l'attuale disposizione – ha in primo luogo riportato all'attenzione pubblica questa rilevantissima memoria del passato, rendendo consapevole l'intera città dello straordinario ciclo pittorico in fregio alla principale piazza del centro storico (fig. 6).

Lo stimolo per la ripresa di una nuova campagna di restauro che coinvolga organicamente tutti i frammenti superstiti e lo studio di un allestimento che metta finalmente nel giusto risalto ciò che rimane della prima opera di Donato Bramante in Lombardia, sembra essere l'importante obiettivo culturale da perseguire negli anni a venire.

I RESTAURI DI MAURO PELLICIOLI IN ACCADEMIA CARRARA

Giovanni Valagussa

I. *L'esordio 1926-1927*

Il debutto di Mauro Pellicoli in Accademia Carrara avviene per circostanze quasi fortuite, ma grazie a un intreccio di rapporti tra personaggi di alta levatura intellettuale che testimonia il rilievo dell'élite che guidava allora il museo. Una lettera del 18 settembre 1925 scritta da Guido Cagnola al presidente dell'Accademia, Giacomo Frizzoni, racconta di una visita condotta dallo stesso Cagnola e da Bernard Berenson alla pinacoteca e in particolare del ritrovamento, in uno sgabuzzino, di un dipinto già noto a Berenson e che, per quanto malconco e guastato da ritocchi, poteva essere considerato nientemeno che di Giovanni Bellini. Così Cagnola, divenuto da poco «custode» della Galleria Morelli succedendo a Gustavo Frizzoni, offre a nome suo e di Berenson di farsi promotore del restauro, benché l'opera sia di un altro legato tra quelli pervenuti in Accademia, ossia quello Galliccioli. Ne segue un rapido carteggio nel quale Giacomo Frizzoni accoglie positivamente la proposta del Cagnola e approva, consultata la Commissaria, l'impegno del restauro dell'opera, informandone il Soprintendente alle Gallerie della Lombardia di allora, Ettore Modigliani. La risposta sollecita (tre giorni!) di Modigliani arriva con la indicazione di due restauratori ai quali si potrebbe affidare l'intervento. Il primo è Oreste Silvestri, che lavora a Milano e del quale Modigliani nota come non sappia se voglia operare anche fuori città – a Bergamo nel caso – e come oltretutto tenda a condurre i lavori con grande lentezza. L'altra possibilità è il “giovane” Pellicoli (stava per compiere – il 15 gennaio 1926 – i 39 anni):

«il Pellicoli è, anch'egli, un buonissimo artista, e soltanto la sua modestia non gli ha concesso sinora quella considerazione di cui sarebbe meritevole. Io posso dire soltanto che grandissima parte delle operazioni necessarie a quadri di Brera, anche di eccezionale importanza, io ho in questi ultimi tempi senza esitare affidati al Pellicoli, e che sono rimasto soddisfatto del suo lavoro senza che nessuno abbia avuto alcunché da eccepire all'opera da lui compiuta»

parola di Modigliani. Di nuovo Giacomo Frizzoni scrive a Cagnola riferendo di queste indicazioni e suggerendo un terzo nome, quello di Giacomo Franceschini, con studio a Milano come Silvestri, come ulteriore alternativa. È proprio Cagnola a questo punto a indicare Pellicoli come scelta migliore, decisione che Giacomo Frizzoni e la Commissaria ratificano con una lettera sempre al Cagnola del 9 gennaio 1926, a meno di quattro mesi dalla proposta iniziale. Il 26 gennaio 1926 la prima nota in archivio di Mauro

²⁰ Si veda il contributo di J. GRITTI, *Il Palazzo del Podestà*, in *Pietro Bussolo Scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, Sala delle Capriate, 29 aprile – 3 luglio 2016), a cura di M. ALBERTARIO, M. IBSEN, A. PACIA, Bergamo 2016, pp. 94-101.

²¹ Il progetto nato da un'idea di Barbara Mazzoleni e il coordinamento scientifico di Emanuela Daffra, è stato promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo e si è svolto dal 20 aprile al 27 maggio 2018 in piazza Vecchia.



1. Andrea da Murano, *Madonna con il Bambino*, tempera e olio su tavola, inv. 58AC00442, recto e verso.

Pelliccioli segnala il ritiro del dipinto, per portarlo nello studio di via Fiori Oscuri 9 a Milano; «la detta tavola sarà da me restaurata a regola d'arte, e senza compenso alcuno in omaggio [sic!] alla Scuola di pittura della Accademia già da me frequentata» scrive di suo pugno Pelliccioli con una bella grafia rotonda. Così inizia il lavoro sulla *Madonna con il Bambino* (fig. 1) che di recente ho proposto come opera di Andrea da Murano, su evidente modello di Giovanni Bellini. Un lavoro che viene condotto con cura e con rapidità, visto che già il 16 febbraio Pelliccioli pone al segretario, cioè al conservatore di allora, Valentino Bernardi, due quesiti:

«se mi posso permettere di ordinare alla Ditta Corsi di Siena, conosciuta e specializzata nell'eseguire cornici imitanti lo stile antico, una cornice che fosse intonata e degna della tavola attribuita al Bellini, che tengo in restauro, riprodotta però fedelmente da un modello antico veneziano. Inoltre la pregherei di scrivere anche se devo mantenere [sottolineato nel biglietto autografo originale!] l'armatura vecchia e in buon stato, che trovasi al tergo della vecchia tavola dove c'è anche un vecchio suggello in ceralacca».

L'armatura vecchia, cioè un telaio di rinforzo con traversa centrale incollata e pannelli di controfondo verrà mantenuto e lo vediamo ancora al verso della tavola, che era stata drasticamente assottigliata nella stessa operazione, databile genericamente nel secondo Ottocento ma non documentata. Più difficile capire se la cornice dorata attuale, lavorata con file di fusi e perline, un notevole esempio di gusto neoclassico databile verso il 1830-1840, sia quella ordinata eventualmente alla Ditta Corsi: una risistemazione recente (di Leone Algisi, nel dicembre 2019) ha permesso di capire meglio come si tratti di una cornice in-

grandita rispetto alla dimensione originale aumentandone due angoli, una soluzione che farebbe pensare al riuso di una delle cornici già esistenti in Accademia Carrara.

Poi le cose prendono una piega meno rapida e il 26 dicembre 1926, e ancora il 24 marzo 1927, vengono inviati a Pelliccioli solleciti perché riconsegni il dipinto restaurato. Finalmente il 5 aprile 1927 Pelliccioli comunica di aver consegnato la *Madonna* a Ettore Modigliani per l'approvazione del lavoro; passaggio evidentemente superato senza problemi e preludio al ritorno del dipinto a Bergamo, ma nel silenzio dei documenti d'archivio che non ci offrono più informazioni su questi ultimi sviluppi. La soddisfazione per il lavoro svolto da Pelliccioli lo introduce però da quel momento stabilmente nell'orbita dell'Accademia Carrara come ci dimostra una successiva lettera del 12 giugno 1927, firmata dal nuovo presidente dell'Accademia, Giovanni Battista Agliardi, e indirizzata ancora a Ettore Modigliani, nella quale si rammenta un episodio di molto tempo prima: quando cioè era stata affidata a Luigi Cavenaghi una rassegna sistematica sulla conservazione dei dipinti della pinacoteca, conclusasi con la preparazione di un elenco di opere da sistemare con maggiore o minore urgenza, assunto come delibera nel verbale della Commissaria dell'11 giugno 1908. A quasi vent'anni di distanza si decide ora di assegnare proprio a Pelliccioli la ripresa del vecchio progetto e alcuni primi interventi, stilando contestualmente un interessante regolamento in sette punti che, sottoscritto per approvazione dallo stesso Pelliccioli, fissa per la prima volta l'obbligo di eseguire i lavori in un locale apposito all'interno del museo, eseguire una fotografia prima del restauro, stendere un progetto/preventivo e sottoporre alla fine il risultato al collaudo della Commissaria. Si inizierà dalla *Invenzione della vera croce* di Giovanni Cariani e a dicembre del 1927 i dipinti restaurati da Pelliccioli saranno già ben dodici¹.

II. La mostra di Londra del 1930

Un successivo, significativo, passaggio della collaborazione tra Pelliccioli e l'Accademia Carrara avviene in occasione della grande mostra di arte antica italiana che si tiene a Londra nel 1930. Pelliccioli – che nel frattempo è stato insignito del titolo di Cavaliere – viene esplicitamente indicato, sempre da Ettore Modigliani in una lettera del 14 settembre 1929, come il responsabile della tutela delle opere che partiranno verso la Gran Bretagna, sia per i musei pubblici lombardi sia per l'Accademia Carrara. L'incarico viene svolto con scrupolo e già pochi giorni dopo Pelliccioli invia una lettera con un breve resoconto degli interventi necessari da effettuare, secondo lui, sui dipinti da inviare all'esposizione londinese: perlopiù a causa della presenza di tarli nelle tavole ma anche, per la *Madonna con il Bambino di Mantegna*, per «un vecchio restauro eseguito con colla

¹ Per la *Madonna con il Bambino*, inv. 58AC00442, che Cagnola e Berenson ritrovano in un andito in pinacoteca vedi la scheda recente di chi scrive in *Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo*, a cura di G. VALAGUSSA, Milano 2018, pp. 339-342; con la proposta di assegnarla ad Andrea da Murano nel 1485-1490 circa. Il legato di Francesco Galliccioli era arrivato in Accademia Carrara nel 1905. I documenti citati relativi al restauro del dipinto belliniano sono conservati in Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b 31, fasc. 384 per i carteggi; b 82, fasc. 1125 per i verbali delle sedute. Sempre in Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b 31, fasc. 384 i carteggi relativi alla ripresa di un programma sistematico di restauri, a partire dal 12 giugno 1927 e fino al 1929, come anche le *Norme per il restauro dei quadri dell'Accademia Carrara*, datate sempre 12 giugno 1927.



2. Giovanni d'Alemagna, *Martiri di sant'Apollonia*, tempera su tavola (nelle cornici dell'allestimento di Corrado Ricci).

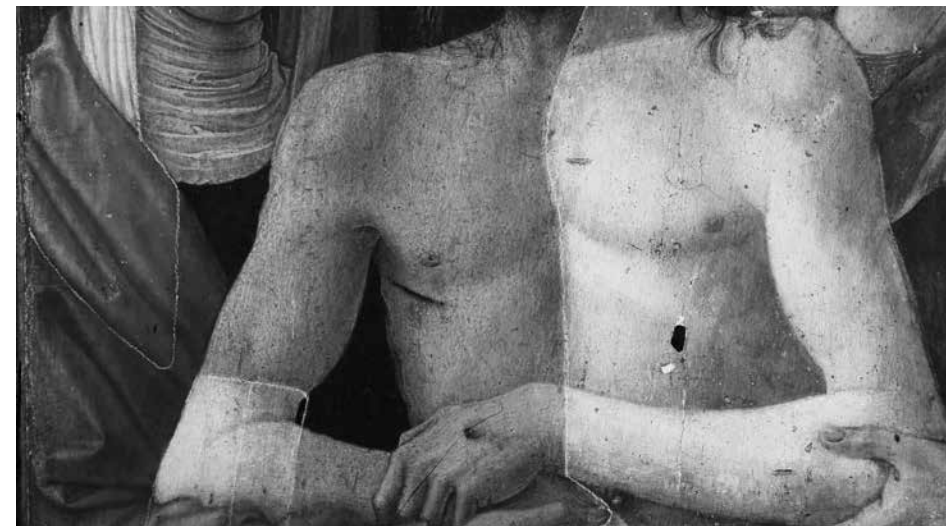
troppo forte quindi screpolato nel solo restauro». Cautamente invece viene proposto di rinviare un intervento sulle due tavole allora date a Scuola veneta o al misterioso Dello Delli fiorentino (cioè i due *Martiri di sant'Apollonia* che oggi pensiamo di Giovanni d'Alemagna, fig. 2) per le quali il tempo per un lavoro ben fatto potrebbe non essere sufficiente. Interessante ricordare che Pelliccioli sottolinea anche quale sarà «il limite del riscaldamento dei locali [dove avverrà l'esposizione], il quale non deve in nessun modo essere superiore ai 12 gradi»; un fresco piuttosto spartano, soprattutto se paragonato ai nostri 20/22 gradi di prammatica nelle mostre o nei musei odierni!

La vicenda si chiude bene per i dipinti, tornati integri a Bergamo, ma con qualche probabile disagio sui pagamenti che si può intuire tra le righe di una breve corrispondenza dedicata alle casse vuote delle opere, per le quali si tenta di trovare un riuolo, con relativo recupero del costo di realizzazione².

III. La campagna 1931-1932

Nel 1930 l'Accademia Carrara aveva avuto il secondo, radicale intervento di riallestimento orchestrato da Corrado Ricci, dopo quello dello stesso Ricci del 1912. I lasciti importanti di Giovanni Marenzi (1921), di Cesare Pisoni (1923), di Carlo Ceresa (1924) richiedevano un ampliamento degli spazi della pinacoteca e un nuovo disegno del percorso, messi in atto sotto la guida energica del presidente Giovanni Battista Agliardi.

² I dipinti osservati da Pelliccioli in funzione della partenza verso Londra e citati nella lettera del 20 settembre 1929 sono: Vincenzo Foppa, *I tre crocifissi*, inv. 58AC00040; Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino*, 58AC00024; Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, inv. 81LC00140 (indicato come "Giambellino della R[accolta]. Carrara' ma evidentemente per errore, visto che non vi sono dipinti significativi di Giovanni Bellini di provenienza Carrara; viceversa questo, di provenienza Lochis, era alla mostra di Londra, come peraltro, sempre di Giovanni Bellini, anche la *Madonna di Alzano*, inv. 58MR00020, di provenienza Morelli, non citata nella lettera); Pesellino, *Storia di Griselda*, invv. 58MR00008 e 58MR00009; Giovanni d'Alemagna, *Storie di sant'Apollonia*, invv. 58AC00014 e 58AC00015. A Londra andrà anche, di Pisanello, il *Ritratto di Leonello d'Este*, inv. 58MR00010 e con lui molte altre opere, per un totale di 21 dipinti. Il carteggio relativo è in Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b 36, fasc. 544. Tutti i dipinti qui citati sono discussi in *Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento...* cit.



3. Giovanni Bellini, *Cristo in pietà tra Maria e Giovanni evangelista*, tempera su tavola (particolare durante la pulitura).

Viene pubblicato sempre nel 1930 anche il secondo catalogo dei dipinti esposti, redatto da Corrado Ricci, sulla linea di quello edito nel 1912. Nel gennaio del 1931 così si può decidere una nuova sistematica campagna di restauri dopo quella della quale si è già detto, programmata nel 1908 e messa in atto – solo in parte – nel 1927. Si tratta questa volta di una iniziativa in grande stile che riguarda oltretutto specificamente i dipinti esposti, sui quali la mano di Pelliccioli passa per una diffusa, anche se rapidissima, manutenzione. Tutto si svolge negli anni 1931-1932 e se pensiamo che in questo lavoro vediamo scorrere sotto i nostri occhi opere di Giovanni Bellini e di Giovan Battista Moroni, di Sandro Botticelli e di Fra Galgario, come di moltissimi altri pittori, per un totale difficile da conteggiare ma sicuramente imponente (uno degli elenchi riporta la somma di 133 numeri, ma non si riesce a capire esattamente se si tratti di un elenco completo), ci si rende conto come in questa operazione si metta mano veramente al cuore della pinacoteca. Lo stesso Pelliccioli si rende conto evidentemente dell'importanza dell'impresa e decide una geniale strategia di comunicazione: su ognuno dei dipinti sui quali interviene applica, al verso, sulla tavola o sul telaio, un cartellino in carta incollato. Molto elegante, incorniciato in rosso e oro, il cartellino riporta scritta a inchiostro sempre la medesima dicitura, ovvero l'indicazione «Restaurato il» poi la data «dal Sig. Cav. Mauro Pelliccioli» [sic!] e di seguito il numero dell'inventario di Corrado Ricci. Questi cartellini, che sono conservati accuratamente ancor oggi sui dipinti e vengono preservati anche in occasione dei restauri attuali, indicano date sorprendentemente vicine tra loro, spesso pochi giorni tra un restauro e l'altro, tanto da far supporre che già qui Pelliccioli, che era a questo punto – quarantacinquenne – nel pieno della sua attività, fosse aiutato da un buon gruppo di collaboratori. Anche perché in parecchi casi i restauri sono piuttosto impegnativi e per le tavole comportano per esempio l'assottigliamento e la parchetta-

tura, o in generale la sistemazione delle connettiture del legno e delle traverse, mentre per le tele è quasi d'obbligo la foderatura. Anche sulla superficie pittorica si agisce con puliture talvolta leggere ma in altri casi piuttosto radicali, come ad esempio per il *Trittico di Torre Boldone* di Bartolomeo Vivarini, dal quale si rimuove l'azzurro steso sullo sfondo come un cielo, in un precedente restauro ottocentesco, per recuperare il fondo oro preesistente. Per le superfici pittoriche comunque l'operazione forse prevalente e comunque per noi più leggibile risulta la stesura finale di una verniciatura superficiale trasparente dalla tonalità fortemente ambrata, fatta – secondo quanto si tramanda a voce – utilizzando in piccole quantità come pigmento il nerofumo recuperato sulle pareti interne dei camini. È questa la vernice superficiale che si incontra nelle puliture attuali e che, una volta rimossa, libera una cromia molto più brillante e certo più vicina all'aspetto originale delle opere rispetto alla patina anticante che la vernice ambrata conferiva in modo uniforme. Certamente comunque anche una questione di gusto. Ma la differenza nell'aspetto finale si nota palesemente, ad esempio nel dettaglio durante la pulitura del *Cristo in pietà tra Maria e Giovanni evangelista* (fig. 3) con il recupero di toni trasparenti, freddi e vitrei, rispetto al giallo terroso precedente³.

IV. La cornice per la Madonna di Alzano

Un episodio invece per nulla documentato in archivio e piuttosto misterioso riguarda la *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini (fig. 4). Chi visita la pinacoteca rimane in genere colpito dalla spettacolare cornice di questo dipinto, una vistosa struttura riccamente intagliata e dorata, che col suo aspetto cinquecentesco fa pensare quasi a una situazione originale. E la magnificenza ne risultava tanto più eclatante a confronto con gli austeri listelli, larghi appena pochi centimetri, adottati per quasi tutte le opere esposte nell'allestimento del 1955, in linea con i criteri museografici minimalisti dell'epoca. Oggi che con il nuovo allestimento per la riapertura del 2015 si sono recuperate le cornici neoclassiche ottocentesche la differenza risulta meno stridente, ma comunque la *Madonna di Alzano* spicca per l'incorniciatura sontuosa. Il primo a farne cenno, in una storia del dipinto che pure è molto documentata, è Davide Cugini nel 1939, quando nota che 'il quadro è racchiuso in una larga e ricca cornice dorata con fregi cinquecenteschi'. Poi vediamo il dipinto che troneggia, con la sua cornice imponente, al centro di una delle prime sale del percorso rinnovato nelle foto dell'allestimento del 1955. Ma solo nel 1962, nella nuova descrizione della pinacoteca scritta da Franco Russoli, veniamo a sapere che si tratta di «una bellissima cornice donata da Mauro Pellicoli». Un dono sul quale non si conosce altro al momento e che potrebbe risalire probabilmente agli anni 1931-1932 dei numerosi restauri in pinacoteca, dei quali si è detto⁴.

³ I documenti relativi alla campagna di interventi 1931-1932 sono molti e ben ordinati, in Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b 31, fascicoli 385 e 386. Il *Trittico di Torre Boldone* di Bartolomeo Vivarini è l'inv. 58AC00021. Per Giovanni Bellini, *Cristo in pietà tra Maria e Giovanni evangelista*, inv. 81LC00138. Anche questi dipinti sono discussi in *Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento...* cit.

⁴ In assenza di documenti, come detto, le uniche due fonti certe sulla questione sono gli scritti di Davide Cugini e Franco Russoli. D. CUGINI, *Moroni pittore*, Bergamo 1939, p. 129; F. RUSSOLI, *Cinquanta capolavori della Accademia Carrara*, Bergamo 1962, pp. s.n.

4. Giovanni Bellini, *La Madonna di Alzano*, tempera e olio su tavola.



V. I restauri degli anni 1952-1962

L'ultima fase dei lavori in Accademia Carrara vede all'opera un Pellicoli ormai tra i 65 anni (nel 1952) e i 75 anni, alla data degli ultimi lavori documentati. Si nota subito, guardando i foglietti con la sua grafia conservati in archivio, come la mano sia la stessa di quella della prima lettera all'Accademia Carrara, quella del 26 gennaio del 1926, ma un pochino più incerta e disordinata rispetto alla scrittura rotonda di allora, specialmente nelle ultime note, quelle del 1962. Forse però anche perché di foglietti questa volta si tratta, foglietti sparsi e non documenti ordinati come quelli dei fascicoli d'archivio visti in precedenza. Risulta molto difficile in questo caso farsi un'idea dell'entità precisa del numero dei restauri effettuati perché la documentazione appare del tutto casuale, costituita perlopiù di bigliettini su piccoli frammenti di carta di recupero, a volte pagine di quaderni a quadretti, che segnano brevi liste di opere ritirate o riconsegnate. Se ne desume che la vecchia clausola dell'obbligo dei lavori da effettuarsi in Accademia Carrara, in un locale apposito, questa volta sia disattesa, ma che soprattutto non si organizzi un lavoro sistematico con elenchi di dipinti da restaurare, preventivi, resoconti dei restauri eseguiti. Gli unici due elenchi più articolati e dattiloscritti, a preventivo, sono datati al 1 agosto 1961 e al 21 marzo 1962. L'arco di tempo dei lavori è piuttosto lungo, un decennio abbondante, e purtroppo questa volta Pellicoli non usa più le etichette bordate in rosso e oro degli anni 1931-1932, quindi non abbiamo oggi a disposizione nessun riscontro diretto sulle opere. Da ciò che emerge dagli appunti sui bigliettini volanti pare che in questo momento l'attenzione si concentri più sulle opere del Cinquecento e del Settecento, non necessariamente



5a-b. Jacopo Bellini, *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola (fotografia prima e dopo il restauro di Mauro Pelliccioli dei primi anni Cinquanta del Novecento).

esposte. Forse una delle necessità era proprio la verifica dell'intero patrimonio che durante la Seconda guerra mondiale era stato trasferito in depositi sicuri lontano da Bergamo (una vicenda sulla quale si conoscono pochissime informazioni): in almeno uno dei casi leggiamo infatti di un «quadro guastato dai militari, da foderare», dipinto purtroppo non meglio specificato.

Ma non mancano anche in questa decennale revisione della pinacoteca interventi molto significativi e di rilievo anche per l'aspetto delle soluzioni adottate. In generale pare di vedere all'opera un Pelliccioli più cauto e più "moderno" nella metodologia di intervento. Naturalmente per il restauro sulle tele rimane ancora di prammatica la foderatura e spesso, ma non sempre, la sostituzione del telaio. Per la finitura della superficie dipinta sembra di cogliere invece un utilizzo più leggero della finitura trasparente ambrata, probabilmente in conseguenza di un generale cambiamento di gusto (che come abbiamo accennato riguarda ad esempio anche le cornici dell'allestimento) rispetto agli anni Trenta, che erano stati più inclini ad ambientazioni in penombra, cariche e fumose.

Come conclusione merita una considerazione il restauro forse più "filologico" realizzato da Pelliccioli in questi anni: quello sulla *Madonna con il Bambino* di Jacopo Bellini (fig. 5). Un dipinto in condizioni non facili, delicatissimo nelle stesure cromatiche ma già impoverito negli strati pittorici da vecchie puliture un po' troppo aggressive. Un'opera che vediamo nelle foto dei primi decenni del Novecento con una vistosa ridipintura dei racemi dorati che riempiono il fondale, stagliandosi sul campo blu scuro (fig. 5a). Nessuna evidenza d'archivio segnala un passaggio nelle mani di Pelliccioli negli anni Cinquanta, a conferma della assoluta incompletezza delle informazioni per questa fase, ma l'operazione è segnalata in almeno due volumi sulla pinacoteca:

si parla infatti di una «recente pulitura a cura di Mauro Pelliccioli» nel volume di Nino Zucchelli del 1954, e di nuovo si accenna al «restauro magistrale di Mauro Pelliccioli» da parte di Franco Russoli nel 1962. Il dipinto ci si presentava con l'aspetto molto particolare e complessivamente – almeno a giudizio di chi scrive – non troppo riuscito che vediamo nella foto recente (fig. 5b), con due porzioni dei vecchi racemi rifatti lasciate a sopravvivere in mezzo alla rimanente superficie pulita; e la fascia inferiore ricostruita con una sorta di soluzione a piccole macchie di colore, come un primo tentativo di selezione cromatica. Scelte però, come abbiamo visto, molto apprezzate da Franco Russoli: e si può ben capirlo, nel contesto in voga in quegli anni di un rinnovamento dei criteri di restauro in direzione di un maggiore rispetto del mantenimento della storia conservativa. Ma d'altronde un risultato fortemente datato in un momento storico preciso – gli anni Cinquanta appunto – di elaborazione di nuove linee guida del restauro, e agli occhi di oggi non più sostenibile per una corretta lettura del dipinto, soprattutto per un pubblico non di specialisti. Un restauro dunque che è stato ripreso e ridiscusso (da Delfina Fagnani con la direzione di chi scrive, nel 2009), arrivando alla fine alla decisione di uniformare per quanto possibile le superfici al livello del recupero della stesura pittorica originale, eliminando del tutto le aggiunte successive. Una soluzione che anche Mauro Pelliccioli oggi, con la sua eccezionale sensibilità, contemporaneamente, alla pittura e ai tempi del mondo, sicuramente avrebbe approvato⁵.

⁵ Diversamente dalla campagna del 1931-1932, questa degli anni Cinquanta è poco documentata se non per i fogli sparsi raccolti in Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b 31, fasc. 388. Sul dipinto di Jacopo Bellini, *Madonna con il Bambino*, inv. 81LC00230 vedi la scheda recente di chi scrive in *Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento...* cit., pp. 220-223. I riferimenti di Nino Zucchelli e Franco Russoli al restauro dell'opera si trovano in N. ZUCCHELLI, *Capolavori d'arte in Bergamo*, Bergamo 1954, tav. VII; RUSOLI, *Cinquanta capolavori...* cit., pp. s.n.

MAURO PELLICOLI E VENEZIA: TUTELA E CONSERVAZIONE DAGLI ANNI TRENTA AL SECONDO DOPOGUERRA

Marta Boscolo Marchi, Daniele Ferrara

Tra le due guerre: il restauro a Venezia tra scienza e pratica artigianale

Marta Boscolo Marchi

Dopo la fine della Prima guerra mondiale molta parte dell'attività della Regia Soprintendenza alle Gallerie di Venezia fu assorbita dalla ricollocazione e restauro delle opere d'arte che rientravano dai rifugi di Roma, Firenze e Pisa¹. Lo spoglio dei *Rendiconti delle anticipazioni* dei primi anni Venti del Novecento ha messo in luce un'attività indefessa e ininterrotta. Protagonisti di questa complessa fase storica del patrimonio veneto furono, con il soprintendente Gino Fogolari, alcuni restauratori i nomi dei quali ricorrono frequentemente nelle carte d'archivio fino alla metà degli anni Trenta.

Angelo Moro fu molto attivo in provincia di Rovigo, Este e Venezia, dove fu a lungo restauratore di fiducia della Soprintendenza²; Luigi Betto lavorò continuamente a Venezia³;

¹ Ingente è la bibliografia successiva sul patrimonio artistico dopo la Prima guerra mondiale. Si vedano almeno tra le ultime pubblicazioni dedicate al Veneto: *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la grande guerra*, a cura di M. NEZZO, Padova 2016, *passim*; M. NEZZO, *Tutela e ricostruzione nel primo dopoguerra: l'arte, l'identità, la critica*, in *Dalle rovine della Grande Guerra, le nuove chiese sul lungo Piave; fonti e spunti critici per la valorizzazione*, a cura di G.P. BRUNETTA, M. PREGNOLATO, Crocetta del Montello 2014, pp. 20-43; P. CALLEGARI, *La tutela del patrimonio artistico nei territori veneti durante la prima guerra mondiale, attraverso le immagini della Fototeca Nazionale*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze, tutela e storia, territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 29 ottobre 2008), a cura di A.M. SPIAZZI, Vicenza 2010, pp. 51-59; L. CABURLOTTO, *Lo strenuo cimento della tutela. Soprintendenze venete prima, durante e dopo il conflitto. Protezione, perdite, risarcimenti e recuperi del patrimonio artistico*, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A.M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO, Vicenza 2008, pp. 69-111; *Venezia fra arte e guerra. 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, catalogo della mostra (Venezia, 13 dicembre 2003 – 21 marzo 2004), a cura di G. ROSSINI, Milano 2003; M. NEZZO, *Il patrimonio artistico e monumentale veneziano durante la prima guerra mondiale*, in *Venezia, la tutela per immagini: un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di V. CURZI, P. CALLEGARI, Bologna 2005, pp. 105-120.

² Tra il 1920 e il 1921 restaurò con Luigi Betto 19 dipinti di Tintoretto; 20 dipinti non meglio identificati, di Strozzi, Zelotti, Schiavone, Salviati, Veronese e Licinio; 5 dipinti di Zais e Bonifacio veneziano; un non meglio specificato Veronese delle Gallerie dell'Accademia; il Tiepolo del Duomo di Este; opere, nei documenti non meglio descritte, del Duomo di Lendinara; il Garofalo di Crespino; il Costa di Bergantino; 252 opere dell'Accademia dei Concordi e di San Francesco di Rovigo. Negli anni che seguirono, a Venezia si dedicò ai dipinti di Zanchi alla Scuola dei Carmini, alla pala di Desubleo agli Scalzi, alla *Sant'Elena* di Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora. M. BOSCOLO MARCHI, D. FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano: Ettore Modigliani e Gino Fogolari*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. PELLEGRINI, Milano 2021, pp. 151-174, nota 48.

³ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, LUIGI BETTO, quietanza del 10 giugno 1921 relativa a dipinti non meglio identificati alle Gallerie dell'Accademia: opere di Bellini, Vivarini, Torbido, Tiziano (quest'ultimo era il ritratto di Jacopo Soranzo che dopo il restauro Pellicoli nel 1957 venne definitivamente attribuito a Tintoretto). Nello stesso fascicolo ricevuta di Luigi Betto per restauro di dipinti della chiesa di Santa Maria Formosa, del 14 giugno 1921. ASPMV, Anno 1920-1921, Rendiconto spese in economia cap. 101 per restauro oggetti d'arte, ricevuta del 30 giugno 1921 per «riparazione

Attilio Motta a Verona⁴; Corinna Galdiolo nel padovano, in provincia di Treviso e di Vicenza⁵; Carlo Linzi a Treviso⁶; Giuseppe Cherubini⁷ e Maria Mattioli, vedova del restauratore Luigi Boccalari, a Venezia⁸. Zaccaria Dal Bò fu inviato a Pisa dove rimase quasi un intero anno per seguire i lavori di riconsegna e primo intervento sulle opere lì trasferite durante la guerra⁹ e al suo rientro in Veneto si occupò del restauro di dipinti celebri come la Pala Pesaro di Tiziano ai Frari¹⁰ e di opere delle Gallerie¹¹.

dipinto *Presentazione della Vergine* – Tiziano» e di «*Madonna con putto* di Giovanni d'Alemagna». Anno 1921-1922, Rendiconti sul cap. 285, LUIGI BETTO, Ricevuta del 3 maggio 1922, per restauro di opere di Ricci, Pordenone, Veronese alle Gallerie dell'Accademia e ricevuta del 30 agosto 1921 per altri 20 dipinti delle Gallerie.

⁴ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, Rendiconto delle anticipazioni, ANTONIO AVENA, Regolare esecuzione dei lavori di Attilio Motta su 37 dipinti di chiese veronesi. Operò certamente sulla pala di Mantegna, sulla Trasfigurazione del Caroto in San Giorgio in Braida, sul Bartolomeo Montagna di Cologna Veneta. ASPMV, Oggetti d'Arte 14, Provvedimenti di Guerra 55, fasc. 15, ATTILIO MOTTA, Preventivo, 28 febbraio 1921; P. MARINI, *Per la storia della conservazione della Pala di San Zeno di Andrea Mantegna. Documenti, notizie e appunti*, in *Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno. La Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio*, a cura di F. PESCI, L. TONIOLO, Venezia 2008, pp. 27-28.

⁵ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, CORINNA GALDIOLO, Ricevuta del 15 dicembre 1920 per lavori su dipinti non sempre identificabili di Arquà, Mirano (*Miracolo di Sant'Antonio* di Tiepolo), Vittorio Veneto, San Floriano (dipinto del Bissolo), Paese di Treviso, Thiene, Dosson, Valstagna, Castelfranco Veneto, Percenico, Romano d'Ezzelino, Stra (Tiepolo di Villa Pisani), Montagnana.

⁶ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, Rendiconto delle anticipazioni, LUIGI COLETTI, CARLO LINZI, Relazione del 14 dicembre sugli interventi su opere ricoverate nella chiesa di San Giovanni e nel Seminario Vescovile. Si annotano anche alcune nuove attribuzioni seguite ai restauri come quella a Paris Bordone della pala d'altare della chiesa di Biancade. Lavorò su dipinti di Pennacchi, Girolamo di Treviso, Bissolo, Paris Bordon della Cattedrale di Treviso, su dipinti di San Leonardo e San Teonisto. Sempre a Biancade sul Fiumicelli. ASPMV, Oggetti d'Arte 14, Provvedimenti di Guerra 55, CARLO LINZI, Preventivo del 26 novembre 1919.

⁷ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, GIUSEPPE CHERUBINI, Ricevuta del 4 settembre 1920 per il fregio della Chiesa della Carità. Scarsamente esplorata è l'attività di restauro di questo pittore. Alcuni cenni sono in R. ROMBOLOTTO, *Giuseppe Cherubini*, in *Profili veneziani del Novecento*, a cura di G. DISTEFANO, L. PIETRAGNOLI, Venezia 2000, pp. 6-29. Oltre all'attività presso la basilica di San Giusto di Trieste, in Veneto negli anni Venti si occupò del restauro di affreschi, soprattutto a Chioggia, Bassano del Grappa, Padova. Si veda C. POPPI, *Gli interventi "moderni" nella Basilica del Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. SEMENZATO, Vicenza 1984, pp. 194-206; M. BOSCOLO, *Giuseppe Cherubini a Chioggia. Ispirazione religiosa e caratteri liberty di inizio Novecento*, in «Chioggia. Rivista di studi e ricerche», XXX, 2007, pp. 87-100.

⁸ Nel 1920 restaurò il *Miracolo di Sant'Antonio* di Tiepolo a Mirano, dipinti del Veronese e del Buonconsiglio a Montagnana, il Tiepolo di Piove di Sacco. Altri interventi furono condotti nello stesso anno nelle chiese di Corbolone, Pederobba, Valdobbiadene e Vidor. Tra il 1920 e il 1921, restaurò i dipinti inv. nn. 320, 516, 400, 37, 98 delle Gallerie dell'Accademia. Tra il 1921 e il 1922 si dedicò al restauro della pala di Vittore Belliniano a Spinea, di Jacopo Palma il Giovane di Arquà Petrarca e di altre opere a Romano d'Ezzelino, Foza. Restaurò inoltre opere di Motta di Livenza, Bassano del Grappa, Valdobbiadene, Chirignago. Un consistente lavoro fu quello condotto sulle tele del Duomo di Spilimbergo e sul Paolo Veronese di Montagnana. Restaurò in seguito anche la pala di Bencovich in San Sebastiano a Venezia. Lavorò lungamente anche sulle opere del palazzo Ducale di Mantova. BOSCOLO MARCHI, FERRARA, *Restauri tra Venezia...* cit., nota 45.

⁹ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, ZACCARIA DAL BÒ, Ricevuta del 20 luglio 1920. Sul trasferimento delle opere a Pisa: C. PIVA, «*Nella dannata ipotesi di occupazione nemica*». Il trasferimento del patrimonio artistico veneziano a Pisa durante la Prima guerra mondiale, in *La Certosa di Calci nella Grande Guerra. Riuso e tutela tra Pisa e l'Italia*, a cura di A. GIOLI, (Le voci del Museo. 33), Firenze 2015, vol. 33, pp. 181-206.

¹⁰ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, ZACCARIA DAL BÒ, Ricevuta del 7 dicembre 1920 relativa a interventi sulla Pala Pesaro di Tiziano, sulla tavola di Jacopo da Valenza del Duomo di Vittorio Veneto.

¹¹ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, ZACCARIA DAL BÒ, Polizza di lavori del 18 giugno 1921 relativa a 4 dipinti non specificati delle Gallerie dell'Accademia e un dipinto di Francesco da Ponte della chiesa di Oliero; ASPMV, Anno 1921-1922, Rendiconti cap. 285, ZACCARIA DAL BÒ, Ricevuta del 30 aprile 1922 per intervento sul trittico allora attribuito a Jacobello del Fiore a Chioggia e ricevuta del 9 maggio 1922 per intervento sul ritratto di Canova a Possagno.

Franco e Attilio Steffanoni¹² erano stati molto attivi a Venezia sin dagli inizi del Novecento e, sebbene coinvolti nella spinosa vicenda del distacco degli affreschi di Zelotti in Villa Foscari a Malcontenta¹³, furono incaricati da Gino Fogolari e Corrado Ricci di intere campagne di restauro a Rovigo, Vicenza¹⁴, Verona¹⁵ e Venezia¹⁶. Alla ditta Antonio Acerbi, oltre al trasporto di dipinti da Pisa a Venezia¹⁷, furono affidati il riposizionamento e restauro dei teleri della Scuola di San Rocco¹⁸. Un lavoro complesso, del quale rimangono puntuali registrazioni su tutte le operazioni svolte, che dovette suscitare alcune perplessità in Fogolari se ritenne di interpellare per una consulenza Oreste Silvestri di Milano per una generale valutazione non solo su San Rocco ma anche sul riallestimento dei teleri carpacceschi in San Giorgio degli Schiavoni¹⁹. Il restauratore milanese, che evidentemente godeva di grande stima da parte del Soprintendente, fu chiamato a esprimersi anche sul «dipinto di Paolo Veronese a Palazzo Reale»²⁰ e nel 1921, con Ettore Modigliani, soprintendente di Milano, in occasione

¹² Attilio aveva trattato le tele ovali di Tiepolo per una sala di palazzo Barbaro a Venezia con l'*Offerta dei doni a Cleopatra*. C. GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947). Biografia di una collezionista restauratore*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. FAILLA ET AL., Roma, 2013, pp. 595-605. Si veda anche F. MAZZINI, *Per la storia del restauro a Bergamo: gli Steffanoni*, in *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti luoghi*, a cura di E. GENNARO, Bergamo 2001, pp. 65-77. Sul rapporto tra gli Steffanoni e Gino Fogolari si veda BOSCOLO MARCHI, FERRARA, *Restauri tra Venezia...* cit., pp. 157-158.

¹³ Dal 1904 il conte Lionello Hierschel de Minerbi aveva venduto gli affreschi staccati dagli Steffanoni a Baldessarare Varetton che li voleva esportare all'estero. Fogolari fece in modo che gli affreschi fossero sequestrati e ricollocati. Archivio Centrale dello Stato di Roma (d'ora in poi ACSROMA), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi Musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), busta 82, fasc. 2. Si veda anche *Cronaca dei restauri dei progetti e dell'azione di tutela dell'Ufficio Regionale ora Soprintendenza di Venezia*, Venezia 1912, p. 184. Il rapporto tra Fogolari e gli Steffanoni fu duraturo, come dimostra la testimonianza del Soprintendente in favore di Ester Giuditta Steffanoni Taramelli nella causa contro la Società Italiana Veicoli Elettrici di Milano. ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Carte Vecchie, Corrispondenza personale Soprintendente Fogolari, fasc. 1929-1932.

¹⁴ ASPMV, Rendiconti sul cap. 268. Restauri opere d'arte. Anno 1920-1921, A. STEFFANONI, Ricevuta del 30 marzo 1920. Si vedano anche i numerosi preventivi in ASPMV, Oggetti d'arte 14, Provvedimenti di guerra 55.

¹⁵ ASPMV 1921-1922, Rendiconti delle anticipazioni, A. STEFFANONI, Nota dei quadri portati da Verona a Bergamo, Bergamo, 29 luglio 1921.

¹⁶ Celebre è il distacco delle vele del Tiepolo sopravvissute al bombardamento del soffitto della chiesa degli Scalzi nel 1915. C. GIANNINI, *Franco Steffanoni per Giambattista Tiepolo: frammenti di lettere familiari*, in *Tiepolo e la Prima Guerra Mondiale. Dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*, Atti della Giornata di Studio (Venezia 2 dicembre 2015), a cura di G. MANTERI ELIA, C. PIVA, (Storia e teoria del restauro. 30), Firenze 2017, pp. 71-79.

¹⁷ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, ANTONIO ACERBI, Polizza di lavori, 1 maggio 1921.

¹⁸ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, A. ACERBI, Polizza dei lavori eseguiti per restauro dei dipinti nella Scuola di San Rocco in Venezia, 30 giugno 1921; A. ACERBI, Preventivi di spesa di restauro di dipinti che non furono contemplati nella polizza presentata, s.d.; A. ACERBI, Lettera a Gino Fogolari del 17 agosto 1921. Molto attivo anche in seguito con restauri nelle chiese di Sant'Alvise, dei Carmini, di San Giuliano, di San Cassian e San Pantalon, oltre che dello Zanchi della Scuola dei Carmini. ASPMV, Oggetti d'Arte 5, Restauri e conservazione 1900-1940, fasc. 27, G. FOGOLARI, Lettera ad Antonio Acerbi, Venezia, 17 giugno 1922; ASPMV, Oggetti d'Arte 5, Restauri e conservazione 1900-1940, fasc. 27, A. ACERBI, Preventivo 1 luglio 1922.

¹⁹ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, O. SILVESTRI, Ricevuta del 30 gennaio 1921. Un accenno all'intervento è anche in I. DE PALMA, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia: esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara 2009, pp. 49-100.

²⁰ ASPMV, Rendiconti cap. 268. Spese di trasporto, custodia ecc. di opere d'arte rimosse per la guerra. Anno 1920-1921, G. FOGOLARI, Nota delle indennità, dicembre 1920 – gennaio 1921.

«dell'Esposizione d'Arte veneziana»²¹. Sin dagli anni Venti la Soprintendenza milanese e i suoi restauratori di fiducia erano un punto di riferimento per Fogolari, che aveva condiviso con il collega Modigliani le drammatiche vicende della protezione delle opere durante la Prima guerra mondiale e la missione per l'Armistizio a Vienna²².

Le ricevute di questi anni sono raramente corredate da vere e proprie relazioni di restauro²³: la scarsa documentazione rivela interventi condotti ancora in emergenza, che prevedevano soprattutto foderature con colla francese, nuovi telai, stuccature, consolidamenti, puliture con prodotti tradizionali come le «soluzioni di saponaria», ritocchi con tempera all'uovo e persino rigenerazione delle vernici con il metodo Pettenkofer, messo al bando già dalla circolare ministeriale del 21 ottobre 1903, n. 73²⁴. Era prioritario ricollocare le opere dopo le vicende belliche, per la funzione sociale dell'arte intesa come prodotto identitario della collettività indipendentemente dalle strumentalizzazioni politiche che ne derivarono²⁵.

La forzata campagna postbellica di interventi conservativi in tutta Europa rinviò il dibattito sulle metodologie di restauro. Alla Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte del 1930, organizzata a Roma dall'Institut International de coopération intellectuelle, Office International des Musées (OIM) e dalla Commissione italiana per la Cooperazione Intellettuale²⁶ Gino Fogolari fu invitato come parte della Delegazione italiana

²¹ Probabilmente l'esposizione che si pensava di realizzare a Roma con le opere restituite, poi slittata al 1923 per questioni politiche. Tra marzo e aprile 1921 era stata realizzata solo la mostra a Milano con la parte di opere restituite di passaggio a Milano. ASPMV, Rendiconti per missioni, anno 1920-1921; G. FOGOLARI, Nota delle indennità febbraio-giugno 1921. Si veda la documentazione contenuta in ASPMV, Oggetti d'arte 14, Provvedimenti di guerra 55, in particolare la minuta di Fogolari a Fedrigoni. *Mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria Ungheria*, catalogo della mostra (Roma, 1923), a cura di E. MODIGLIANI, Roma 1923.

²² Si veda la documentazione contenuta in ASPMV, Oggetti d'arte 14, Provvedimenti di guerra 55. E. MODIGLIANI, *Relazione del R. Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia su operazioni di sgombero degli oggetti d'arte compiute nelle provincie di Vicenza e Verona*, in «Bollettino d'Arte», XII, 1918, pp. 235-141; IDEM, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. CARMINATI, Milano 2019, pp. 100-115.

²³ Eccetto quelle di Antonio Acerbi e Zaccaria Dal Bò. F. COCCOLO, *Chiedere ai vinti. Ettore Modigliani e le restituzioni artistiche dopo la Prima guerra Mondiale*, in *Ettore Modigliani soprintendente... cit.*, pp. 198-242.

²⁴ «Circa ai restauri, i quali con puliture raschiamenti, evaporazioni d'alcol o con qualsiasi mezzo hanno lo scopo di restituire ai dipinti la trasparenza del colore [...] essi potranno compiersi per eccezione e previa autorizzazione del Ministero. E in questi casi, che sarà bene limitare il più possibile, si dovrà mandare al Ministero un particolareggiato rapporto». Circolare a firma del ministro Nasi, 21 ottobre 1903, n. 72. Si veda S. RINALDI, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato Italiano e la precedente normativa pontificia*, in «Annali di critica d'arte», V, 2009, pp. 311-330.

²⁵ Sul rapporto tra arte e progetto politico nazionale si vedano: M. NEZZO, *Storia, memoria, identità. La Prima guerra mondiale e la costruzione del ricordo attraverso le vicende del patrimonio artistico*, in *Arte come memoria... cit.*, pp. 23-42; M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, (Sgresénde. 7), Vicenza 2003; G. TOMASELLA, *La critica d'arte nelle riviste venete fra le due guerre. Una ricognizione generale*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, a cura di C. SCIOLLA, Milano 2003, pp. 179-197; P. THEA, *Monumenti vestiti da difesa*, in «Modo», V, 38, 1981, pp. 27-31.

²⁶ M. CARDINALI, *Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930)*, in *History of Humanities*, II, 2017, pp. 221-239; M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla conferenza di Roma del 1930*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2014, pp. 107-119; M.B. DE RUGGIERI, *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2002, pp. 41-94. Si veda anche l'appendice, pp. 233-249.

insieme a Corrado Ricci, Carlo Anti, Arduino Colasanti, Roberto Longhi, Ettore Modigliani, Adolfo Venturi e molti altri accademici e dirigenti del Ministero²⁷.

Frutto della temperie culturale del momento, la Conferenza mirava a fare il punto sui metodi scientifici utilizzati nella diagnostica per la conservazione, con l'introduzione dell'analisi chimica e microchimica dei materiali, l'uso dei raggi X, degli ultravioletti e dei monocromatici. Erano questi ormai strumenti imprescindibili per lo studio delle opere d'arte, non solo dal punto di vista conservativo ma anche attribuzionistico, ed erano comunemente utilizzati nei gabinetti scientifici dei musei europei già dagli anni Venti²⁸. La conferenza del 1930 voleva essere un volano per la standardizzazione dei metodi di studio e per la creazione di moderni laboratori di restauro. A quella, come noto, seguì la Conferenza internazionale degli architetti ad Atene, la stesura della prima Carta internazionale del restauro e l'inchiesta dell'OIM sulla formazione professionale dei restauratori. Nel 1932 la Soprintendenza veneziana veniva interpellata per dare il proprio contributo allo studio sull'influenza del clima marittimo sulle opere d'arte e sulle misure precauzionali da adottare in caso di trasporto delle opere via mare²⁹. Al questionario elaborato dall'istituzione francese Fogolari rispondeva che le informazioni più utili potevano «trarsi dagli studi e dalle esperienze fatte in occasione del trasporto a Londra delle preziosissime opere destinate alla mostra d'arte italiana» e inviava la relazione dell'«assistente cav. Angelo Pagan che, alle dipendenze del comm. Modigliani, tanto fece per il trasporto a Londra di quelle opere». La ricerca adottava dunque un metodo nuovo, analitico, che partiva da un'indagine a tappeto tra le maggiori istituzioni museali europee per trarne indirizzi di conservazione preventiva da osservare congiuntamente. La riflessione sulla conservazione era stimolata dagli stessi operatori che, al Convegno regionale delle Tre Venezie per l'Arte del Restauro nel 1933³⁰, avanzavano l'istanza di una pratica normata e codificata. Le istanze neopositiviste internazionali e la necessità, emersa al Convegno, di difendere anche la dimensione artigianale del lavoro, tendenze apparentemente dicotomiche, avevano in comune la volontà di definire una deontologia professionale e una metodologia condivisa nel settore del restauro che imponesse la realizzazione di indagini utili a documentare lo stato di conservazione delle opere e limitasse le puliture eccessive.

Il fecondo dibattito dei primi anni Trenta, che ebbe come esito ultimo l'emanazione della legge di tutela nel 1939³¹, investiva anche il Veneto. La campagna fotografica a luce radente e a notevoli ingrandimenti, condotta da Fernando Perez sui dipinti delle Gallerie dell'Accademia permise di scoprire tracce digitali e palmari sulla superficie pittorica di diversi dipinti (fig. 1). Seppure inquadrata nell'utopistico contesto della pinacologia, aveva indubbiamente segnato un avanzamento nel percorso di affermazione della

²⁷ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Carte Vecchie, Corrispondenza personale Soprintendente Fogolari, fasc. 1929-1932, Lettera del Ministro Guardasigilli Rocco a Gino Fogolari, Roma, 19 settembre 1930.

²⁸ CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica... cit.*, pp. 9-56.

²⁹ ASPMV, Oggetti d'Arte 15, Affari Generali, 1924-1949, Lettera del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti a Gino Fogolari, Roma, 8 febbraio 1933.

³⁰ *Relazioni presentate al convegno regionale delle tre Venezie per l'Arte del restauro, Venezia, 19 novembre 1933*, a cura della Federazione fascista autonoma degli artigiani d'Italia, Novissima, Roma 1933.

³¹ Legge del 1 giugno 1939, n. 1089; legge del 29 giugno 1939, n. 1497.



1. Paolo Caliari, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare (foto di Fernando Perez, ICCD, Fondo Ferper, MPI196443. Su gentile concessione del MiC, ICCD).

scienza e della tecnica nello studio dei dipinti³², sebbene il dibattito critico a livello nazionale fosse ancora limitato³³.

Tuttavia le analisi scientifiche e l'uso dell'indagine radiografica rispondevano a un approccio metodologico non ancora codificato ma piuttosto legato all'occasionalità sia per carenza di mezzi sia per prassi consuetudinaria³⁴. Nel 1933 le radiografie ebbero però un ruolo decisivo nel restauro della *Pala di Castelfranco* condotto da Mauro Pelliccioli, tra i primi restauratori in Italia a utilizzarle senza tuttavia idolatrarne l'applicazione meccanicistica nella diagnostica per lo stato di conservazione dell'opera, intesa in una prospettiva che potremmo definire piuttosto "organica"³⁵. Per la Soprintendenza di

³² M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Ferdinando Perez e la nascita dei laboratori scientifici museali*, in *Venezia, la tutela per immagini...* cit., pp. 69-79.

³³ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. BARRELLA, R. CIOFFI, (Monumenta Documenta. 5), Napoli 2013, pp. 317-329.

³⁴ Come affermato da Pignatti a proposito delle opere di Giorgione, si studiavano «immagini latenti, pentimenti, condizioni di conservazione, in un'ottica storicistica di individuazione del significato o delle condizioni di una specifica opera». T. PIGNATTI, *Giorgione ai raggi X*, in L. MUCCHI, *Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, (I Tempi di Giorgione. 3), Firenze 1978, p. 9.

³⁵ M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in «Bollettino d'Arte», XCVIII, 1996, pp. 95-113.

Venezia Pelliccioli aveva già portato a termine, alcuni anni prima, il restauro del *Ritratto di gentiluomo* di Lorenzo Lotto già dei conti di Rovero di Treviso³⁶, la cui vicenda è ripercorsa in questa sede da Alice Cutullé, e l'anno precedente l'intervento su un dipinto di Francesco Morone³⁷, oltre che il restauro del *San Giorgio* del Mantegna³⁸ mentre negli stessi anni, dal 1933 al 1934, si accingeva a operare sulla veronese Pala di San Zeno³⁹. L'intervento su alcuni dipinti di Madonne di Giovanni Bellini (inv. nn. 594, 613, 610, 583) inviati per il restauro al laboratorio della Pinacoteca di Brera⁴⁰, il cui preventivo era pronto dal 1933, fu procrastinato ma realizzato entro il 1939⁴¹.

Nella lettera con la quale Fogolari chiedeva l'autorizzazione al Ministero per il restauro dell'opera di Castelfranco, candidava già Pelliccioli alla sua esecuzione, dal momento che per un dipinto in cui il consolidamento del colore sembrava presentare notevoli difficoltà e che necessitava di una prudentissima pulitura, «più che ogni astratto discorso destinato a precisare il procedimento non poi misterioso da seguire, giova tener conto delle doti personali del restauratore, della sua finezza, delle sue risorse»⁴². La richiesta, da parte del restauratore, delle fotografie ingrandite di Pietro Fiorentini relative al paesaggio sulla destra del trono della Vergine, annunciava «le migliori che si inizia a prevedere sotto gli antichi restauri»⁴³ mentre si preparava l'armatura della pala. La ben nota vicenda mediatica relativa all'intervento, ampiamente descritta, tra gli altri⁴⁴, da Amalia

³⁶ ACSROMA, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi Musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1929-1933), busta 56, fasc. 3.

³⁷ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 49, GINO FOGOLARI, Lettera a Mauro Pelliccioli con ricevuta di pagamento per il restauro del dipinto del Morone, Venezia, 22 gennaio 1934.

³⁸ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 49, MAURO PELLICCIOLI, Lettera all'ispettore Vittorio Moschini, 14 novembre 1933. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 139-140, cat. 148.

³⁹ A. PACIA, *Modigliani, Ettore*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974*, Bologna 2007, pp. 392-393; P. MARINI, *Per la storia della conservazione della Pala di San Zeno di Andrea Mantegna. Documenti, notizie, appunti*, in F. PESCI, L. TONIOLO, *Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno. La Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio*, Venezia 2008, pp. 19-51; M. PELLICCIOLI, *Operazioni eseguite al trittico del Mantegna di S. Zeno (1935)*, in *ivi*, pp. 43-44; C.G. BREZONI, *Contributo alla conoscenza della Pala di San Zeno. Notizie d'archivio tra Settecento e Novecento*, in *Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno. Studio e conservazione*, a cura di M. CIATTI, P. MARINI, (Problemi di conservazione e restauro. 26), Firenze 2009, pp. 45-52.

⁴⁰ Si veda il preventivo inviato da Pelliccioli il 1 giugno 1933, ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 49. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia...* cit., pp. 66-67, 69-70, 73-74. Sul dipinto inv. 594, vedi anche R. BAGAROTTO, *Madonna con il Figlio benedicente (Madonna Contarini)*; per la tavola inv. 613, A. MICHIELETTI, *Madonna con Bambino fra due sante*; per l'opera inv. 610, M.C. MAIDA, *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Giorgio*; per la tavola inv. 583, G. TRANQUILLI, *Madonna del pollice*, in *Il Colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 30 settembre 2000 - 28 gennaio 2001), a cura di R. GOFFEN, G. NEPI SCIRÈ, Milano 2000, pp. 36-39, 52-53, 72-79.

⁴¹ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 50. M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)*, in *Giovanni Bellini, "...il migliore nella pittura"*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), a cura di P. HUMFREY ET AL., Venezia 2019, pp. 267-279.

⁴² ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 49, GINO FOGOLARI, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 10 giugno 1933.

⁴³ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 49, MAURO PELLICCIOLI, Lettera a Gino Fogolari, Milano, 7 ottobre 1933.

⁴⁴ La vicenda è ricostruita da D. SAMALDELLI, C. SCARDELLATO, *La Pala di Castelfranco. Restauro e problemi conservativi*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra, (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 - 22 febbraio 2004), a cura di G. NEPI SCIRÈ, S. ROSSI, Venezia 2003, pp. 182-186. Si veda anche la documentazione disponibile presso l'Archivio Archivio Mauro Pelliccioli (d'ora in poi AMP), fald. 9, fasc. 2,

Pacia⁴⁵ e da Chiara Piva⁴⁶ evidenzia che tanto maggiore fu la risonanza dell'intervento in quanto la Pala rappresentava, con i *Tre filosofi* di Vienna e la *Tempesta*, uno dei pochi punti fiduciali sui quali basare il catalogo della produzione di Giorgione.

Non è questa la sede per ripercorrere vicende già ampiamente in più sedi narrate, ma va rimarcato il fatto che proprio le considerazioni derivanti dalle analisi scientifiche, il cui ruolo venne esplicitamente ricordato anche nella monografia di Antonio Morassi nel 1942⁴⁷, in virtù della forte esposizione mediatica furono portate alla maggiore attenzione del pubblico e degli studiosi, contribuendo a maturare la consapevolezza dell'importanza di coadiuvare il lavoro del restauratore con strumenti tecnico-scientifici. Un'istanza, quella delle indagini preliminari, già recepita a livello governativo dal momento che, sin dal Regio Decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164, si prevedeva di istituire a Roma un Gabinetto per ricerche sulle tecniche del restauro. Fu nel 1935 che venne però fondata una vera e propria Scuola Nazionale di Restauro di impronta scienziata a Milano. Non a caso di lì a pochi anni, nel 1936, Renato Mancina avrebbe dato alle stampe il suo *Lesame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*⁴⁸.

A Venezia un primo tentativo per ottenere alcuni strumenti per la Soprintendenza venne fatto nel 1937, quando un funzionario, probabilmente Moschini, scriveva per conto di Fogolari a Sergio Ortolani, fondatore del Gabinetto Pinacologico di Napoli⁴⁹, per avere dei consigli sulla dotazione da chiedere al Ministero: un apparecchio per radiografie, una lampada al quarzo, un microscopio. La lettera si chiudeva affermando che forse era quello il momento favorevole per ottenere gli apparecchi dal Provveditorato dello Stato⁵⁰. L'anno successivo Fogolari tornava a chiedere al Ministero apparati ottici per la Soprintendenza tra i quali un binocolo prismatico «per esplorare lo stato di conservazione dei dipinti che, come l'*Assunta* dei Frari, sono alti e lontani», lenti d'ingrandimento e contafilii⁵¹.

in Archivio Storico Nazionale e banca dati dei Restauratori Italiani (d'ora in poi ASRI), Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG). Per la contestualizzazione della vicenda S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, (Storia e teoria del restauro. 20), Firenze 2014, pp. 25-26, 77.

⁴⁵ A. PACIA, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani – Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, CLXVIII, 2, Venezia 2010, pp. 359-428.

⁴⁶ C. PIVA, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pellicoli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro...* cit., pp. 543-554.

⁴⁷ A. MORASSI, *Giorgione*, Milano 1942, p. 14. Non era la prima volta che lo studioso esaltava l'utilizzo delle indagini scientifiche A. MORASSI, *Esame radiografico della "Tempesta" di Giorgione*, in «Le Arti», I, 1938/29, 6, pp. 567-570.

⁴⁸ R. MANCINA, *Lesame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*, Milano 1936; S. CECCHINI, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», XIV, 2016, pp. 429-458. Si veda anche RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 25.

⁴⁹ M.B. DE RUGGIERI, *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in CARDINALI, DE RUGGIERI, FALCUCCI, *Diagnostica artistica...* cit., pp. 84-94; F. DE ROSA, *Per una "nuova scienza" della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani*, in *Napoli nobilissima*, VI, 2005, pp. 75-106; CARDINALI, DE RUGGIERI, *Diagnostica artistica...* cit., pp. 250-163; A. CERASUOLO, *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in *Snodi di critica...* cit., pp. 195-1124.

⁵⁰ ASPMV, *Oggetti d'Arte 15, Affari Generali, 1924-1949*, fasc. 15, V. MOSCHINI (?), Lettera a Sergio Ortolani, 6 dicembre 1937.

⁵¹ ASPMV, *Oggetti d'Arte 15, Affari Generali, 1924-1949*, fasc. 15, GINO FOGOLARI, Lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale, Venezia, 21 febbraio 1938.

Ma non fu naturalmente l'incantamento per l'utilizzo delle radiografie che Pellicoli conduceva con la sua Philips Metalix 11001 (richieste peraltro anche più tardi, nel 1937 per la *Tempesta*⁵² e nel 1939 per la *Vecchia*⁵³) a far sì che dalla seconda metà degli anni Trenta godesse di incondizionata fiducia presso la Soprintendenza, nonostante la punitiva vicenda professionale che investì i tre protagonisti del restauro della *Pala di Castelfranco*, con il trasferimento di Modigliani a L'Aquila, di Fogolari a Palermo e con il primo viaggio di Pellicoli in Ungheria⁵⁴.

Dal suo rientro in Italia il nome del restauratore ricorre costantemente nella documentazione legata ai restauri veneziani e viene a soppiantare in maniera sempre più preponderante tutti quei restauratori, ricordati più sopra, attivi per tutti gli anni Venti. Si trattava di un successo personale dovuto alla capacità interlocutoria, all'abilità pratico professionale e conoscitiva (sancita dai numerosi riconoscimenti ufficiali ricevuti sin dal 1925)⁵⁵ ma era anche il segno dei tempi che cambiavano e dell'affermarsi di metodi di lavoro diversi. Sin dal restauro della pala col *Battesimo* di Bellini in Santa Corona a Vicenza, nel 1934⁵⁶, Pellicoli si era detto contrario al trasporto del colore, pratica sino ad allora frequentemente condotta e da lui considerata estremamente pericolosa «l'ultima risorsa per salvare un quadro minacciato da sicura rovina»⁵⁷. Questo era uno dei temi che aveva animato negli stessi anni proprio la *querelle* sulla *Pala di Castelfranco*⁵⁸ oltre che il dibattito sul restauro della *Pietà* Donà delle Rose di Bellini in contrasto con Vermehren⁵⁹.

⁵² Acquisita pochi anni prima dalla vendita delle opere del palazzo di Santa Fosca del principe Giovannelli. G. NEPI SCIRÈ, Scheda 5 in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003-22 febbraio 2004), a cura di G. NEPI SCIRÈ, S. ROSSI, Venezia 2003, pp. 134-143.

⁵³ G. NEPI SCIRÈ, Scheda 9 in *Giorgione. "Le meraviglie..."* cit., pp. 162-167.

⁵⁴ Sulle motivazioni dell'ostilità del Ministro Cesare Maria De Vecchi contro Modigliani, si veda BOSCOLO MARCHI, FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano...* cit., pp. 163-166.

⁵⁵ La Croce di Cavaliere della Corona d'Italia nel 1925 da S.M. il Re; nel 1934 la Commenda della Corona d'Italia da S.M. il Re Imperatore. Seguirono nel 1940 la Medaglia d'Argento dei benemeriti delle Arti dal Regio Ministero dell'Educazione Nazionale. In Ungheria ricevette la Croce di Santo Stefano dal Governo ungherese nel 1938. Curriculum conservato presso AMP, fald. 9, fasc. 15.2, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

⁵⁶ M.E. AVAGNINA, *La Pala del Battesimo di Cristo attraverso i secoli: storia di una contrastata conservazione*, in *Bellini a Vicenza. Il Battesimo di Cristo in Santa Corona*, a cura di M.E. AVAGNINA, G.C.F. VILLA, Cittadella 2007, pp. 57-63.

⁵⁷ Si vedano le relazioni prodotte dal restauratore per il Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti sullo stato di conservazione del dipinto e le operazioni di intervento ritenute necessarie. AMP, fald. 2, fasc. 23, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

⁵⁸ Amadore Porcella sulle pagine del «Perseo» aveva raccolto l'opinione di noti restauratori del tempo come Attilio Steffanoni, Giuseppe Castellani, i fratelli Porta, Carlo Moroni e Hans Sendresen favorevoli al trasporto su tela della pala di Castelfranco. A. PORCELLA, *Un capolavoro in pericolo. La pala del Giorgione di Castelfranco*, in «Perseo», 15 dicembre 1934, n. 24, p. 5. Si veda anche PACIA, *Carissimo Ettore, carissimo Gino...* cit., pp. 359-428.

⁵⁹ CARTOLARI, *Mauro Pellicoli...* cit., pp. 267-279. La studiosa attribuisce l'opposizione di Pellicoli al trasporto prevalentemente a una strategia commerciale. Credo che il restauratore fosse invece sinceramente convinto dell'inopportunità dell'operazione, pur avendo eseguito prima e dopo quella data trasporti da tavola a tela. Infatti nella tarda intervista a Longhi esprime forte contrarietà al metodo del trasporto, che probabilmente aveva iniziato a maturare proprio alla metà degli anni Trenta. RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 78. Sul restauro della *Pietà* si vedano: G. TRANQUILLI, *Pietà (Pietà Donà dalle Rose)*; P. MONFARDINI, *Supporti lignei e sistemi di struttura: tecniche di costruzione e interventi di restauro*; VOLPIN, CASOLI, ALBERICI, *I materiali nella pittura di Giovanni Bellini...* cit., in *Il Colore ritrovato...* cit., pp. 82-83, 168-169; 175, 177-178, 180.

Nel 1936 Pelliccioli veniva interpellato a Venezia anche per una prima relazione sullo stato di conservazione della *Pietà* di Antonello da Messina del Museo Correr⁶⁰. Aveva inizio un impegno che avrebbe coinvolto il restauratore parallelamente ai cantieri in San Francesco ad Assisi e in San Clemente a Roma, e che sarebbe durato fino al 1942, collegando l'attività di restauro veneziana direttamente con quella dell'Istituto Centrale del Restauro. La relazione di Pelliccioli evidenziava la presenza di ridipinture nell'opera, in particolare nelle teste di Cristo e dell'angelo di destra e la necessità di «registrare lo spessore della tavola» per mitigare l'imbarcamento e realizzare «un'armatura scorrevole alla fiorentina»⁶¹. In questa occasione le radiografie non diedero grandi risultati ma, complice anche il parere di Roberto Longhi che analizzò l'opera più volte, si decise di procedere con la rimozione degli antichi rifacimenti⁶². Le ridipinture erano state stese su mestica rossa, sotto la quale poco rimaneva della pittura originale, a causa dell'utilizzo, in passato, di una sostanza pulente molto aggressiva che, penetrata in profondità, aveva fatto in più punti cadere anche la preparazione. La costituita commissione composta da Gino Fogolari, Vittorio Moschini, Rodolfo Pallucchini, Italo Brass e Giulio Lorenzetti decise che, sulle ridipinture rimosse, si procedesse a un'intonazione locale, per non danneggiare la visione generale dell'opera e perché rimanessero riconoscibili le parti mancanti⁶³. L'idea del neutro intonato fu probabilmente ispirata da Brandi, al quale Moschini scrisse nell'agosto del 1939⁶⁴. Brandi, pienamente coinvolto nel restauro su indicazione del Ministero dall'autunno di quell'anno⁶⁵, richiedeva allora una scheda di restauro (modello ministeriale 17) che pochissimi ancora usavano⁶⁶ e impose che le parti mancanti fossero completate

⁶⁰ ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88. Sull'opera e la sua storia conservativa si veda G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia: dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957, pp. 19-20; R. GOFFEN, Scheda 15 in A. DORIGATO, *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Milano 1993, pp. 66-69; M. LUCCO, Scheda 42 in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo – 25 giugno 2006), a cura di M. LUCCO, Cinisello Balsamo 2006, pp. 256-259.

⁶¹ S. VEDOVELLO, *L'intervento di restauro*, in DORIGATO, *Carpaccio, Bellini, Tura...* cit., pp. 162-172.

⁶² ASPMV, Lettera del direttore del Museo Correr a Fogolari, del 9 gennaio 1939, ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88.

⁶³ ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88, Verbale della riunione del 2 agosto 1939 e nello stesso fascicolo, GIULIO LORENZETTI, *Relazione sul restauro della "Pietà" di Antonello da Messina*, Venezia, giugno 1940. Sulle schede di restauro si veda l'intervento G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in *Il Convegno dei Soprintendenti*, luglio 1938, XVI, in «Le Arti», I, 1938, pp. 133-137; C. PILEGGI, *Il "Fondo restauri delle Soprintendenze, anni 1935-1942" nell'Archivio per la documentazione dei restauri, in Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Atti delle Giornate di Studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. BON VALSASSINA, Firenze 2008, pp. 103-112.

⁶⁴ ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88, VITTORIO MOSCHINI, Lettera a Giulio Lorenzetti, Venezia, 22 agosto 1939 e CESARE BRANDI, Lettera a Vittorio Moschini, Roma, 9 settembre 1939.

⁶⁵ ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88, Verbale della riunione del 26 ottobre 1939.

⁶⁶ R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Le Arti», I, 1938/1939, pp. 144-149; Sulla scheda si veda anche A. FITTIPALDI, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. PREVITALI, Roma 1982, pp. 83-107; S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, 2006, pp. 101-115. Sul polittico di Antonello si veda il recente G. BASILE, B. PROVINCIALI, *Il restauro dell'Annunciazione di Antonello tra storia e prospettiva: una proposta per la discussione*, in *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale*, a cura di G. POLDI, G.C.F. VILLA, Milano 2006, pp. 130-141.

con tonalità tenui⁶⁷. Richiese anche una vasta campagna fotografica, che doveva comprendere le ancora rare lastre *Autochrome* per riproduzioni a colori, la cui ricerca, da parte di Fiorentini e Pelliccioli, fu però senza successo, trattandosi di materiale di esclusiva fabbricazione straniera⁶⁸. L'utilizzo della fotografia come testimonianza documentale sui beni storico artistici era divenuta ormai prassi comune da quando, nel primo dopoguerra, la Soprintendenza aveva avviato campagne fotografiche a tappeto come atti intenzionali e programmatici, per la documentazione dello stato di conservazione delle opere⁶⁹ ed era ora fortemente sostenuto da Longhi «ai fini della migliore intelligenza del testo critico»⁷⁰. La nascita di un archivio fotografico centrale, destinato a servire alle esigenze di Uffici e studiosi, era stato del resto l'auspicio chiaramente espresso nella relazione del Ministro Bottai al Convegno dei Soprintendenti del 1938⁷¹.

La mole di interventi che Pelliccioli e la sua bottega conducevano parallelamente tanto sul territorio veneziano quanto sulle opere delle Gallerie dell'Accademia è impressionante⁷². Una particolare attenzione era riservata alle opere del Quattro e Cinquecento, da Cosmè Tura, ai Vivarini, a Giorgione e Bellini, dal 1938 anche sotto la guida di Longhi⁷³. I lavori che gli furono commissionati nella seconda metà degli anni Trenta sono numerosissimi: tra questi, opere della Querini Stampalia⁷⁴, dipinti acquistati da Cini, quadri di Tiziano, Tintoretto e Veronese anche in vista delle grandi mostre del 1935, del 1937 e del 1939⁷⁵.

⁶⁷ Come registra Colalucci «fece limitare l'integrazione ad una campitura di colore neutro simile all'antico stucco». G. COLALUCCI, *Il pensiero di Brandi nelle sue scelte pratiche*, in *Omaggio a Cesare Brandi...* cit., pp. 59-62.

⁶⁸ ASPMV, *Oggetti d'Arte I Venezia*, Civico Museo Correr, fasc. 88, GIULIO LORENZETTI, Lettera al Soprintendente, Venezia, 13 novembre 1939.

⁶⁹ ASPMV, Anno 1920-1921, Rendiconto spese in economia cap. 101 per restauro oggetti d'arte, ANTONIO ACERBI, *Lavori di smontatura, trasporti e scorte di opere d'arte*, marzo 1918. Nella polizza viene indicata l'assistenza al rilievo fotografico sulla linea del Piave. Si comprende l'importanza attribuita alla documentazione fotografica dello stato di conservazione delle opere prima dell'intervento, delle varie fasi di pulitura e del dopo, dalle numerose richieste di immagini da parte di Pelliccioli e dello stesso Fogolari. Viene inoltre esplicitata in alcune lettere successive relative ad esempio al restauro della *Madonna degli Alberetti* di Bellini, delle Gallerie dell'Accademia. ASPV, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Restauri, 3/1, fasc. 50, GINO FOGOLARI, Relazione sui restauri delle Gallerie dell'Accademia, s.d. Alla fotografia come strumento di indagine e documentazione è stato dedicato un seminario di studi presso l'Università degli Studi di Udine: *Il restauro per immagini. La fotografia come mezzo di indagine, progettazione, documentazione per la storia conservativa tra Otto e Novecento*, Udine, Palazzo Caiselli, 19-20 giugno 2019.

⁷⁰ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 109.

⁷¹ Il convegno si svolse a Roma nella Sala Borromini dal 4 al 6 luglio 1938 e gli atti furono pubblicati sulla rivista «Le Arti», I, 1938, pp. 41-69 e II, 1939, pp. 133-169. Sulla nascita del Gabinetto Fotografico Nazionale si veda P. CALLEGARI, *Il Gabinetto Fotografico Nazionale: storia di un'istituzione tra esigenze conservative e promozione del patrimonio culturale italiano*, in *Venezia: la tutela per immagini...* cit., pp. 55-68.

⁷² S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini...* cit., pp. 199-220.

⁷³ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 50, 51; G. MANIERI ELIA, *I restauri moderni ai dipinti di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia*, in R. GOFFEN, G. NEPI SCIRÈ, *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, Milano 2000, pp. 204-210; CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli...* cit.

⁷⁴ ASPMV, *Oggetti d'Arte Venezia I*, Fondazione Querini Stampalia, fasc. 1.

⁷⁵ Ben 51, come messo in luce da M. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», XIV, 2016, pp. 460-502.



2. Presenze di Mauro Pelliccioli a Venezia nel novembre 1938. Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 11, fasc. 14.I.

Pelliccioli gestiva i restauri veneziani in contemporanea a quelli della *Camera degli Sposi* di Mantova grazie a un'importante rete di collaboratori e al sostegno del Soprintendente che gli scriveva: «anche per questa parte io mi rimetto completamente al Vostro giudizio e dipende da Voi giudicare quali lavori credete di assumere di persona e quali lasciare ai Vostri aiuti o ai nostri soliti restauratori di qui ma sempre sotto la Vostra guida e il Vostro controllo, che dev'essere generale»⁷⁶. Di fatto Pelliccioli, sebbene non strutturato nell'organico della Soprintendenza, era considerato una sorta di restauratore capo⁷⁷.

È inevitabile interrogarsi sulla qualità del rapporto, quasi di dipendenza, tra Pelliccioli e Fogolari prima e tra Pelliccioli e Moschini poi. Se da un lato emerge uno scambio virtuoso, per la progettualità delle sopracitate campagne di restauro, per la pronta risposta che la Soprintendenza riusciva a dare alle esigenze di tutela del territorio affidandosi a un restauratore capace, dall'altra il carattere di esclusività svela dinamiche e meccanismi problematici, che investivano il condizionamento della struttura ministeriale e la sua capacità di giudizio rispetto all'operato del restauratore lombardo. Bonsanti, nella premessa al libro di Simona Rinaldi su Longhi e Pelliccioli, non ha mancato di delineare il fenomeno di sudditanza psicologica di diversi storici dell'arte nei confronti dei restauratori, depositari di conoscenze tecniche delle quali gli storici non disponevano e tra le quali non sapevano orientarsi, e la conseguente tendenza ad affidarsi completamente a un restauratore del quale riconoscevano la competenza: tale fu l'atteggiamento di Fogolari, Moschini e anche di Longhi verso Pelliccioli⁷⁸.

⁷⁶ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51, GINO FOGOLARI, Lettera a Mauro Pelliccioli, Venezia, 26 gennaio 1939. Sui restauri alla *Camera degli Sposi* si veda R. SIGNORINI, *Opus hoc tenue: la camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica, iconografica, iconologica*, Mantova, s.d. [1985], p. 362.

⁷⁷ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51, GINO FOGOLARI, Lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Venezia, 14 marzo 1939, ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51

⁷⁸ G. BONSAANTI, *Premessa*, in RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 5-7.

La sua frenetica attività veneziana è testimoniata dal quaderno delle presenze del novembre 1938, quando si divideva tra Mantova, Milano e Venezia⁷⁹ (fig. 2). La piena ripresa del suo volume di affari avveniva dopo un periodo di crisi del laboratorio, durante il quale, nel 1937, la rosa dei suoi collaboratori si era profondamente ristretta per la mancanza di commissioni e la corrispondenza con Longhi infittita, con richieste da parte di Pelliccioli, di intercedere presso il ministro Bottai per possibili incarichi, dopo aver fondato un Laboratorio di restauro in Ungheria⁸⁰. Ma una crisi più profondamente umana attendeva il professionista. Nel gennaio del 1939 scriveva a Fogolari: «attraverso un periodo che mi spaventa molto, un esaurimento che il medico ha segnalato pericoloso [...] Ora sono immobilizzato a Milano un po' a letto e un po' alzato ma in cattive condizioni di salute, specialmente la testa e i nervi»⁸¹.

Poiché i grandi restauri erano divenuti fenomeni di grande risonanza, la prudenza dei Soprintendenti si faceva più grande. Nel 1938 Fogolari scriveva Ministero: «Non mi sono lasciato indurre a lasciare mettere le mani sulle preziose tavolette del Giambellino di queste Gallerie fino a che non mi avesse dato pieno affidamento l'esperienza del Pelliccioli, la sua capacità di fermarsi a tempo e la volontà di rispettare l'antico»⁸². Riecheggia in queste righe il problema teorico della conservazione delle vernici e il timore di «spellare» esageratamente i dipinti. In una lettera al Ministero nel gennaio 1938 Fogolari affermava:

«Poiché la questione del restauro opere d'arte è certo una delle più spinose, vorrei richiamare sui restauri e per così dire sul metodo Pelliccioli, l'attenzione del Ministero, anche perché, se crede, mandi qui a vedere, riferendomi a quello che in merito ad altri metodi, a mio parere troppo spinti verso l'integrale pulitura, ho avuto da scrivere a proposito dell'Annunciazione di Antonello da Messina di Siracusa ancora, dopo parecchi anni, in restauro a Firenze»⁸³.

Se alla fine degli anni Trenta la contestazione del «metodo Pelliccioli» è praticamente inesistente, l'utilizzo di sostanze basiche aggressive e in particolare la sua predilezione per la soda caustica, costerà al restauratore l'allontanamento dal cantiere della Cappella degli Scrovegni nel 1952⁸⁴.

⁷⁹ Presenze del comm. Pelliccioli, Venezia novembre 1938 inizio. AMP, fald. 11, fasc. 14.I, ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

⁸⁰ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 107.

⁸¹ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51, MAURO PELLICCIOLI, Lettera a Gino Fogolari, Milano, 24 gennaio 1939.

⁸² ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51, GINO FOGOLARI, Lettera al Ministero, 24 maggio 1938.

⁸³ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/I, fasc. 51, GINO FOGOLARI, Minuta della lettera al Ministero, del 14 gennaio 1938, su restauro dipinti delle Gallerie e specificamente sulla tavola di Piero della Francesca. Si consideri che Longhi era stato incaricato con Ojetti di esaminare agli Uffizi lo stato di conservazione dell'Annunciazione di Antonello, RINALDI, *Memorie...* cit., p. 105.

⁸⁴ P. BENSI, A. D'OTTAVI, M. SERAFIN, *Restauri dei dipinti murali in Veneto dopo la Seconda Guerra Mondiale, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta*, in *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, Atti del 34° Convegno di Studio Internazionale, (Bressanone, 3-6 luglio 2018), a cura di G. BISCONTIN, G. DRIUSSI, (Scienza e Beni Culturali. 2018), Venezia 2018, pp. 467-478.

Un laboratorio scientifico e di restauro per Venezia

Daniele Ferrara

A Venezia, la mancanza di un laboratorio di restauro dotato di apparecchiature scientifiche era una delle maggiori preoccupazioni di Fogolari: dalla città che a fine Settecento aveva pionieristicamente ospitato un pubblico laboratorio con Pietro Edwards, si inviavano ora i propri dipinti a restaurare a Brera o agli Uffizi⁸⁵: «Purtroppo qui difettiamo di tutto, dal più semplice apparato ottico ad una macchina fotografica, né vi è la possibilità di far lavorare più persone insieme»⁸⁶. L'inadeguatezza del laboratorio esistente presso le Gallerie dell'Accademia rappresentava un elemento di debolezza della Soprintendenza veneziana, per mancanza di strumenti e di persone: una più moderna struttura era ormai una condizione di base per lo sviluppo dell'azione di tutela. Già in una lettera al Ministero del 12 febbraio 1934, Fogolari ne lamentava la mancanza soprattutto per il fatto «che oramai si vanno istituendo in tutte le gallerie di una certa importanza che ancora ne sono prive»⁸⁷. Venezia doveva invece riferirsi ai laboratori di Brera e degli Uffizi. Il ricorso all'opera di Pelliccioli per gli interventi più delicati era indubbiamente una garanzia per la Soprintendenza: il dinamismo del restauratore, in ottimi rapporti con Roberto Longhi, compensava l'assenza di iniziative più sperimentali, ma anche foriere di possibili conflitti fra poteri. Nel periodo che precede la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro, la prassi veneziana nel settore del restauro adottava le indagini scientifiche con l'esclusiva finalità di individuare le parti originali nei dipinti: mancava di fatto un rapporto interdisciplinare tra scienza e critica. All'interesse di Fogolari e Moschini verso l'esperienza di Sergio Ortolani a Capodimonte, corrispondeva la posizione fortemente critica di Longhi, molto presente in laguna in quegli anni, che, non senza arroganza, definiva la pinacologia una «pseudo-scienza»: nella relazione dell'agosto 1937, inviata al ministro Bottai, auspicava la creazione di un «Centro per la conservazione e il restauro delle opere d'arte» nel quale tutte le ricerche fisiche, chimiche, gli strumenti ottici, fotografici, radiografici e spettrografici avrebbero avuto modo di esercitarsi coerentemente ma, secondo Longhi «sotto il vigilante controllo della critica»⁸⁸. Per contro, sin dal marzo 1936, Argan e Brandi progettavano un Istituto che promuovesse invece la formazione di restauratori «disposti ad accettare la collaborazione scientifica o addirittura a impostare il restauro su un piano metodologico puramente scientifico»⁸⁹.

⁸⁵ Brera era riferimento per Venezia già dalla fine del secolo precedente, BOSCOLO MARCHI, FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano...* cit., pp. 152-153. La nascita del Laboratorio di Restauro dipinti degli Uffizi, tradizionalmente collocata nel 1932, venne ratificata nel 1934 sotto la guida di Ugo Procacci, vedi M. CIATTI con la collaborazione di F. MARTUSCELLO, *Brandi e la reintegrazione delle lacune. Il contributo fiorentino al dibattito*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Atti delle Giornate di Studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), Firenze 2008, p. 53.

⁸⁶ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, *Restauri* 3/1, fasc. 51, GINO FOGOLARI, Lettera al Ministero, Venezia, 24 maggio 1938.

⁸⁷ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, 3/1, fasc. 48, GINO FOGOLARI, Lettera al Ministero, Venezia, 12 febbraio 1934 in merito al restauro della *Pietà* Donà delle Rose di Giovanni Bellini.

⁸⁸ CARDINALI, DE RUGGIERI, FALCUCCI, *Diagnostica artistica...* cit., pp. 261-263.

⁸⁹ RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., pp. 105-107. Per Argan le ricerche scientifiche erano subordinate all'operato del restauratore, tuttavia era consapevole dell'unità di materia e immagine tanto da considerare la componente materiale dell'opera come elemento sia della conoscenza sia dell'interpretazione dell'opera

L'esigenza di un laboratorio per la Soprintendenza lagunare era ribadita anche da Rodolfo Pallucchini, che dalle pagine de «Il Mattino d'Italia», nel 1940, esprimeva la necessità che le maggiori città d'arte italiane come Firenze e Venezia, fossero dotate di un laboratorio di restauro dove potessero essere inviati gli allievi scelti dell'ICR di Roma a specializzarsi nel restaurare dipinti della tradizione veneta o toscana⁹⁰.

L'entrata in guerra dell'Italia, il 10 giugno 1940, da un lato rinviò la creazione del laboratorio e dall'altro ebbe notevoli ripercussioni sulla politica di messa in sicurezza delle opere. Se, fino ad allora, si era proceduto con provvedimenti di protezione, si iniziava ora a staccare e trasferire le opere, memori del primo conflitto mondiale. Le lettere al Ministero si susseguivano frenetiche, per chiedere nuovi fondi o per trasmettere gli elenchi di manufatti portati nel rifugio dell'ex convento degli Olivetani di Carceri e nell'annessa villa Carminati⁹¹.

Nelle difficoltà contingenti della guerra la voce di Fogolari si faceva sentire al Ministero per avere chiarimenti sul da farsi, ora per l'*Assunta* di Tiziano ai Frari, ora per opere di San Francesco della Vigna e di San Giovanni in Bragora⁹², per chiedere ulteriori fondi per procedere al consolidamento del rifugio di Carceri e per acquistare il legname per le casse⁹³.

Ma per il *Paradiso* del Tintoretto si rimase in attesa dell'arrivo di Mauro Pelliccioli: chiamato telegraficamente, onde evitare possibili danni durante la rimozione, gli fu affidato il restauro dell'immensa tela⁹⁴, al quale dovette provvedere senza il sostegno del fidato Giuseppe Arrigoni, che tanta parte aveva avuto nei restauri per la mostra di Tintoretto e che era stato ora chiamato alle armi⁹⁵. Dai documenti trapela la tensione per l'intervento su un'opera emblematica: Fogolari incaricò Moschini e chiese a Pallucchini, direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Venezia, di collaborare con Pelliccioli in modo «da guidare il ponderoso lavoro e da poterne riferire precisamente a tempo opportuno». Il Soprintendente raccomandò una puntuale ricognizione fotografica avendo lui stesso dedotto dai dettagli delle foto storiche Alinari e Anderson la «necessità della completa pulitura del grandioso dipinto dalla crosta di carbone che lo copre e dalle ossidature che lo rendono oggi una massa immensa di nebbia e oscurità»⁹⁶. Il 14 e 15 aprile 1941 Pelliccioli effettuava un sopralluogo in Palazzo Du-

d'arte. G.C. ARGAN, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, intervista a cura di M. SERIO, Roma 1989; S. BORDINI, *Giulio Carlo Argan: arte e tecnica*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. GAMBA, Milano 2012, p. 312; CARDINALI, DE RUGGIERI, *La nascita della diagnostica artistica...* cit., p. 324. ⁹⁰ AVON CAFFI, *Da Giotto a Canova. La mostra dei capolavori veneti*, in «Il Mattino d'Italia», 16 giugno 1940.

⁹¹ ASPMV, Venezia, PAA, 1915-1918, fasc. 109

⁹² ASPMV, Venezia, PAA, 1915-1918/1940-1945, fasc. 109, VITTORIO MOSCHINI, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Belle Arti, Divisione quarta, Venezia, 7 aprile 1941.

⁹³ ASPMV, Venezia, PAA, 1915-1918/1940-1945, fasc. 109, VITTORIO MOSCHINI, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Belle Arti, Divisione quarta, Venezia, 4 aprile 1941.

⁹⁴ ASPMV, Venezia, PAA, 1915-1918/1940-1945, fasc. 109, VITTORIO MOSCHINI, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Belle Arti, Divisione quarta, Venezia, 9 aprile 1941. A. CIPOLLATO, *Capolavori del Tintoretto e di Sebastiano del Piombo ridati a nuova vita*, in «Il Popolo d'Italia», 18 ottobre 1941, p. 3; F. VALCANOVER, *Il restauro del Paradiso di Jacopo Tintoretto*, in *Venezia arti*, I, 1987, pp. 96-99.

⁹⁵ Partecipa all'intervento un altro noto collaboratore di Pelliccioli, Carlo Gritti. O. PINESSI, *Carlo Gritti, in I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, diretto da R. BOSSAGLIA, 4 voll., IV. *La generazione del Novecento*, Bergamo 1992, pp. 218-220.

⁹⁶ ASPMV, *Oggetti d'Arte* I, Venezia, Palazzo Ducale I, G. Marcello, Lettera al Sovrintendente alle Gallerie, Venezia 5 marzo 1941. La crosta di nerofumo veniva imputata al carbone utilizzato dai vaporette, unito al clima umido di Venezia.



3. Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Il Paradiso*, Venezia, Palazzo Ducale, particolari prima e dopo il restauro (foto Gallerie dell'Accademia, Archivio restauri, Territorio, scheda 131, foto 12-13).

cale, ravvisando per il *Paradiso* l'esigenza di consolidare il colore e velinare laddove necessario⁹⁷ (fig. 3).

Non deve stupire come pur nel pieno trambusto dovuto al trasferimento delle opere nei rifugi, il restauratore riuscisse a condurre diversi restauri come quello sulle tele di Giandomenico Tiepolo dei Frari, sulla *Pala di Santa Veneranda* di Lazzaro Bastiani, sulla *Madonna e Santi* di Vincenzo Catena, sui Mansueti delle Gallerie dell'Accademia⁹⁸, ma soprattutto, di grande risonanza, sulle quattro ante d'organo della chiesa di San Bartolomeo di Sebastiano del Piombo. Lo spostamento delle opere da una collocazione impervia e scarsamente illuminata offriva un'occasione unica per una revisione del loro stato conservativo.

I proventi per restaurare le opere delle chiese veneziane, che nel 1940 ammontavano a 45.000 lire, provenivano dalla convenzione per la cessione di Palazzo Ducale, di proprietà statale, al Comune di Venezia, tuttora vigente. Per il loro precario stato di conservazione, le ante non furono spedite fuori città ma ricoverate alle Gallerie⁹⁹. Una volta fatte calare dalle nicchie settecentesche a stucco in cui erano collocate in chiesa, due dei quattro dipinti di Sebastiano rivelarono un diverso tono rispetto agli altri. Le velinature di protezione furono applicate da Angelo Moro, ma una volta alle Gallerie, Fogolari,

⁹⁷ ASPMV, Venezia Palazzo Ducale I.

⁹⁸ *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», III, 1940-1941, pp. 67-75 e 302-304. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia...* cit. (1955), pp. 53-54, 109-110, 137-138. Si veda anche *Restauri a Venezia...* cit., pp. 220, 221.

⁹⁹ ASPMV, Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, GINO FOGOLARI, Lettera al reverendo Ettore Bressan, 26 agosto 1940.

4. Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *San Bartolomeo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già in San Bartolomeo). La tela durante il restauro (foto Gallerie dell'Accademia, Archivio restauri, Territorio, scheda 130).



d'accordo con le autorità ecclesiastiche, proprietarie dei dipinti, richiese un preventivo a Mauro Pelliccioli che fu spedito, per una cifra di 10.000 lire, il 24 agosto del 1940¹⁰⁰. Mentre per le ante con San Sinibaldo e San Ludovico si ritenne sufficiente la pulitura, la nuova foderatura e il montaggio su nuovi telai, per le tele con San Bartolomeo e San Sebastiano, profondamente rimaneggiate nel tempo, si comprese, dopo un esame a luce radente, che era necessario asportare i restauri precedenti che coprivano lo sfondo della figura. Si notò che erano state applicate delle tele con una trama di direzione opposta a quella della parte centrale del dipinto e si decise quindi di smontarle¹⁰¹. Nel corso di un antico restauro, tra il 1771 e il 1778, Giambattista Mingardi aveva tagliato la tela su un lato dello sfondo riutilizzando i pezzi migliori sul lato opposto. In questo

¹⁰⁰ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri, fasc. 27/31, Preventivo per il restauro dei sottoelencati 4 dipinti di Sebastiano del Piombo, 24 agosto 1940.

¹⁰¹ A. TONTIOLLO, *Un'operazione sensazionale sulle portelle d'organo di S. Bartolomeo a Venezia*, in «Il Gazzettino», 22 settembre 1941.



5. Vittore Carpaccio, *San Giorgio e il Drago*, Venezia, Scuola dei Santi Giorgio e Trifone, retro della tela durante il restauro (foto Gallerie dell'Accademia, Archivio restauri, Territorio, Scheda 155).

modo le figure, originariamente eccentriche, erano venute a trovarsi nel mezzo del dipinto. Pelliccioli fu affiancato da Maffei e Pagan per lo smontaggio delle due tele e la ricomposizione nella forma originaria¹⁰². Dopo un lavoro di pulitura durato tre mesi, le due opere rivelarono, sotto le nicchie simulate dagli antichi restauri, ciascuna la metà dell'arco che a portelle chiuse sarebbe risultato completo (fig. 4). Evidentemente nel Settecento, quando le ante furono smontate, le due metà dell'arco non avrebbero avuto senso se le tele fossero state collocate distanti, così vennero tagliate e i due Santi inseriti in nicchie simili a quelle di San Sinibaldo e San Ludovico. Pelliccioli mantenne alcune antiche integrazioni, come quelle seicentesche al mento e al collo di San Sebastiano, ormai irrimediabilmente perduti, mentre fu possibile ripristinare l'originaria posizione del piede di San Sebastiano, del quale restavano tracce precedenti¹⁰³.

Dopo la guerra la presenza di Pelliccioli fu nuovamente richiesta per la sistemazione di tele di Tiepolo, di Bartolomeo Montagna e di alcuni politici che non potevano essere restituiti nelle condizioni conservative in cui uscivano dai rifugi¹⁰⁴. La risposta di Pelliccioli nel dicembre del 1944 rivela un uomo solo, provato dalle vicende belliche e dai torti subiti a Milano, che si offre di restaurare qualche dipinto gratuitamente¹⁰⁵. Fu escluso dalla campagna di restauri per la mostra dei *Cinque secoli di pittura veneta*, curata da Pallucchini a Palazzo Reale pochi mesi dopo la Liberazione, nonostante si registri l'impegno nel restauro del politico di Giusto de Menabuoi al Battistero di Padova¹⁰⁶.

¹⁰² ASPMV, Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, MAURO PELLICCIOLI, Lettera a GINO Fogolari, Mapello, 23 ottobre 1940.

¹⁰³ R. PALLUCCHINI, *Vicende delle Ante d'organo di Sebastiano del Piombo per S. Bartolomeo a Rialto*, in «Le Arti», III, 1941, pp. 448-456. M. LUCCO, Scheda 10, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, 8 febbraio - 18 maggio 2008), a cura di C. STRINATI, B.W. LINDEMANN, Milano 2008, pp. 114-117.

¹⁰⁴ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 50, VITTORIO MOSCHINI, Lettera a Mauro Pelliccioli, Venezia, 15 novembre 1944.

¹⁰⁵ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 50, MAURO PELLICCIOLI, Lettera a Vittorio Moschini, Milano, 25 dicembre 1944. Le difficoltà economiche di Pelliccioli durante la guerra emergono anche dalle lettere del 1943 a Carlo Gritti, ex collaboratore, dove spiega che manca il lavoro. PINESSI, *Carlo Gritti...* cit.

¹⁰⁶ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 50, VITTORIO MOSCHINI, Lettera a Mauro Pelliccioli, Venezia, 6 luglio 1945. *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 21

Alla mostra erano state inviate anche alcune tele della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, che avevano rivelato «estese spellature dovute alle puliture radicali che si potrebbero dire delittuose, tanto hanno portato via dell'originale, specie negli sfondi»¹⁰⁷. Al loro rientro in sede il restauro fu affidato a Pelliccioli coadiuvato da tre assistenti, tra i quali Giuseppe Arrigoni, mentre la foderatura, il consolidamento del colore e il montaggio su nuovi telai furono affidati ad Angelo Pagan. Il restauro venne cofinanziato dalla Scuola e dal Ministero ed ebbe la supervisione di una speciale commissione ministeriale composta da Cesare Brandi, Mariano Fortuny, Roberto Longhi e Vittorio Moschini¹⁰⁸. Durante l'operazione di distacco della vecchia foderatura apparvero sul retro di alcuni teleri disegni autografi di Carpaccio¹⁰⁹ (fig. 5). Preme far notare come nella relazione della commissione al Ministero si rimarchi che «la pulitura è stata rigorosamente tenuta nei limiti già precedentemente fissati dalla Commissione» e che «non si è infatti arrivati alla rimozione della patina e in questo senso alcuni bordi laterali dei dipinti che, coperti dalle cornici non hanno subito l'abbassamento generale del colore, stanno a dimostrare quanto lontani si sia rimasti dal compiere quelle deplorevoli e drastiche puliture che tentano ingenuamente di raggiungere uno squillo cromatico». La pulitura, come precisa Nolfo di Carpegna nella sua relazione, «non fu mai condotta allo stato originale del colore, anzi limitata all'asportazione della polvere e del sudiciume che conglobandosi con la vernice aveva creato un velo»¹¹⁰. Le reintegrazioni furono realizzate a caseina solo nei tratti distrutti dall'incendio del 1913. Le opere restaurate furono esposte per qualche mese alle Gallerie dell'Accademia, che lentamente riaprivano i battenti dopo la guerra, con il rientro delle opere dal Vaticano, dove erano giunte dai rifugi di Carceri e di Sassocorvaro. Pelliccioli era di nuovo protagonista sulla scena della conservazione veneziana in quanto incaricato nel 1946 di far parte, con Roberto Longhi, Cesare Brandi e Mariano Fortuny, della commissione che doveva esaminare i problemi delle opere veneziane in occasione del loro riallestimento in sede nonché del riordinamento delle Gallerie¹¹¹. Numerosi furono i restauri condotti: sui Vivarini dei Santi Giovanni e Paolo, del Correr e delle Gallerie, sui Tiepolo della chiesa dei Gesuati, su Cima, Bellini, nuovamente sulla *Vecchia* di Giorgione, sulle tele della Scuola di San Rocco nel 1947, sui Tiepolo della Scuola dei Carmini e su moltissime altre opere di cui si conservano le ricevute nel 1947, eseguiti in collaborazione con Arrigoni e Luigi Pigazzini¹¹². Prima del pre-

luglio-31 ottobre 1945), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1945. M. SPIAZZI, *Gli interventi di restauro dal 1806 al 1984*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A.M. SPIAZZI, Trieste 1989, pp. 167-187.

¹⁰⁷ ASPMV, Oggetti d'Arte, Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, V. MOSCHINI, Lettera a Mauro Pelliccioli, Venezia, 27 agosto 1945.

¹⁰⁸ *Un'eccezionale esposizione di opere del Carpaccio*, in «Il Gazzettino», Venezia, 9 dicembre 1946.

¹⁰⁹ Gallerie dell'Accademia, Archivio dei Restauri, Territorio, Scheda 155.

¹¹⁰ N. DI CARPEGNA, *Il restauro di Carpaccio di S. Giorgio degli Schiavoni*, in «Arte Veneta», I, 1947, pp. 67-68.

¹¹¹ AMP, fald. II, fasc. 14,1, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, Divisione III al prof. Mauro Pelliccioli, 18 maggio 1946.

¹¹² AMP, fald. II, fasc. 14,1, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), M. PELLICCIOLI, Preventivo per i lavori di restauro da eseguirsi a Venezia, Mapello, 20 settembre 1947. e, nello stesso faldone, lettere di Vittorio Moschini al Ministero della Pubblica Istruzione, 22 marzo 1947, 3 giugno 1947, e le lettere inviate al restauratore in data 17 ottobre 1949. Una rassegna degli interventi in quel torno d'anni è in V.

stigioso incarico per lavori sugli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova¹¹³ – conclusosi negativamente –, gli anni Quaranta si chiusero con un altro intervento magistrale, ancora una volta stimolato da una delle grandi mostre della prima metà del Novecento, quella su Giovanni Bellini. Per la *Pietà* di Bellini in Palazzo Ducale, sulla quale molto è stato già scritto vengono richieste più campagne fotografiche, non avendo soddisfatto le prime riprese della ditta Giacomelli. Anche in questo caso, vista l'importanza dell'opera, fu nominato un comitato tecnico amministrativo che comprendeva Pallucchini, Gallo, Barbantini, Moschini e Forlati. Il metodo era ormai consolidato: una esaustiva ricerca storica sui restauri precedenti, una buona campagna fotografica e radiografica – per la quale Nino Barbantini contattò l'ospedale civile ma che venne poi affidata ad Arcangelo Vespignani¹¹⁴ –, la richiesta di approvazione e parere al Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti per un intervento piuttosto invasivo quale quello di riportare la *Pietà* alla sua forma originaria a mezzaluna, eliminando i paesaggi realizzati nel 1571 e alla fine del Settecento¹¹⁵. Furono ancora le radiografie a venire in aiuto alle scelte della Commissione e del tecnico. Ma se è ingiusto definire Pelliccioli un «rabbdomante dei colori»¹¹⁶, era pur vero che rimaneva un professionista legato alla pratica di bottega e ai materiali tradizionali, anche quelli meno ortodossi¹¹⁷. Tra le carte del suo archivio non mancano le annotazioni tratte da ricettari come quelli di Secco Suardo e di Dörner¹¹⁸ e negli ultimi anni della sua carriera si avverte una progressiva chiusura verso i materiali chimico sintetici¹¹⁹ e anche

il rifugio nella pratica pittorica¹²⁰ era diventato quasi l'ultimo porto in cui mettere al riparo un sapere artigianale e pratico da difendere contro l'avanzata della scienza¹²¹ e contro, per dirla con Brandi, la «taylorizzazione del restauro»¹²².

A Venezia, dopo l'avvio delle attività da parte dell'ICR nel 1941, si nutrivano aspettative sull'azione del neonato organo centrale ma allo stesso tempo si confidava nella continuazione del rapporto con Pelliccioli, assunto all'Istituto in quell'anno. Ciò è evidente nel marzo 1942, quando Moschini, di concerto con la Soprintendenza ai monumenti medioevali e moderni del Veneto Orientale, scrisse a più riprese a Brandi per sollecitare il coinvolgimento del restauratore lombardo sugli affreschi duecenteschi nella chiesa di Santi Apostoli di Venezia: si restava in bilico fra un'innovazione che tardava a concretizzarsi e la persistenza di una pratica tradizionale che vedeva il restauratore bergamasco sempre in prima fila¹²³. Nel caso dei Santi Apostoli, contro il precedente parere di Franco Steffanoni, che si era espresso per lo stacco degli affreschi medievali, Moschini segnalava all'ICR la disponibilità di Pelliccioli ad affrontare in maniera diversa il difficile intervento¹²⁴.

In quel periodo non molti storici dell'arte italiani erano davvero convinti, insieme ad Argan e Brandi, che «il restauro costituisse il momento più alto del fare critica d'arte (e quindi storia dell'arte)», in quanto atto critico¹²⁵. Molti, come Longhi, ritenevano il restauro un fondamentale strumento per il giudizio, una funzione della critica. Se per Longhi il restauro era essenziale per evidenziare i valori formali dell'opera d'arte¹²⁶, per Brandi esso era inscindibile dal pensiero sull'arte e dalla comprensione dei meccanismi della produzione artistica. Stavano maturando atteggiamenti inconciliabili: da un lato quello del conoscitore, assertivo e determinato nelle proprie conclusioni e negli effetti di queste sulla ricostruzione storica e sul restauro; dall'altro un rapporto più articolato e stretto con le scienze positive che apriva la storia dell'arte a un approccio multidisciplinare¹²⁷. In questo contesto è interessante notare, per analogia, il ritardo e le difficoltà

MOSCHINI, *Nuovi aspetti di opere famose*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 2, 1949, pp. 162-170; V. MOSCHINI, «La Vecchia» di Giorgione nel suo aspetto genuino, in «Arte Veneta», III, 1949, pp. 180-181; P. ORIZIO, *Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pelliccioli*, in *Gli uomini e le cose, I, Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studio, a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 425-432; A. BELLINI, Scheda 26 in *I Vivarini, lo splendore della pittura tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 20 febbraio – 5 giugno 2016), a cura di G. ROMANELLI, Venezia 2016, pp. 149-150. Per il restauro sul Maestro del Cattaver delle Gallerie dell'Accademia, del 1948, si veda G. MANIERI ELIA, *Maestro del fregio del Cattaver (attr.)*, in *Capolavori restaurati alle Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, a cura di G. MANIERI ELIA, Venezia 2010, pp. 280-297.

¹¹³ Il suo impegno iniziò dalle scene del *Noli me tangere*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Fioritura del giglio*. AMP, fald. II, fasc. 14, I, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), V. MOSCHINI, Lettera a Pelliccioli, al Ministero della Pubblica Istruzione e al Soprintendente ai Monumenti e al Sindaco di Padova, Venezia, 9 marzo 1951. Nello stesso faldone si conservano diversi altri documenti sul lavoro che si protrasse fino alla fine degli anni Cinquanta. M. SPIAZZI, *Alcune riflessioni a margine della storia dei restauri della cappella degli Scrovegni*, in *La cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi*, Atti della Giornata di Studio (Padova, 25 febbraio 1998), Padova 1998, pp. 22-24; M. NEZZO, *La cappella degli Scrovegni durante la Seconda Guerra Mondiale*, in *Mosaico, temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. CIOFFI ET AL., 2 voll., (Monumenta documenta. 4), Napoli 2012, vol. 2, pp. 619-628.

¹¹⁴ ASPMV, *Oggetti d'Arte I*, Venezia, Palazzo Ducale I, VITTORIO MOSCHINI, Lettera ad Arcangelo Vespignani, Venezia, 14 gennaio 1949.

¹¹⁵ ASPMV, *Oggetti d'Arte I*, Venezia, Palazzo Ducale I, Estratto dei verbali del comitato tecnico amministrativo di Palazzo Ducale. BRISTOT PIANA, *Palazzo Ducale. La Pietà, in Bellini a Venezia. Sette opere indagate nel loro contesto*, a cura di G. POLDI, G.C.F. VILLA, (Quaderni di Open Care. 2), Cinisello Balsamo 2008, pp. 66-89.

¹¹⁶ La definizione è di E. ZORZI, *Un rabbdomante dei colori scopre il vero Giambellino*, in *Corriere informazione*, 26-27 luglio 1943.

¹¹⁷ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., *passim* e nello stesso volume M. CIATTI, *Introduzione*, pp. 11-12.

¹¹⁸ AMP, fald. 40, fasc. 38, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG). Il volume di Max Dörner era stato pubblicato nel 1921 a Monaco.

¹¹⁹ Negli anni Sessanta innesco una polemica sul loro utilizzo. Si veda ad esempio L. MORANDI, *La plastica per l'arte*, in «Corriere della Sera», 4 agosto 1964.

¹²⁰ Pelliccioli, *pittore mancato!*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria La Garitta, 6-18 marzo 1965), Bergamo 1965.

¹²¹ Si vedano le diverse sfaccettature e l'evoluzione della figura del pittore restauratore in W. ANGELELLI, *Brandi, il restauro antiquario e il falso*, in *La teoria del restauro nel Novecento*, cit., pp. 239-256.

¹²² Il termine fu usato da Brandi nel 1946, desumendolo dagli scritti di Frederick Winslow Taylor, teorico dello scientific management. Brandi fu negli Stati Uniti fra il 1939 e il 1940. C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2006, p. 24.

¹²³ BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., pp. 43-44.

¹²⁴ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri 3/1, fasc. 52, Restauri vari: VITTORIO MOSCHINI, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, Venezia, 13 marzo 1942; VITTORIO MOSCHINI, Lettera a Cesare Brandi, Venezia, 14 marzo 1942. A proposito dell'asportazione di affreschi e del rapporto con gli Steffanoni, a Pelliccioli venne richiesto di intervenire, nel giugno 1949, per il tramite di Nolfo di Carpegna, sugli affreschi staccati dello Zelotti alla Malcontenta. AMP, fald. 12, fasc. 17, in ASRI, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Intervento presso Villa Malcontenta, 9 giugno 1949.

¹²⁵ G. BASILE, *Il rapporto dell'ICR con le soprintendenze durante la direzione di Brandi*, in *Omaggio a Cesare Brandi...* cit., p. 100.

¹²⁶ Sul rapporto fra Longhi e Brandi e la loro «intesa perduta» vedi RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., pp. 101-115.

¹²⁷ L'attenzione ai problemi materici delle opere, che per Brandi si legavano indissolubilmente a quelli espressivi, ha rappresentato un momento di unificazione che caratterizzava in maniera singolare l'opera materica, nella quale, elementi stilistici, valori storici, valori religiosi, valori artistici si coniugavano con il linguaggio dei materiali e con il linguaggio del tempo, che a sua volta, modificava e plasmava i materiali. Pertanto le diverse discipline che da più prospettive convergevano verso i beni culturali, sia sul versante umanistico sia su quello scientifico-tecnologico, dovevano fare i conti con la natura plurima delle opere. M. MATTEINI, *L'insegnamento*

di affermazione in Italia dell'iconologia, quale metodo basato anch'esso sull'intreccio di discipline diverse e di ricerca filologica¹²⁸, ed è possibile creare un parallelo tra le conclusioni cui giunsero Argan e Brandi sull'integrazione di materia e immagine e le riflessioni di Panofsky nel 1940 sulle specificità della storia dell'arte: l'oggetto della disciplina è determinato da un processo intuitivo estetico di «ri-creazione», irrazionale e soggettivo, ed è connesso a una analisi archeologica ad ampio spettro che comprende la materia; non c'è una gerarchia fra ciò che si percepisce a occhio nudo e ciò che gli strumenti scientifici consentono di vedere oltre alla materia¹²⁹.

A Venezia l'istituzione di un vero e proprio laboratorio di restauro dotato di apparecchiature scientifiche, si ebbe solo alla fine degli anni Cinquanta, presso le Gallerie dell'Accademia. Il soprintendente Moschini e Francesco Valcanover diedero attuazione alla circolare ministeriale del 17 settembre 1959, n. 3859 della Direzione Generale per l'Istruzione Superiore, che prevedeva l'acquisizione di apparecchiature didattiche e scientifiche tramite le università, in questo caso quella di Padova¹³⁰. La realizzazione di tale struttura garantiva una maggiore interazione con l'ICR, come ravvisava Brandi in relazione alla questione generale del complicato rapporto fra l'Istituto e le Soprintendenze, che non potevano comunque essere esautorate nel caso di restauri di maggiore impegno. Si cominciava dunque a sanare quello che era stato sempre vissuto come il tallone d'Achille della tutela veneziana. Nella relazione inviata al suo successore Pasquale Rotondi, lo stesso Brandi prospettava una diversa e migliore situazione segnalando l'esistenza

«in quattro dei cinque principali Centri artistici italiani dei gabinetti di restauro già bene efficienti che potrebbero essere collegati all'Istituto Centrale del Restauro, in modo da stabilire la rete d'appoggio per le altre Soprintendenze. I quattro Gabinetti sono a Firenze, a Napoli, a Milano e Palermo: manca un Gabinetto a Venezia, ed è lacuna grave, essendo rimasta quasi un feudo personale del Pelliccioli, ma è lacuna che non sarà arduo colmare»¹³¹.

di Brandi e il moderno approccio multidisciplinare alla conservazione, in *Omaggio a Cesare Brandi...* cit., p. 77.

¹²⁸ A. GENTILI, *Prefazione*, in E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 1992, pp. XVI-XVII.

¹²⁹ Il saggio *La storia dell'arte come disciplina umanistica* apparve in *The meaning of the Humanities*, a cura di T.M. GREENE, Princeton 1940, pp. 89-118; conflui nel 1955 in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino 2010, pp. 17-19.

¹³⁰ ASPMV, Laboratorio di restauro, b. 15/1, Nota della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 27 ottobre 1959, n. 11041 per fornitura di attrezzature di Gabinetti del Restauro, inviata a ICR, ai Soprintendenti alle Gallerie di Bologna, Genova, Milano, Palermo, Torino, Venezia, e ai Soprintendenti ai Monumenti e Gallerie di Pisa e Trieste. L'ultimo degli strumenti richiesti venne acquisito nel novembre del 1961: il laboratorio veneziano fu così dotato di apparecchio radiologico, armadio essiccatore, proiettore, macchina combinata per lavorazione legno, apparecchi ingranditori, lampade, tavolo per riprese radiografiche, attrezzature fotografiche e stereomicroscopio. ASPMV, Laboratorio di restauro, b. 15/1.

¹³¹ BON VALSASSINA, *Restauro...* cit., pp. 212-213.

«A VENEZIA E ALLE GALLERIE TROVERETE SEMPRE IL VOSTRO POSTO DI DITTATORE DEI RESTAURI». RIFLESSIONI SU ALCUNI INTERVENTI DI MAURO PELLICCIOLI ALLE GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

Giulio Manieri Elia

Una riflessione sulle procedure operative e sulle scelte conservative attuate da Mauro Pelliccioli tra fine 1947 e inizio 1948, in occasione di un'ampia campagna di restauro condotta su opere delle Gallerie dell'Accademia, è il tema della comunicazione. La riflessione prende il via dallo stimolo fornito da tre documenti d'archivio che si riferiscono a tale campagna¹. Le informazioni sugli interventi fornite dalle carte sono state quindi messe a confronto – e se ne dà conto nella seconda parte del testo – con i dati conoscitivi provenienti dall'approccio diretto con le opere che deriva da nuovi interventi di restauro condotti, negli ultimi anni, su dipinti sui quali il grande restauratore era intervenuto nella campagna.

Seguendo questo doppio binario conoscitivo, documentale e materiale, si possono fornire elementi non solo per comprendere e definire il restauro di Pelliccioli – almeno in questo frangente – ma anche fornire informazioni sulle sue prassi e procedure, utili a quanti si trovano ad operare su dipinti su cui egli era intervenuto. Una riflessione infine sulle modalità restaurative di quegli anni poste a confronto con gli interventi e le metodologie che oggi applichiamo.

Sofferamoci brevemente in apertura sull'occasione e il contesto che ha favorito la campagna di interventi sul patrimonio delle Gallerie dell'Accademia; nel museo erano in corso lavori di restauro e riallestimento a conclusione della Seconda guerra mondiale. La struttura, svuotata dalle opere d'arte per esigenze di tutela, doveva essere riaperta e cura del Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte di Venezia, Vittorio Moschini che ne relaziona al Ministero il 18 febbraio 1945: «mentre il Genio Civile ha iniziato i lavori per la riparazione dei lucernai [...] si attende il ritorno del cospicio gruppo di opere fondamentali [...] conviene pensare a quanto occorre per una sollecita sistemazione generale delle suddette Gallerie [...] che contiamo di poter attuare nella prossima primavera»². In giugno riaprono le prime sale: del Capitolo e dell'Albergo della Scuola della Carità, con una esposizione dedicata alle opere d'ambito Gotico e Bizantino³. Il 1° settembre, ultimati i consolidamenti, aprono i saloni X

¹ Di questi documenti sono grato agli amici dell'Associazione Secco Suardo. La campagna di restauri contempla interventi anche su opere appartenenti al territorio veneto.

² Archivio Centrale dello Stato, Ministero della P.I., Direzione Generale Antichità e Belle Arti [da ora in poi: ACS, Dir. Gen. ABA], Divisione III (1939-49), b. 100, fasc. 3.

³ V. MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie veneziane*, in «Bollettino d'Arte», 1948, pp. 85-90, *Ivi*, p. 87 e S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, p. XXVII.



1. Piero della Francesca, *San Gerolamo e devoto*, prima dell'intervento Pellicoli (foto Archivio Fotografico Polo Museale del Veneto, foto storica, 2148 recto).

e XI con un nuovo ordinamento⁴ e il 19 ottobre, è in dirittura d'arrivo la conclusione delle sale dedicate ai cicli narrativi di Sant'Orsola e dei Miracoli della Croce⁵.

Il 21 febbraio del 1947 Moschini riferisce al Ministero:

«La sistemazione delle nostre Gallerie è andata avanti [...] abbiamo del tutto rinnovato nel loro aspetto e riaperto al pubblico la galleria palladiana [...] tre grandi corridoi con i dipinti quattrocenteschi importanti e una vasta sala con i famosi teleri dei miracoli della Croce [...]. Le spese per i lavori sono state in massima parte sostenute dal Genio Civile, che molto opportunamente ha lasciato a noi la direzione tecnica, per la quale ho avuto come collaboratore l'Arch. Carlo Scarpa [...]. Molto resta tuttavia ancora da fare [...]. Dobbiamo poi iniziare il complesso rinnovamento del vastissimo ambiente della ex Chiesa della Carità, dobbiamo riaprire alcune finestre e rinnovare tutti gli intonaci nella grande sala dell'antica Scuola, destinata ai Primitivi, mentre sono pure da sistemare del tutto la sala del Seicento, quelle dello Schiavone e del Bassano [...] e lavori diversi occorrono in altre sale».

⁴ Archivio Storico Polo Museale del Veneto [ASPMV], *Gallerie dell'Accademia*, b. 10/2, fasc. 3.

⁵ *Ibidem*.

Chiudeva come prassi chiedendo fondi⁶. Nell'estate del 1947 i lavori appena elencati vengono condotti a termine mentre si passa ad intervenire nella sala VIII e in quella del Settecento e si prosegue nell'Ala Palladiana.

Tra il 1945 e il 1947, l'impegno principale per il Soprintendente Moschini, coadiuvato da Carlo Scarpa, è dunque indirizzato al riallestimento del museo, alla riqualificazione degli spazi espositivi e alla ricollocazione delle opere d'arte. Per migliore la presentazione delle opere, spesso in cattive condizioni⁷, viene predisposta una campagna di revisione conservativa ed estetica per la quale entra in campo Mauro Pellicoli che aveva avuto un'antica consuetudine con Venezia e il Veneto⁸.

La campagna di interventi viene comunicata dal Soprintendente al Ministero, il 22 marzo del 1948. Nella nota, indirizzata per conoscenza anche a Cesare Brandi, Mariano Fortuny, Roberto Longhi e al nostro restauratore, Moschin riferisce:

«Sono lieto di comunicare a codesto Ministero che dopo un lavoro di cinque mesi [si faccia attenzione ai tempi di realizzazione] effettuato da Mauro Pallicioli e da un gruppo di suoi valenti discepoli cercheremo di capire chi sono e quanti sono al lavoro. È stato compiuto il restauro di un gruppo di dipinti di capitale importanza, che sono principalmente i seguenti: Giorgione, la Vecchia; Giovanni Bellini, Madonna degli Albertetti; Piero della Francesca, S. Girolamo; Tiepolo, Pala dei Gesuati; Giovanni Bellini, Quattro Polittici della Carità; Bartolomeo Vivarini, Tre tavole dei SS. Giovanni e Paolo; Tiepolo, due pale della chiesa di S. Massimo a Padova; Lorenzo Veneziano, Grande polittico delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; Lorenzo Veneziano, polittico piccolo delle stesse Gallerie di Venezia; Lorenzo Veneziano, Sposalizio di S. Caterina; Lorenzo Veneziano, Due santi; Jacobello del Fiore, incoronazione della Vergine; Giambono, Polittico; Maestro Paolo, Polittico del duomo di Chioggia; Carpaccio, S. Giorgio, dalla chiesa di S. Giorgio Maggiore; Andrea da Murano, Polittico delle Gallerie di Venezia; Antonio Vivarini, Due santi della chiesa di S. Caterina in deposito alle Gallerie di Venezia; Pier Maria Pennacchi, Morte della Vergine; Giovanni da Bologna, Madonna dell'Umiltà; Attrib. A Giusto de Menabuoi, Madonna con il Bambino del Duomo di Padova; Paolo Veronese (?) Pala della chiesa di

⁶ Moschini può avvalersi per questo dell'aiuto dell'amico Rodolfo Pallucchini poiché il padre era il Provveditore alle Opere pubbliche. A lui scrive il 1 luglio 1946: «Caro Pallucchini [...] ho scritto a tuo padre qui al suo ufficio per una questione urgente, ma poiché temo che egli sia in licenza e magari costà insieme ai tuoi mi rivolgo anche a te. Si tratta di autorizzare d'urgenza per le Gallerie dell'Accademia la spesa di £. 620.000 prevista dal Genio Civile secondo la sua lettera n. 13625 dell'8 giugno u.s. diretta al Provveditorato. *Ibidem*.

⁷ Alcuni anni prima, il 25 dicembre del 1944, Pellicoli ricordava lo stato delle opere scrivendo a Moschini: «ho provato un senso di grande malinconia a leggere come Lei si trovi tanti capolavori (da noi tanto amati) in così tragiche condizioni. Mi scorrano davanti agli occhi i molti anni passati a Venezia con tanto amore e passione per i restauri dei nostri capolavori, da lei e dai Veneziani così generosamente apprezzati. [...] Se Lei fosse in grado di far trasferire qualche dipinto da restaurare qui a Mapello io potrei ancora fare, e inoltre mi offrirei ad eseguire qualche restauro gratis; per amore delle nostre opere d'arte [...]» ASPMV, Gallerie dell'Accademia, b. 3/1 Restauri Opere d'Arte fino al 1945; Fasc. 119/51 *Restauro dipinti delle R.R. Gallerie fatto dal Cav. Mauro Pellicoli di Milano*.

⁸ Riferisce lui stesso: «ho cominciato nel 1905, 1906 ad essere a Vicenza, a lavorare con Fogolari, poi a Verona, a Venezia, e da allora a Venezia ho sempre lavorato al fianco di tutti i direttori», S. RINALDI, *Memorie al magnetofono Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, p. 80 e M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in «Bollettino d'Arte», 98 (1996), Supplemento, 95-113, pp. 95-113, *ivi*, p. 98.



2. Maestro di Ceneda atr., *Incoronazione della Vergine in Paradiso*, prima dell'intervento Pellicoli (Archivio Fotografico Polo Museale del Veneto, foto storica).

S. Croce a Vicenza; Jacopo Bassano, e aiuti, Pala della suddetta Chiesa. Tali restauri, che generalmente hanno avuto un'ampia portata [si tenga conto anche di questa valutazione sugli interventi], hanno dato luogo a veri e propri recuperi di opere d'arte di grande importanza [...]»⁹.

Facendo un calcolo molto sommario e puramente quantitativo, ovvero senza considerare la dimensione delle opere, il documento, considerando i singoli comparti dei politici, elenca ben 81 dipinti tra tavole e tele su cui la squadra Pellicoli interviene. Il celebre restauratore aveva già dato prova, come ricordato da Matteo Panzeri, di una straordinaria capacità organizzativa e operativa per fronteggiare campagne di restauri di notevole entità. Nel 1920, dopo la Prima guerra mondiale, aveva restaurato 174 opere in 3 mesi tra Bergamo e provincia e tra 1921 e 1925 a Brera era intervenuto su ben 627 dipinti, di cui 117 foderature e 54 tavole consolidate! Torniamo alle Gallerie al 20 settembre del 1947, data che possiamo assumere indicativamente quale momento d'avvio dei lavori, poiché Pellicoli invia il preventivo di

⁹ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli, fald. 11, fasc. 15.5.

3. Giorgione, *La Vecchia*, prima dell'intervento Pellicoli con pesante ridipintura evidente soprattutto sulla fronte (Gallerie dell'Accademia di Venezia, Archivio restauri, scheda 799).



spesa. La nota ci aiuta ad orientarci sulla definizione del livello esecutivo accennando, in modo piuttosto sintetico, agli interventi da farsi: alla «Madonna degli Alberti: occorre rimuovere i vecchi restauri alterati ed eseguire delle intonature»; per la *Vecchia* di Giorgione è «necessaria una doppia foderatura e occorre asportare le ridipinture alterate»; alla pala dei Gesuati di Giambattista Tiepolo si ritiene eseguire una «doppia foderatura a vernice, stuccature, pulitura e restauro»; infine ai *Polittici della Carità* dei Bellini viene prevista una «saldatura generale, asportazione delle ridipinture alterate, restauro generale»¹⁰. Ne risulterebbero, da queste succinte note, interventi piuttosto consistenti.

Passano due mesi e il 26 novembre, in una lettera inviata a Pellicoli dove Moschini si mostra preoccupato per il procedere dei lavori, entriamo nel vivo della fase esecutiva:

«Caro Comm. Pellicoli, spero che tra non molto Ella sarà qui nuovamente per trattenersi quanto occorre per fare andare avanti i lavori. Purtroppo, anche l'opera dei Suoi allievi ha avuto un rallentamento, poiché Arrigoni s'è ammalato e ha dovuto andarsene a casa a curarsi, restando così fuori circa una settimana, mentre il giovane Pigazzini ed un suo compagno sono andati a Bergamo sabato tornando solo oggi è e poi il più

¹⁰ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli, fald. 11, fasc. 15.3.



4. Giorgione, *La Vecchia*, particolare durante la pulitura Pellicoli, si noti la ridipintura sulla fronte ancora non completamente rimossa (Gallerie dell'Accademia di Venezia, Archivio restauri, scheda 53).

giovane Arrigoni deve pure partire per la visita militare. Ad ogni modo qui i giovani lavorano bene. Etc.»¹¹.

È probabile che Pigazzini non fosse in realtà partito per Bergamo ma per Pisa dove avrebbe avviato l'intervento sugli affreschi del Camposanto che, come ricorda Simona Rinaldi, avrebbe avuto inizio due giorni prima il 24 novembre del 1947¹².

Dalla nota si possono definire inoltre le maestranze al lavoro: si tratta dello stesso Pellicoli, come abbiamo visto in modo non continuativo (impegnato tra l'altro a Milano per l'attività di consolidamento del *Cenacolo*¹³), dei fratelli Giuseppe e Luciano Arrigoni¹⁴, di Luigi Pigazzini e di un suo collaboratore non meglio identificato. Si tratta dunque di cinque restauratori e non stabilmente in attività¹⁵.

¹¹ Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pellicoli, fald. II, fasc. 15.4.

¹² S. RINALDI, *Luigi Pigazzini e la tradizione lombarda del restauro pittorico*, <https://core.ac.uk/download/pdf/41155630.pdf>, p. 7.

¹³ PANZERI, *La tradizione...* cit., p. 98.

¹⁴ L'attività veneziana in P. ANGELINI, *Le due carriere di Giuseppe Arrigoni*, in P. ANGELINI, *Giuseppe Arrigoni, sessanta anni di restauri*, Lurano (Bg) – Saonara (PD) 2011, pp. 13-21; *ivi*, p. 15.

¹⁵ Purtroppo, nell'Archivio Pellicoli di questa campagna di restauro, nonostante la cortese verifica eseguita dai ricercatori dell'Associazione Secco Suardo, non è conservato il registro delle presenze in cantiere.

5a-b. Giorgione, *La Vecchia*, particolare del volto (sopra) e fotografia e foto UV (sotto) eseguite prima dell'intervento di restauro del 2018. Sono evidenti, soprattutto nell'immagine di sotto con tratti di colore seppia, i ritocchi ascrivibili al restauro Pellicoli in particolare intorno agli occhi e sui capelli de'effigiata.



Cerchiamo di tirare le somme sulla tempistica operativa di questa serie di interventi conservativi in base agli elementi fin qui emersi dalle carte. Si tratta ancora di valutazioni quantitative: la campagna è condotta su un totale di 81 opere d'arte, in cinque mesi e con cinque restauratori, come detto. Calcolando un orario di lavoro di 8 ore al giorno per sei giorni la settimana (senza contare le assenze che hanno un qualche peso preoccupando come visto Vittorio Moschini) si ottiene, sempre prescindendo dai metri quadrati, che la media dell'intervento è di circa nove giorni per dipinto. Se noi ipotizzassimo un lavoro di 9 o 10 ore al giorno il calcolo non si sposterebbe in modo significativo.

Si assume la tempistica quale elemento di valutazione delle operazioni e procedure restaurative in una campagna nata, con ogni evidenza in un clima di emergenza, ristrettezza economica e necessità di una rapida sistemazione del patrimonio museale italiano come segno di riscatto e risarcimento dalla guerra. Purtroppo, quanti hanno dimestichezza con la pratica di cantiere oggi, ovvero restauratori, direttori dei lavori, tecnici che si occupano di interventi conservativi sul patrimonio sanno bene quanto la tempistica qui ipotizzata sia difficilmente compatibile con le procedure d'intervento attuali.

Per aggiungere elementi per approfondire la conoscenza delle procedure d'intervento dello staff Pellicoli, dedotte fin qui sulla scorta della documentazione d'archivio, passiamo a valutare le informazioni acquisite con l'analisi diretta delle opere, in alcuni casi esemplificativi. Ciò è stato possibile dall'occasione di essere tornati a intervenire su opere su cui si era operato nella campagna presa in esame.

Il primo intervento su cui mi soffermo è sulla piccola e preziosa tavoletta di Piero

della Francesca con *San Girolamo e devoto*¹⁶. L'opera ebbe a subire uno o più restauri pittorici antecedenti a quello di cui trattiamo e di cui si ignora data e autore. Di tali interventi si lamenta, nel gennaio del 1938, il soprintendente Gino Fogolari constatando la presenza di ritocchi debordanti l'originale concentrati soprattutto sul cielo, sul primo piano in basso, a destra e sinistra del santo, tra Girolamo e devoto e su di una lacuna a destra di quest'ultimo¹⁷ (fig. 1).

Della rimozione di queste sovracommissioni si occupa il nostro restauratore e il suo staff con un intervento che può essere rapidamente sintetizzato: una generale detersione superficiale, ovvero senza asportazione della vernice preesistente, probabilmente una mastice divenuta fortemente ambrata (ricomposta nella manutenzione del 2006), e un successivo approfondimento di pulitura localizzato esclusivamente alla rimozione di quelle ridipinture a cui abbiamo fatto accenno, e le quali, eseguite a olio, si erano molto alterate in scuro col tempo. Va da sé che per asportare queste solide sovracommissioni, Pellicoli o qualcuno dello staff, dovette intervenire con un solvente piuttosto aggressivo. Ultimata la pulitura, viene condotta una revisione pittorica consistita esclusivamente: nell'integrazione di queste aree di pulitura e in locali ritocchi per attenuare i disturbi (piccole lacune o creature marcate), utilizzando una tecnica a vernice eseguita mediante un puntinato minuto caratteristico della metodologia di Pellicoli. L'intervento si conclude con una verniciatura finale. Si tratta a tutti gli effetti di un restauro limitato, potremmo oggi definirlo una manutenzione se non fosse per le asportazioni locali e radicali delle sovracommissioni.

Veniamo al secondo esempio, il restauro dell'*Incoronazione della Vergine in Paradiso* attribuita all'epoca a Jacobello del Fiore e oggi al Maestro di Ceneda o Lorenzo da Venezia¹⁸, un'opera di grandi dimensioni (fig. 2). Su essa, con un impegno di maggiore entità rispetto al precedente caso, interviene, stando ai documenti d'archivio, Giuseppe Arrigoni e collaboratori¹⁹.

Lo stato conservativo della tavola e la presenza di estese sovracommissioni erano tali che nel 1871 Crowe e Cavalcaselle si erano riservati di non esprimere un giudizio critico sulle sue qualità cromatiche²⁰. Riguardo al supporto, gli stessi, ci ricordano

¹⁶ Sull'opera nel 2006 è stata condotta una manutenzione dal restauratore Giulio Bono prima che l'opera venisse prestata per la mostra *Piero della Francesca e le corti italiane*, tenuta ad Arezzo, a cura di CARLO BERTELLI e ANTONIO PAOLUCCI. L'opera presentava una verniciatura fortemente ossidata e alterata, molto condizionante per la lettura estetica, perché discontinua e frammentata. Per rendere l'effetto meno disturbante, si decise, in quell'occasione, di ricomporre la vernice dopo una pulitura superficiale. Si veda: G. MANIERI ELIA, *Piero della Francesca, San Gerolamo e Devoto*, in: *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'arte, marzo-luglio 2007), a cura di C. BERTELLI e A. PAOLUCCI, pp. 196-199, Ginevra-Milano 2007. Un intervento di restauro completo venne poi eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure nel 2013 in occasione della presentazione della tavoletta alla mostra: *Piero della Francesca Personal Encounters*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, genn.-mar. 2013), a cura di K. CHRISTIANSEN, New York 2013.

¹⁷ ASPMV, Gallerie dell'Accademia, Restauri opere d'arte, b. 3/1, fasc. 51.

¹⁸ G. MANIERI ELIA, *Maestro di Ceneda (Lorenzo da Venezia), Incoronazione della Vergine in Paradiso*, in *Capolavori restaurati: le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, a cura di IDEM, Venezia 2010, pp. 64-83.

¹⁹ L'intervento è stato analizzato in occasione del restauro eseguito, tra 2006 e 2007 su finanziamento di Save Venice inc., da Lucia Tito, con la collaborazione di Enrichetta Emo Capodilista, Simona Nobili (Conservazione Beni Culturali di Roma), con Roberto Saccumani per la revisione conservativa del supporto.

²⁰ «There is too much restoring to warrant a word as regards the colour»: J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, 2 vol., London 1871, vol. I, p. 7-8 e 8n.

come essa si fosse spaccata in due parti, durante uno spostamento quando si trovava all'interno della cattedrale di Ceneda²¹, probabile effetto del collasso del sistema di supporto minato, si può supporre nell'equilibrio microclimatico da una serie di spostamenti all'interno dell'edificio religioso.

Il primo restauro, descritto da Giulio Cantalamessa che ne diresse i lavori nel 1906, si qualifica come prettamente conservativo, ovvero di consolidamento degli strati pittorici senza procedere alla pulitura²²; pertanto, al momento dell'intervento, Arrigoni trova l'opera ancora con le ridipinture lamentate nella *History of Paintings*. Egli procede con una pulitura approfondita, eseguita tuttavia anche in questo caso in modo selettivo, ovvero eliminando le ridipinture maggiormente disturbanti poste sull'originale o coprenti estese lacune. Vengono così asportate le sovracommissioni sul cielo riportando in luce alcuni dettagli pittorici o decorativi, come le ali degli angeli o i gigli. Sulla parte bassa del dipinto, alla base del trono, vengono rinvenute tracce dei simboli degli evangelisti già realizzati in pastiglia, infine, al centro più in basso, il cartiglio che avrebbe un tempo contenuto la firma e la data di esecuzione dell'opera. L'intervento ancorché di entità molto superiore al precedente non è troppo dissimile nella procedura indirizzata verso la rimessa in luce dei brani originali occultati; un'operazione possibile, con la tecnologia dell'epoca, solo attraverso l'uso di solventi molto aggressivi.

L'ultimo esempio riguarda l'intervento su un'opera capitale del patrimonio delle Gallerie: *La Vecchia* di Giorgione. Su essa Pellicoli si riserva, si direbbe, l'esclusiva dell'intervento, come lui stesso documenta nella registrazione al *magnetofono* pubblicata da Simona Rinaldi:

«mi ricordo la Vecchia col tempo diventata torbida [...] che abbiamo anche foderato, consolidato e pulito e ne abbiamo tirato fuori l'autografo, che ha cambiato la predella e anche la faccia che era molto ridipinta ed è venuta fuori la pittura autografa del Giorgione con le velature [...], questo è stato un altro grandissimo lavoro»²³ (fig. 3).

Più oltre ancora ricorda:

«era stato ricoperto da un restauro specialmente sulla faccia e nella predella, [...] la faccia della vecchia era stata soffocata da ridipinture sopra le sue patine, specialmente sulla fronte e in molti punti della faccia. [...] Con una pulitura drastica come avrebbero sicuramente fatto i restauratori pelatori [...], tutta questa patina, queste velature autentiche sarebbero sparite [...]»²⁴.

La breve relazione di restauro, conservata nel nostro archivio, conferma nella sostanza

²¹ «The whole piece was split into two when removed from the high altar of the cathedral to the second room in the sacristy», *ibidem*.

²² ASPMV, *Registro manoscritto delle riparazioni*, ff. 20-21.

²³ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 98.

²⁴ *Ivi*, pp. 103-104.

quanto Pelliccioli ebbe a raccontare, ovvero l'avvenuta pulitura della balausta e di alcune aree danneggiate come la fronte dell'effigiata senza intervento pittorico sulle lacune e intonando esclusivamente e localmente alcune sgranature²⁵ e lo stesso, in linea generale, si può dire, riguardo all'intervento, dall'analisi diretta dell'opera resa possibile in occasione del restauro appena concluso²⁶. Anche in questo caso le scelte d'intervento fanno i conti con un'ampia ridipintura presente sul dipinto e anche in questo caso la rimozione è nuovamente drastica e selettiva: viene rimossa sul parapetto, sulla fronte de *La vecchia* (fino al limite della radice del naso) (fig. 4), sulla guancia e collo dell'effigiata, sul panno bianco. In altre aree viceversa le sovracommissioni non vengono toccate come in particolare sul fondo intorno alla anziana donna. Allo stesso modo Pelliccioli opera, venendo al ritocco, con trattamenti integrativi locali e ancora selettivi, come del resto da lui stesso riferito (figg. 5a-b). Non integra le lacune sulla fronte, area appunto dove interviene con le rimozioni, e a sinistra dell'effigiata, dove come detto, non asporta neppure la vecchia vernice. Sul panno sulle spalle de *La vecchia*, invece, opera con piccoli tocchi divenuti poi grigiastri, su una macro crettatura presente in quest'area.

In conclusione, anche quest'ultimo restauro conferma il protocollo operativo che si è andando definendo nei tre casi presentati: pulitura selettiva, con asportazione locale delle ridipinture più disturbanti, conservazione altrove persino delle vernici ossidate più antiche. Ritocco limitato alla ricucitura delle aree di pulitura (per giunta non in tutti i casi) e all'attenuazione dei disturbi. Un procedere dunque volto alla ottimizzazione e riduzione delle operazioni, forse anche in relazione dalla limitatezza dei fondi, ma di una certa efficacia perché condotto da quello straordinario senso di equilibrio che gli era proprio e che guidava la sua restituzione estetica. Si tratta di una metodologia tuttavia molto lontana dal restauro che oggi siamo portati a promuovere.

COLETTI, FOGOLARI, PELLICCIOLI: LA SCOPERTA, L'ACQUISTO E IL RESTAURO DEL *RITRATTO DI GIOVANE GENTILUOMO* DI LORENZO LOTTO

Alice Cutullè

I. Introduzione

Nell'ambito di una più ampia ricerca¹ sull'attività professionale di Gino Fogolari², si è ritenuto opportuno analizzare in questa sede il singolare episodio dell'acquisto e del restauro del *Ritratto di giovane gentiluomo* di Lorenzo Lotto³, che vide coinvolti tre illustri personaggi del tempo: Gino Fogolari, soprintendente all'arte medievale e moderna di Venezia e direttore delle Gallerie dell'Accademia, Luigi Coletti⁴, storico dell'arte e studioso trevigiano, e infine Mauro Pelliccioli⁵, restauratore bergamasco, a cui è appunto dedicato il convegno veneziano.

La vicenda è stata già in parte ricostruita nel 2011 da Matteo Ceriana⁶, ma in questa occasione si vogliono presentare nuovi documenti, provenienti dall'archivio inedito di Luigi Coletti⁷, insieme ad altri, solo in parte noti, conservati presso l'Archivio storico del Polo museale del Veneto e dell'Archivio Centrale di Stato di Roma.

¹ Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte durante il progetto di ricerca dal titolo "Gino Fogolari: una vita in difesa del patrimonio artistico" svolto dalla scrivente presso la Scuola di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali dell'Università di Padova.

² Gino Fogolari (1875-1941), storico dell'arte, direttore delle Gallerie veneziane dal 1906 e soprintendente a Venezia dal 1909. Su Fogolari si veda in particolare: G.M. VARANINI, T. FRANCO, *Bella Venezia, non ti lascio più. Formazione e carriera di Gino Fogolari sino al 1910*, in *Altrove non lontano: scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. TOMASELLA, Padova 2007, pp. 153-170; G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari, in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974*, a cura di Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna 2007, pp. 258-265.

³ Lorenzo Lotto (Venezia 1480 c. – Loreto 1556), *Ritratto di giovane gentiluomo*, olio su tela, cm 97x110, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 912.

⁴ Luigi Coletti (1886-1961), storico dell'arte trevigiano, conservatore del Museo e della Pinacoteca civica di Treviso. Su di lui: A. BEVILACQUA, *Coletti, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma 1982, pp. 742-744.

⁵ Mauro Pelliccioli (1887-1974), restauratore bergamasco. Per la biografia di Pelliccioli si veda: M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale (9-11 marzo 1995), in «Bollettino d'Arte», supplemento n. 98 (1996), pp. 95-113; S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *Venezia. La tutela per immagini un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 22 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. CALLEGARI e V. CURZI, Venezia 2005, pp. 199-220; M. PANZERI, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose, I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno di Studio (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 409-423 e Mauro Pelliccioli, scheda "R", in n. 10/02/130, in ASRI-RESI, <http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/> (consultata il 2019/06/15).

⁶ M. CERIANA, "La sola brama di arricchire d'opere egregie questa Galleria". *Acquisti lotteschi per le Gallerie dell'Accademia*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto*, a cura di R. BATTAGLIA e M. CERIANA, Venezia 2011, pp. 59-85.

⁷ Si ringraziano in particolare Francesca Ghersetti, responsabile dell'Archivio Coletti della Fondazione Benetton e Marta Boscolo, responsabile dell'Archivio storico del Polo museale del Veneto, per aver agevolato le ricerche.

²⁵ Gallerie dell'Accademia di Venezia, Archivio dei restauri, marzo 1948, scheda n. 53.

²⁶ L'intervento è stato finanziato dalla Foundation for Italian Art and Culture FIAC è stato condotto da Giulio Bono sotto la direzione dei lavori di chi scrive e la direzione tecnica Maria Chiara Maida.



I. Pittore della cerchia di Girolamo da Carpi, *Ritratto d'uomo in saione rosso*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto da G. FOGOLARI, RR. *Gallerie di Venezia. Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto*, in «Bollettino d'Arte», n. 1, 1907, fig. 1, p. 23).

II. L'acquisto del Lotto nel 1907

L'esigenza di acquistare un dipinto di Lorenzo Lotto per le Gallerie⁸ risultava impellente nelle volontà della direzione già a partire dall'inizio del Novecento, sulla scia della rivalutazione del maestro, innescata dalla monografia di Bernard Berenson del 1895⁹. Lo dimostrano le ricerche sul mercato antiquario effettuate prima da Giulio Cantalamessa e poi da Fogolari. Quest'ultimo, succeduto allo studioso ascolano alla direzione delle Gallerie nel 1906, era animato non soltanto dalla volontà di esporvi opere di tema religioso, giunte in gran numero a seguito delle soppressioni napoleoniche, ma anche dalla determinazione di iniziare una nuova campagna di acquisti che integrasse le lacune relative a particolari autori e generi pittorici; infatti riteneva che scarseggiassero «i quadri di cavalletto, di soggetto profano e i ritratti: pitture insomma di arte signorile e familiare, acquistate e donate, non portate via alle chiese e agli altari»¹⁰.

Si può perciò inserire in questo contesto l'acquisto del *Ritratto d'uomo in saione rosso*

(fig. 1) di proprietà della famiglia Carradori¹¹, da parte di Fogolari, le cui trattative erano già iniziate con il predecessore Cantalamessa. Il dipinto fu oggetto di una lunga contesa tra la famiglia, il Ministero della Pubblica Istruzione e la Soprintendenza veneziana, che alla fine riuscì ad aggiudicarsi il *Ritratto d'uomo* nel 1907.

Non è questa la sede dove ripercorrere la lunga trafila che ha portato il dipinto in mani statali, ma si vuole porre l'accento su alcune lettere di Fogolari, che si ritengono significative per addentrarsi nel contesto critico della Venezia di inizio XX secolo e per focalizzarsi sulle problematiche relative al tema del restauro prima dell'avvento di Pelliccioli. Così infatti scriveva Fogolari per convincere il Ministero sull'acquisto:

«L'acquistare non per settemila ma per ventimila lire un buon ritratto di Lorenzo Lotto sarebbe fortuna insperata per noi, che di ritratti dei primi decenni del Cinquecento siamo assolutamente privi e che non abbiamo opera che almeno ricordi lo stile del maestro, uno dei più grandi ed amati. La faccia olivastra del ritratto di Recanati ha disegno così largo e forte, gli occhi sono tanto vivi e pensosi che altro nome non si può davanti ad essa pronunciare che certo di Lorenzo Lotto. Ma il quadro ha molto sofferto, il vestito è rovinato e ridipinto, una mano è interamente perduta, non è insomma un quadro che bene si presenta. Ma avrà amatori tutti quelli che sanno vedere oltre la prima apparenza; e da tutti sarà reputato degnissimo di questa Galleria ed un ottimo acquisto. Attendo quindi fiducioso la decisione di cotesto On. Ministero [...]»¹².

Corrado Ricci, che ricopriva la carica di direttore generale antichità e belle arti, non convinto della proposta di acquisto, decise di non approvarla; ma Fogolari, insistendo, portava a supporto della sua intenzione pareri critici autorevoli:

«Un ritratto che il Cantalamessa, il Frizzoni¹³, il Venturi ritengono, come a me personalmente risulta, degno di portare il nome di Lorenzo Lotto, merita qualche considerazione; dato che da tanti anni questa Direzione cerca invano un quadro che possa essere almeno degnamente attribuito all'amato maestro. Grande amore noi portiamo al ritratto del Lotto anche perché è stato trovato dal nostro Cav. Giulio Cantalamessa a Rimini e da lui portato a queste Gallerie, e ad esse, lottando contro infinite difficoltà, assicurato, a quel che pareva»¹⁴.

I pareri dei conoscitori, come appunto quelli di Gustavo Frizzoni e di Adolfo Venturi, venivano tenuti in considerazione dal Ministero e spesso affiancavano le proposte

¹¹ G. FOGOLARI, *Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto*, in «Bollettino d'Arte», s. I, I, 1907, pp. 23-24. La vicenda è stata ricostruita in tempi più recenti da: C. PAPARELLO, *Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», X (2014), pp. 737-796.

¹² ACS, MPI, AABBA, Div. I, 1908-1912, b. 52, fasc. II «Acquisto di un dipinto di Lorenzo Lotto», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 12 settembre 1906, Oggetto: Acquisto di un ritratto virile di Lorenzo Lotto.

¹³ Sull'importanza del giudizio di Gustavo Frizzoni su Lotto: G. FRIZZONI, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio storico dell'arte», s. II, II, 1896, pp. 1-24, 195-224, 427-447.

¹⁴ ACS, MPI, AABBA, Div. I, 1908-1912, b. 52, fasc. II «Acquisto di un dipinto di Lorenzo Lotto», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 14 ottobre 1906, Oggetto: Acquisto di un ritratto virile attribuito a Lorenzo Lotto.

⁸ Si veda in particolare CERIANA, «La sola brama di arricchire»... cit.

⁹ B. BERENSON, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York 1895.

¹⁰ G. FOGOLARI, *Le Gallerie di Venezia*, Milano 1924, p. VI.

d'acquisto, infatti per questo motivo, secondo Fogolari, dovevano incoraggiare la compravendita del dipinto lottesco. Dopo diverse insistenze il direttore delle Gallerie riuscì ad ottenere l'acquisto del dipinto, e ritenne necessario provvedere immediatamente al suo restauro, proponendo al Ministero Luigi Cavenaghi:

«A mio credere il dipinto ha bisogno di essere radicalmente e con somma prudenza restaurato per perdere quell'oscurità del fondo, e quelle rotture e scabrosità che ne rendono più penosa la visione. Quindi, una volta passato in proprietà di queste Gallerie, io vorrei tosto, con l'autorizzazione del Ministero, mandarlo a Milano dal prof. Cavenaghi perché gli facesse sentire il beneficio della sua arte. Meglio è provvedere subito, perché lo stato presente non dà sicurezza nemmeno per la conservazione. Anzi io vorrei che l'On. Ministero mi autorizzasse subito a scrivere al prof. Cavenaghi per pregarlo, di mandarmi due righe di preventivo, in modo che si potesse poi rapidamente combinare per il detto restauro»¹⁵.

Le condizioni del dipinto non erano delle migliori e per questo motivo Fogolari sollecitava a più riprese il Ministero sull'urgenza di un intervento conservativo:

«[...] Ho già espressa la mia idea che un restauro sia necessario. Come il Ministero sa, già parte del braccio e della mano sinistra erano coperti dal dipinto sovrapposto di un panno azzurro. Essendo stato molto accertamente fatta togliere quell'aggiunta dal Cav. Giulio Cantalamessa; è venuta fuori la mano, purtroppo in parte rovinata e il principio della manica pavonazza. Ora questa parte, che è stata blandamente pulita, mostra una forza di modellato e di colore bellissima a confronto di tutto il resto della veste e dell'altra mano; che risultano quindi tutte sporcate e in parte anche, io credo, trasformate dalla ridipintura. La testa è invece di perfetta conservazione e bellissima; ma perché tutto il fondo attorno è stato sporcato e annerito non ha quel risalto che dovrebbe avere. [...] È necessario un restauro, ma radicale. Bisogna quindi affidarci ad un restauratore di grande esperienza e abilità. A Venezia io non ne conosco, ma vi è a Milano il Cavenaghi, che mi sembra per un restauro ardito l'unico consigliabile e vorrei dire sicuro»¹⁶.

Malgrado un'iniziale reticenza, Cavenaghi si fece affidare il restauro del *Ritratto d'uomo*, complice forse l'intercessione di Frizzoni e del direttore delle Gallerie. Quest'ultimo infatti sosteneva che «assai meglio si giudicherà del ritratto, quando un

accuratissimo restauro abbia chiarito l'oscuramento generale e gli offuscamenti causati da vecchie ridipinture sul fondo e su parte del vestito, mentre la testa è sanissima»¹⁷. Una volta restituito il dipinto, Cavenaghi comunicava gli interventi svolti:

«Trovato per insistente consiglio del Frizzoni la necessità di completare le due dita mancanti alla mano della figura. Se però ciò che del resto io ho fatto con qualche riluttanza e solamente per togliere al bel dipinto una sgradevole deformità, non fosse consona ai suoi criteri, potrò togliere l'aggiunta pittura oppure circoscriverla in modo che sia all'osservatore la parte ridipinta. Ho pure trovato difficoltà serie a spianare la superficie del colore. Ciò che ancora vi è di difettoso sotto tale riguardo non mi fu possibile eliminare e ad ogni modo però il colore ora ben rinsaldato»¹⁸.

Cavenaghi quindi teneva in considerazione il parere di Frizzoni, anche sulle soluzioni da adottare durante il restauro: questo dato mette in evidenza la stretta collaborazione tra restauratore e conoscitore, che probabilmente era una prassi comune all'inizio del Novecento.

La convinzione di Fogolari era quella che l'attribuzione, ancora non assegnata al Lotto, gli sarebbe stata accreditata dopo il restauro, ma ne rimase estremamente deluso:

«Dal fondo che io sperava avesse a riprendere una tinta verde o d'altro colore sul quale la testa meglio spiccasse: la faccia è ora molto pallida! [...] Per me, l'impressione che ora mi dà il dipinto è diversa da quella che io ho avuto o almeno – è tanto facile in ciò andare dietro ai sogni – che credevo di averne avuta; si che ora mi trovo un poco come sperduto, ed amerei essere confortato da chi in simili difficili questioni ha tanta maggiore esperienza ed occhio più sicuro del mio»¹⁹.

Cavenaghi rispose a Fogolari cercando di rassicurarlo ma ormai la situazione sembrava irrimediabile:

«[...] E per l'autore tanto io quanto il Frizzoni e altri amici miei, hanno trovato nel dipinto conferma dell'attribuzione a Lorenzo Lotto. Certamente non è fra i dipinti del pittore il più caratteristico tanto che il valore e l'attribuzione della tavola sono state, mi rammento, dalla Commissione Centrale non poco discusse quando ne fu proposto l'acquisto. Nondimeno durante il lavoro di ripristino si sono accentuate nel modo con cui sono trattate le parti carnee e le vesti i caratteri del pittore bergamasco in modo che è da ritenersi assai fondata l'attribuzione»²⁰.

¹⁵ ACS, MPI, AABBA, Div. I, 1908-1912, b. 52, fasc. II «Acquisto di un dipinto di Lorenzo Lotto», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 25 novembre 1906. In merito alla biografia e attività professionale di Luigi Cavenaghi (1844-1918), tra le tantissime pubblicazioni dedicategli, si vedano in particolare: G. FRIZZONI, *In memoria di Luigi Cavenaghi*, in «Emporium», XLVII, 1918, pp. 257-268; G. ROSSO DEL BRENNIA, *Cavenaghi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 81-82. F. MANOLI, L. PANZERI, *Luigi Cavenaghi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento, Dal Romanticismo al Verismo*, Bergamo 1993, II, pp. 131-142; F. MANOLI, *Luigi Cavenaghi (1844-1918)*, in *Restauri e restauratori in archivio*, vol. III, a cura di G. BASILE, Lurano 2006, pp. 9-52; *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti antichi tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. CIVAI, S. MUZZIN, Bergamo 2006.

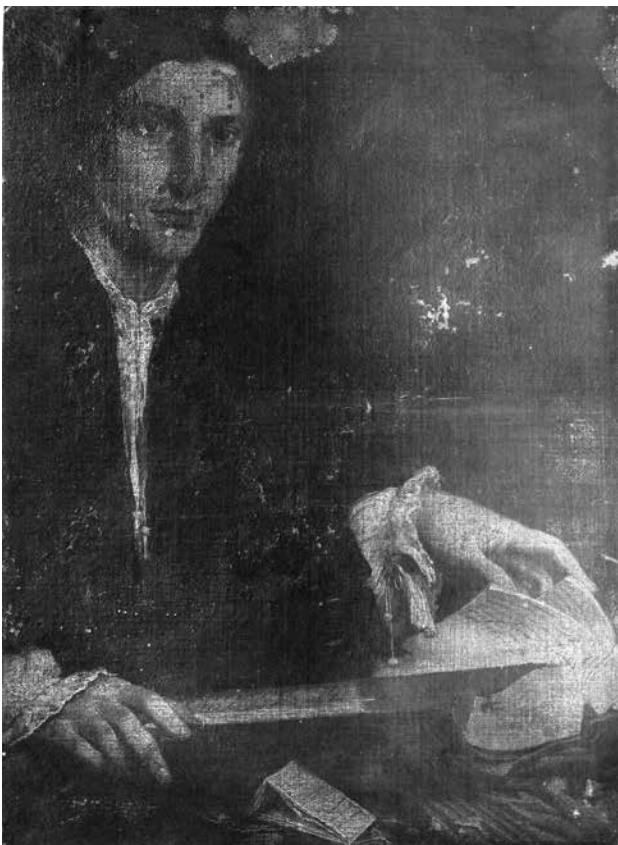
¹⁶ *Ivi*, lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 10 dicembre 1906.

¹⁷ FOGOLARI, *Acquisto di un ritratto...* cit., p. 24.

¹⁸ ASPMV, *Offerte e acquisti dal 1901 al 1907*, fasc. 122/23/1906, «Laborioso acquisto di un ritratto virile attribuito a Lorenzo Lotto proveniente dalla Galleria Carradori di Recanati», lettera di Cavenaghi a Fogolari, 28 maggio 1907.

¹⁹ *Ivi*, lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 9 giugno 1907.

²⁰ *Ivi*, lettera di Cavenaghi a Fogolari, 10 giugno 1907.



2. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane gentiluomo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (particolare) (foto Polo Museale del Veneto, Venezia 1923).

Il dipinto quindi, a seguito del restauro di Cavenaghi, non confermava l'autografia di Lorenzo Lotto; oggi infatti non è più assegnato al maestro veneziano²¹, bensì a un pittore padano della cerchia di Girolamo da Carpi.

L'infelice epilogo della vicenda dimostra anche l'"esposizione" del direttore ai rischi del mercato, nonché la divaricazione tra professionisti e studiosi nella questione e negli obiettivi del restauro.

III. *Un Lotto a Treviso*

Nel 1923 a Treviso venne organizzata una mostra da parte dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano dal titolo *Treviso del passato*²². L'organizzatore e presidente dell'Associazione era Luigi Coletti, il quale fece esporre tra le tante opere, che ben rappresentavano le glorie trevigiane, un inedito ritratto attribuito a Lorenzo Lotto (fig. 2).

²¹ A. PATTANARO, *Pittore padano della cerchia di Gerolamo da Carpi*, in *Omaggio a Lotto*, a cura di R. BATTAGLIA e M. CERIANA, Venezia 2011, pp. 158-160, n. 23.

²² *Treviso del passato, I monumenti devastati dalla guerra e la loro rinascita*, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo Zuccareda, aprile-maggio 1923), a cura dell'ASSOCIAZIONE PER IL PATRIMONIO ARTISTICO TREVIGIANO, Treviso 1923.

Si trattava di un ritrovamento recente, avvenuto durante una visita di Coletti in casa di nobili trevigiani, i Rovero.

Venuto a conoscenza della scoperta, Fogolari scriveva subito a Coletti per congratularsi e per suggerire fin da subito un buon restauratore:

«Ancora mi compiaccio vivamente con Lei per averci dato modo di vedere alla Mostra di Treviso antica un ritratto di Lorenzo Lotto che, quantunque in cattivo stato di conservazione, è un portento; e rimesso in ordine potrà essere una delle opere più gustose e profonde dello squisito pittore veneziano. È di somma importanza condur le cose in modo da assicurare detta pittura alle raccolte dello Stato, poiché è opera veramente degna di essere messa in pregio e ammirata. Fa veramente onore alla pittura italiana. Mi stupisco che sino ad oggi sia rimasta ignota; e sarebbe rimasta chissà sino a quanto, senza il Suo fine occhio di conoscitore. Seguendo i consigli dell'esperienza ho creduto bene di cominciare con notificare senza perdere tempo al Signor Conte Edoardo di Rovero e suoi coeredi l'importante interesse storico artistico del quadro [...]. Lei potrà spiegare a voce ai Sigg. Conti di Rovero il mio interessamento per la bella opera specialmente in riguardo al restauro che se ne dovrebbe fare; ma che dovrebbe essere affidato ad uno dei primi nostri restauratori in Italia ad esempio al Silvestri di Milano. Tale restauro costerà certo qualche somma, ma l'opera ne è degna [...]»²³.

Il conte Edoardo Rovero proponeva tuttavia a Fogolari un suo restauratore di fiducia, Carlo Linzi, anch'egli trevigiano, che già aveva avuto modo di occuparsi di altre opere d'arte della sua collezione²⁴. Linzi aveva pubblicato un manuale dal titolo *Tecnica della pittura e dei colori*, nella cui prefazione Oreste Battistella, che ritroveremo più avanti come intermediario nella vendita del *Ritratto*, sottolineava le doti del restauratore, in particolare per l'affresco²⁵.

Fogolari, volendo sfruttare la posizione amicale di Linzi nei confronti dei conti per convincerli a vendere il quadro alle Gallerie, scriveva subito a Coletti aggiornandolo sulla sua intuizione per scongiurare l'ipotesi che gli antiquari, venuti a conoscenza del dipinto, se lo potessero aggiudicare.

Addirittura il soprintendente veneziano, mosso forse da eccessivo entusiasmo, riferiva a Coletti che avrebbe pagato direttamente di tasca propria il *Ritratto*, anticipando

²³ Fondazione Benetton, *Scatola Lorenzo Lotto*, Fasc. «Lotto 1930», lettera di Fogolari a Coletti, Venezia 28 aprile 1923, Oggetto: Ritratto di Lorenzo Lotto alla Mostra di Treviso nel passato.

²⁴ ASPMV, *Offerte e acquisti dal 1923 al 1932*, fasc. 115/22/1930 «Treviso. Quadro del Lotto già di proprietà Di Rovero acquistato per le R.R. Gallerie», lettera del conte Edoardo Rovero a Fogolari, Treviso 3 maggio 1923: «Egregio Commendatore, La ringrazio sentitamente della Sua del 28 aprile e dell'interessamento ch'ella prende al quadro di nostra proprietà ora esposto alla Mostra "Treviso del passato". Terminata l'esposizione e ritirato il quadro, sarà nostra cura affrettarne la riparazione di cui abbisogna affidandone l'incarico al nostro concittadino Carlo Linzi. Questo modesto ma valente artista, alla cui competenza il R. Governo ha affidato le tele dei grandi Maestri deteriorate dalla guerra, sono sicuro saprà rimettere in valore il quadro [...]».

²⁵ «Il Prof. Carlo Linzi, durante tutta la guerra, se ne stette sempre a Treviso e prestò anch'egli con solerzia e disinteresse la valida opera sua per salvare le opere d'arte. Nel dopo guerra, quasi tutte le preziose opere d'arte pittorica, già poste in salvo e che di mano in mano ritornavano alle loro sedi, il nostro artista ebbe il delicato incarico di ridonarle al loro originale splendore» in O. BATTISTELLA, *Prefazione*, in C. LINZI, *Tecnica della pittura e dei colori (L'arte del dipingere ad olio) secondo Raffaello, Tiziano, Giorgione, Tintoretto*, Milano 1930, p. XVI.

25.000 lire, e che al limite, se lo Stato non fosse stato interessato all'acquisto, lo avrebbe aggiunto alla sua collezione personale²⁶.

I conti decisero alla fine di affidare il restauro al Linzi, sebbene Fogolari non fosse molto convinto di questa scelta ricordandosi di un suo intervento su un dipinto del Tiepolo²⁷ e per questo motivo ne dava notizia al conte Rovero:

«La tela di sua proprietà che ha attirata la mia attenzione alla Mostra Treviso del passato non dico che non possa essere rimessa in ordine anche dall'egregio pittore Cav. Carlo Linzi loro concittadino che anche, come Lei accenna, ha eseguiti restauri per opere pubbliche o per nostro incarico. Io veramente avevo pensato a qualche artista di maggior grido, ma tutto sta nel modo di eseguire il restauro, perché qualche volta gli artisti di maggior fama danno pur cattivi risultati.

Solo Le sarei grato se avesse ad affidare il restauro al Linzi, al quale ho parlato della cosa anche giorni sono, a volermene dare avviso perché gradirei poter seguire il lavoro, dato che il dipinto, ad onta del suo stato cattivo di conservazione, presenta molto interesse per me ed è degno di studio»²⁸.

Nonostante l'impegno di Linzi non si giunse ad alcun accordo con i conti per la vendita²⁹ e le trattative si interruppero bruscamente.

IV. *L'acquisto del Ritratto di giovane gentiluomo*

Nel 1930 i Rovero sembrarono disposti ad aprire un nuovo dialogo, e di conseguenza

²⁶ Fondazione Benetton, *Scatola Lorenzo Lotto*, Fasc. «Lotto 1930», lettera di Fogolari a Coletti, Venezia 5 maggio 1923: «Carissimo D Coletti, [...] A me interessa troppo più la questione attuale. Dunque la risposta del Conte Rover è gentile – ringrazia e mi dice che avendo fiducia nel Linzi, al quale pure lo Stato ha affidato dei compiti, faranno eseguire il restauro da lui. Ora io vorrei, venendo costì, rivolgermi al Linzi perché metta lui una buona parola per la cessione a noi, [...]. Bisognerebbe non esagerare l'importanza del dipinto, e certo non è da tutti sentirne la bellezza, e sarebbe da tentare di averlo per 20.000 per esempio, quindi con due o cinquemila di guadagno – lealissimo del resto, per il Linzi. Io sarei disposto, se la cosa fosse possibile, a venir senz'altro a Treviso con le 25.000 lire e concludere l'affare senz'altro che già bisogna fare come i nostri colleghi antiquari cioè parlare coi biglietti da 1000 e fino a 25 30.000 sarei così sicuro del fatto mio da non dubitare di anticiparli trovandoli qui a una banca. Il meglio che si possa fare sarebbe di aver pazienza e lasciare che la tela andasse nelle mani del Linzi – anzi penso se non fosse da parte mia buona tattica di rispondere ai Rover che non rifiutò il Linzi – ma sarei contento di poterlo un po' sorvegliare e guidare nel lavoro [...]. Che un ritratto del Lotto bellissimo già lo avete, mentre noi non lo abbiamo. Perciò mi raccomando a lei, Gino Fogolari».

²⁷ *Ivi*, lettera di Fogolari a Coletti, Venezia 14 maggio 1923: «[...] avendo rimessa la questione al Linzi per il ritratto Rovero ho deciso di attendere e di vigilare. Ho veduto del Linzi il Tiepolo Domenico di Zianigo, che non sarebbe riuscito male se egli non avesse insistito troppo nella testa di un santo. Mi diceva che l'altro dipinto di Zianigo vorrebbe gliene facessimo fare prima la foderatura, e perciò attenderebbe le foderature, se si fanno, ai quadroni di S. Niccolò. Io, in proposito, non ho avuto ancora risposta, ma vedrò di sollecitarla. Il Linzi mi parla anche del parroco di Roncade che non vuol pagare. Veda Lei se può indurlo ad essere più pio. Ossequi Fogolari».

²⁸ ASPMV, *Offerte e acquisti dal 1923 al 1932*, fasc. 115/22/1930 «Treviso. Quadro del Lotto già di proprietà Di Rovero acquistato per le R.R. Gallerie», lettera di Fogolari al conte Edoardo Rovero, Venezia 14 maggio 1923, Oggetto: Ritratto già esposto alla Mostra Treviso del passato.

²⁹ *Ivi*, lettera di Linzi a Fogolari, Treviso 29 novembre 1923: «[...] Ieri per me è stata l'ultima battuta coi Sig. Conti di Rovero, in riguardo alla vendita di quel tal dipinto e purtroppo con tutta la mia buona volontà non ci sono riuscito; ma ho altresì la sicurezza che nessun altro potrà essere più fortunato di me».

si mosse anche Fogolari, affidandosi questa volta ad un diverso intermediario, Oreste Battistella, il già citato erudito trevigiano.

«Poiché il dipinto trascuratissimo, si presentava molto male andato, un certo restauro ne ebbe a fare, sporcandolo qua e là senza danneggiarlo, il dotto pittore Linzi del che io ebbi a fare viva rimostranza ai proprietari. Ora la notizia a mezzo il nostro R° Ispettore on. per i monumenti di Montebelluna D. Oreste Battistella residente a Treviso che i Conti di Rovero sarebbero disposti alla vendita ne avrebbero dato incarico ad esso D. Battistella, e che se ne pretenderebbero 200.000 lire [...]. Restringo pure il mio dire sulla necessità sempre sentita dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia e pure dopo tanti tentativi del nostro indimenticabile Cantalamessa rimasta viva di avere un degno ritratto di Lorenzo Lotto veneziano, se non qui a quelli di Brera e della Borghese almeno capace di far sentire la grandezza dell'artista»³⁰.

Battistella sarà l'ago della bilancia nel successivo scontro tra i conti, Fogolari e Coletti: la *querelle* tra le parti scaturì dalla pretesa dello storico dell'arte trevigiano di una ricompensa economica come premio per il rinvenimento del dipinto.

La vicenda ha del paradossale: inizialmente Battistella raccomandava a Coletti un po' di calma e gli assicurava di «risolvere onorevolmente la faccenda»³¹, in seguito, rendendosi forse conto che la situazione stava precipitando, in quanto Coletti aveva preso di mira Fogolari per il mancato accordo, decise di lasciare che la questione venisse risolta direttamente tra i due.

Coletti voleva perfino dimettersi dalla carica di ispettore onorario se questo premio non gli fosse stato conferito, ma Fogolari, diplomaticamente, fece rientrare le dimissioni.

L'amministrazione centrale romana riceveva nel frattempo le lettere di Coletti in copia tramite Fogolari ed era talmente preoccupata della situazione d'*impasse* creatasi, da mandare il comm. Orazi per risolvere la faccenda, anche per non indispettare ulteriormente i conti Rovero.

Il violento botta e risposta tra Coletti e Fogolari si concluse con la rinuncia al compenso alla fine dell'estate del 1930.

L'intimidazione di Coletti, un *hapax* nella sua carriera professionale, era basata sulla convinzione che solo con un premio in denaro avrebbe tolto qualsiasi equivoco sulla paternità del rinvenimento del dipinto e della prima attribuzione a Lotto.

In questo clima di contesa emerse per la prima volta il nome di Pelliccioli, suggerito da Coletti, il quale lo proponeva per il restauro del dipinto.

«Il Venturi venne, vide, confermò attribuzione e pregio e, dichiarato che il Gualino ormai non faceva più acquisti suggerì il nome del Pelliccioli – restauratore ufficiale di

³⁰ ACS, MPI, AABBA, Div. II, 1929-1933, b. 56, fasc. 3 «Restauro ritratto Lotto», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 9 giugno 1930.

³¹ Fondazione Benetton, *Scatola Lorenzo Lotto*, Fasc. «Lotto 1930», lettera di Battistella a Coletti, Treviso 1° luglio 1930.

Brera – al quale d’abitudine si affidavano collezionisti milanesi. Vidi anche io il Pelliccioli e, sempre desideroso di trovare un collocamento sicuro, gli suggerii anche l’idea di proporre il quadro a Modigliani – che forse poteva procurarsi i fondi – col pretesto di completare la serie dei ritratti del Lotto a Brera dove ne manca uno giovanile. Il Pelliccioli esclude tale possibilità ed indicò in lire 220,000 la somma sicuramente ricavabile da altra persona cui egli intendeva proporlo [...]»³².

Dalla dichiarazione di Venturi si apprende della presenza di una “rete” conoscitore-restauratore-collezionista per cercare di trattenere in Italia le opere più importanti, nella quale Pelliccioli svolgeva il doppio ruolo di restauratore e di mediatore nella vendita.

Nel frattempo, con la rinuncia delle assurde pretese dello storico dell’arte trevigiano³³, il 5 settembre 1930 il dipinto venne finalmente venduto alle Gallerie.

Come ricompensa morale verrà concesso a Coletti di pubblicare per primo la sua scoperta nel 1930 su «L’Arte»³⁴.

V. L’intervento di Mauro Pelliccioli

Il *Ritratto*, appena entrato nelle collezioni delle Gallerie dell’Accademia, si presentava poco leggibile e bisognoso di un immediato intervento di restauro. Inizialmente l’effigiato appariva come un giovane seduto, posa poi smentita a seguito della pulitura, e tutti i dettagli sullo sfondo erano celati dal cattivo stato di conservazione.

Il restauro venne finanziato con i ricavi della mostra londinese *Italian Art 1200-1900*, organizzata nel 1930 tra gli altri da Ettore Modigliani. Il Ministero infatti aveva deciso di destinare gli incassi all’acquisto e al restauro di alcune opere d’arte, tra le quali appunto il *Ritratto* di Lorenzo Lotto³⁵.

³² ASPMV, *Offerte e acquisti dal 1923 al 1932*, fasc. 115/22/1930 «Treviso. Quadro del Lotto già di proprietà Di Rovero acquistato per le R.R. Gallerie», lettera di Coletti a Fogolari, Treviso 14 luglio 1930.

³³ *Ivi*, lettera di Coletti a Fogolari, Sesto (Pusteria) 23 luglio 1923: «Apprendo ora che il quadro sta per essere acquistato dalle R. Gallerie di Venezia, e che lo Stato, acquirente, ha dato garanzie ai venditori contro ogni mia pretesa di compenso. Di questo ultimo fatto non posso non dolermi; perché mentre non avrei avuto alcun motivo per desistere dal chiedere, ciò che ritengo spettarmi, ai Rover, tanto più dato il contegno ingratamente scortese di costoro verso di me, alla S.V. Ill.ma ben noto, troppo mi rincrescerebbe avanzare pretese di carattere materiale nei riguardi di quella Amministrazione delle Belle Arti alla quale da tanti anni ho dedicato la modesta ma fervida opera mia. Ora, siccome l’acquisto di questo quadro per le Gallerie corrisponde ad un mio vivo desiderio pel quale in passato e di recente mi sono adoperato., Le dichiaro che per facilitare tale acquisto, rinuncio ad ogni compenso spettantemi per la mia scoperta [...]».

³⁴ L. COLETTI, *Un ritratto di Lorenzo Lotto*, in «L’Arte», s. 33, fasc. 5, 1930, pp. 467-471.

³⁵ Il pagamento per l’opera d’arte ai conti Rovero non sarà immediato, come dimostra la lettera di Modigliani al Ministero, Milano 24 ottobre 1930 (ACS, MPI, AABBA, Div. II, 1929-1933, b. 56, fasc. 3 «Restauro ritratto Lotto»): «[...] In risposta al telegramma inviatomi stasera circa la somma di L. 180.000 dai pagare sui fondi della Esposizione di Londra per il ritratto del Lotto acquistato per Venezia, come già ebbi occasione di riferire al Comm. Orazi pochi giorni or sono a Torino, non è possibile disporre di tale somma per la fine del mese corrente perché occorrono alcune formalità per averla e io sbrigherò la faccenda nella prima quindicina di novembre a Londra, dove mi reco prossimamente per la grande edizione di lusso del catalogo [...]. Però – non potendo partire per Londra il 15 come mi ero prefisso – sono già d’accordo col collega comm. Fogolari per una dilazione al pagamento. Io l’ho veduto nei giorni scorsi, gli ho raccontato come stanno le cose ed egli mi ha assicurato che egli facilmente potrà far pazientare gli ex proprietari del ritratto per un poco ancora, essendo io sicuro – salvo casi assolutamente imprevisi e imprevedibili – di poter mettere a



3. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane gentiluomo*, Venezia, Gallerie dell’Accademia (foto da L. Coletti, *Un ritratto di Lorenzo Lotto*, in «L’Arte», s.33, fasc. 5, 1930, fig. 1).

Fogolari aveva in mente Oreste Silvestri, Modigliani invece, come aveva già fatto precedentemente Coletti, suggerì per il restauro Pelliccioli:

«Fai benissimo, per il Giorgione, dato il nome del quadro, a rivolgerti al Silvestri. La competenza che gli è riconosciuta ti mette al coperto. C’è una sola cosa: Quando farà e finirà il lavoro? Per il Lotto io già feci un accenno al Pelliccioli, ma tu sei libero di rivolgerti a chicchessia. Però credo faresti bene a non dare anche quest’altro quadro al Silvestri perché mettendogliene due sulle braccia, morirà lui, noi, i nostri figli prima che il lavoro sia finito. Dunque il mio consiglio è questo: Giorgione al Silvestri, Lotto a Pelliccioli [...]»³⁶.

disposizione di cod. On. Ministero presso la Banca Commerciale Italiana per la fine di novembre parecchie altre centinaia di migliaia di lire quale acconto sugli utili della Mostra [...].».

³⁶ ASPMV, *Offerte e acquisti dal 1923 al 1932*, fasc. 115/22/1930 «Treviso. Quadro del Lotto già di proprietà Di Rovero acquistato per le R.R. Gallerie», lettera di Modigliani a Fogolari, Londra 15 dicembre 1930.



4. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane gentiluomo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto da Gallerie dell'Accademia di Venezia. Archivio fotografico e dei restauri).

A dicembre però Fogolari mandava comunicazione al Ministero dell'incarico a Pelliccioli, ma soltanto ad aprile comunicherà gli interventi che sono stati eseguiti dal restauratore:

«[...] Ho perciò pensato di procedere ad un restauro del dipinto prima di esporlo definitivamente nelle nostre Gallerie e dare ad esso quella notorietà che come capolavoro di grandissimo pregio merita. Qui a Venezia abbiamo qualche buon restauratore, ma piuttosto da usare per lavori comuni che non per opere come questa di una certa difficoltà. Ho perciò pensato di servirmi del restauratore Pelliccioli di Milano che conosco e apprezzo da anni e che lavora per la Pinacoteca di Brera. Il dipinto è stato perciò portato personalmente da me a Milano e affidato al collega Modigliani che mi ha promesso di tenerlo in custodia nei locali di Brera, e di dar modo al Pelliccioli di potervi lavorare. Ho notizia che avendo il Pelliccioli portata avanti la prudente pulitura, l'opera guadagna moltissimo. Non mancherò di andare fra qualche giorno a vederla per decidere quel che si dovrà, sempre con la massima prudenza, fare, anche valendomi del consiglio e dell'assistenza del collega»³⁷.

Una volta rientrato il dipinto alle Gallerie, il direttore scriverà soddisfatto al Ministero che «è stato restaurato dal Sig. Cav. Pelliccioli a Milano sotto la guida del collega Soprintendente Modigliani in modo stupendo sì che molte parti che non si vedevano sono venute in luce e tutto ha acquistato moltissimo»³⁸. Il restauro venne inoltre finanziato dall'ingegnere Bonomi di Milano, amatore d'arte, il quale sborsò 5000 lire in favore del restauratore bergamasco.

³⁷ ACS, MPI, AABBA, Div. II, 1929-1933, b. 56, fasc. 3 «Restauro ritratto Lotto», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 26 aprile 1931.

³⁸ ASPMV, «Offerte e acquisti dal 1923 al 1932», fasc. 115/22/1930 «Treviso. Quadro del Lotto già di proprietà Di Rovero acquistato per le R.R. Gallerie», lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 19 agosto 1931.

L'intervento di Mauro Pelliccioli sul *Ritratto* di Lotto sembra sia stato poco tenuto in considerazione dalle cronache del tempo, ma nonostante le scarse informazioni sulle operazioni condotte, si è comunque potuto riscontrare come l'origine della fortuna a Venezia del restauratore sia scaturita proprio dall'ottimo esito della campagna conservativa messa in atto sul dipinto lottesco. Ciò emerge anche dalle considerazioni degli stessi protagonisti della vicenda.

Infatti, a supporto della bravura e dell'ottimo risultato ottenuto da Pelliccioli, tale restauro sarà portato come esempio prima da Fogolari e poi dal suo successore Vittorio Moschini per convincere il Ministero ad affidare a Pelliccioli altri restauri, come quelli prima di Mantegna e dei Bellini e poi del Giambellino³⁹.

VI. Conclusioni

In conclusione, a differenza di quanto avvenuto per il *Ritratto d'uomo* di proprietà Caradori, il *Ritratto di giovane gentiluomo* è stato fin da subito incluso nel catalogo delle opere certe del maestro, nonostante l'autografia non sia mai stata confermata da una inconfutabile prova documentaria, ma è stata sostenuta soltanto tramite argomentazioni stilistiche, frutto della competenza e dell'attenta valutazione dei *connoisseurs*.

Sfogliando le varie monografie su Lorenzo Lotto, appare evidente come i vari restauri abbiano influito sulla lettura finale del *Ritratto*: la prima fotografia del dipinto venne pubblicata da Coletti prima del restauro di Pelliccioli (fig. 3), attestando il pessimo stato conservativo, mentre la riproduzione presente nella collana dei Classici Rizzoli del 1975 dovrebbe attestare lo stato del dipinto dopo l'intervento del 1931.

Il restauro successivo è stato quello condotto nel 1981 da Ottorino Nonfarmale a cura della Soprintendenza veneziana, dove per la prima volta il dipinto venne sottoposto a indagine radiografica⁴⁰.

L'ultimo intervento conservativo avvenne nel 1997, ad opera di Alfeo Michieletto, e nel 2010 Thomas Charles Nelson si occupò di riparare la cornice: i due restauratori ci hanno consegnato il *Ritratto* così come lo vediamo oggi al museo e nelle molte mostre che recentemente lo hanno visto esposto (fig. 4)⁴¹.

Non resta infine che affidarsi alle parole di Luigi Coletti, il quale ebbe l'onore di scoprire e descrivere il quadro per la prima volta, primato spesso tralasciato dalla critica, e che in questa sede si è voluto, almeno idealmente, ricompensare:

«Ho fatto il nome del Lotto: poiché trattasi incontestabilmente di un'opera di Lorenzo Lotto, come ebbi a proporre per primo e come confermarono poi quanti conoscitori la videro: il Fiocco, il Fogolari, Lionello Venturi, Roberto Longhi.

Nessun altro pittore sa penetrare così addentro nell'animo dei suoi personaggi, e sa

³⁹ Ivi, lettera di Fogolari al Ministero, Venezia 24 maggio 1938.

⁴⁰ Si veda A. PAOLUCCI, *Notiziario veneto. L'attività nel 1981 della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, in «Arte Veneta», n. 36, 1981, pp. 315-322.

⁴¹ Si citano in particolare la mostra londinese della National Gallery, dal titolo «Lorenzo Lotto Portraits» (5 novembre 2018-10 febbraio 2019), e anche «Attorno a Lotto» una serie di dialoghi sulle opere del maestro, promossi dalla Pinacoteca di Brera nel 2017.

MAURO PELLICCIOLI A VENEZIA: ORIGINI, SVILUPPI ED ESITI DI UN SODALIZIO

Matilde Cartolari

esprimerlo con così alta e trasparente spiritualità. Nessun altro sa sbizzarrirsi con tanto sicura libertà in quei deliziosi “divertissements” pittorici che sono gli oggetti ch’egli pone a contorno delle sue figure. Vedesi qui, come son dipinte le trine e le pallottoline delle maniche della camicia, l’anello, i petali; vedasi con quale ardimento e quale franchezza la luce e l’ombra giocano sulle pagine del libro. Uno dei lati più mirabili del genio del Lotto è quella sua profonda originalità, quel modo immediatamente e sempre rinnovatamente personale di riprodurre la materialità delle cose, per la quale egli è – specialmente nei ritratti – sempre ed ugualmente fresco e pronto davanti a tutto il suo mondo pittorico, senza lasciarsi mai, per nessuna ragione, prendere dal formulario manieristico. Che è, del resto, la medesima facoltà di cogliere e di esprimere l’intimo dei personaggi»⁴².

I. Pelliccioli, Brandi e la «lacuna» veneziana

Nella relazione stesa a consuntivo di un ventennio di attività, il direttore uscente dell’ICR Cesare Brandi, nell’auspicare una maggiore integrazione fra l’azione di tutela degli uffici periferici e il doveroso coordinamento da parte dell’Istituto, si pronunciava così sulla peculiare situazione di Venezia, la cui Soprintendenza era ancora inopinatamente sprovvista di un Gabinetto di restauro¹:

«[...] esistono già in quattro dei cinque principali Centri artistici italiani dei Gabinetti di restauro già bene efficienti che potrebbero essere collegati all’Istituto Centrale del Restauro, in modo da stabilire la rete d’appoggio per le altre Soprintendenze. I quattro Gabinetti sono a Firenze, a Napoli, a Milano e Palermo: manca un Gabinetto a Venezia, ed è lacuna grave, essendo rimasta quasi un feudo personale del Pelliccioli, ma è lacuna che non sarà arduo colmare»².

La *reconquista* veneta da parte dell’ICR passava, nella prospettiva brandiana, dal necessario smantellamento del sistema di potere esercitato dal restauratore bergamasco, i cui metodi apparivano come una zona d’ombra di anacronistico dispotismo locale implicitamente contrapposta alle illuminate istanze unificanti del restauro scientifico moderno di cui l’Istituto era fautore e garante³. La creazione di un Gabinetto di restauro dotato di attrezzature scientifiche e di un organico qualificato avrebbe decretato il definitivo accantonamento dell’ingombrante figura del restauratore, il cui intervento a Venezia, data l’età avanzata, avveniva oramai nella veste di carismatico capo-scuola e coordinatore della fitta schiera di aiuti già da decenni attivi sul territorio⁴. Ciò che a Brandi appariva come una grave lacuna corrispondeva

¹ La mancanza era già lamentata da tempo dai funzionari veneziani: S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell’Accademia (1938-1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. CALLEGARI, V. CURZI, Bologna 2005, pp. 199-220, in part. p. 219, nota 51; M.C. MAZZI, «Museografia come restauro preventivo», in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 199-213, in part. p. 202.

² C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2006, pp. 210-215, doc. 6, in part. pp. 212-213. Cfr. G. BASILE, *Il rapporto dell’ICR con le Soprintendenze durante la direzione di Brandi*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell’anno del centenario della nascita*, Atti delle Giornate di Studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. BON VALSASSINA, Firenze 2008, pp. 99-102.

³ Cfr. S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, p. 62.

⁴ Negli anni Cinquanta Pelliccioli, «ormai circondato da fama e successo, poteva limitarsi a dirigere i colla-

⁴² COLETTI, *Un ritratto di Lorenzo Lotto...* cit., pp. 468-469.

Per la Mostra di Pelliccioli vivo interesse a Venezia



Continua ad incontrare vivo successo a Venezia la Mostra allestita a Ca' Giustinian, nella sala, come già a Bergamo prima e poi a Milano, Mauro Pelliccioli espone suoi dipinti. Dopo aver ottenuto riconoscimenti, premi ed elogi in tutto il mondo per la sua attività di restauratore, l'artista ha voluto rivelare, con un'etichetta polemicamente ironica di "pittore mancato", sessant'anni della sua attività pittorica, tenuta sempre quasi segreta. È risultato come il diario di una vita: sono fogli dipinti giorno per giorno, in cui sultano fissati l'affettuoso ricordo di lunghe serate nella casetta di montagna o appunti incontri e di emozioni di fronte a paesaggi. La Mostra attira un interesse vivissimo, numerose le personalità che la visitano. Nella foto: il conte Vittorio Cini e il Soprintendente Vittorio Moschini mentre visitano la Mostra con Mauro Pelliccioli.

1. Mauro Pelliccioli, Vittorio Cini e Vittorio Moschini in visita alla mostra Mauro Pelliccioli, pittore mancato!! a Venezia (foto da *Per la Mostra di Pelliccioli vivo interesse a Venezia*, in «L'Eco di Bergamo», 26 settembre 1965. Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 27, 2).

2. Mauro Pelliccioli e Roberto Longhi in visita alla mostra Mauro Pelliccioli, pittore mancato!! a Venezia (foto da *Il successo di Pelliccioli a Venezia*, in «Il Giornale di Bergamo», 11 ottobre 1965. Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 27, 2).

Il successo di Pelliccioli a Venezia

Si è chiusa nei giorni scorsi a Venezia, nella sala degli Specchi di Ca' Giustinian, la mostra dei dipinti di Mauro Pelliccioli, mostra che il celebre restauratore bergamasco aveva già allestito nella nostra città, alla Garritta, nel marzo scorso, sotto il titolo «Un pittore mancato».

Anche a Venezia la mostra di Mauro Pelliccioli è stata accolta con particolare favore in tutti gli ambienti artistici e ha ottenuto un grande successo di pubblico. La critica ha dato ampio risalto alla mostra del «mago del restauro». In particolare Paolo Rizzi, critico d'arte del «Gazzettino», ha così scritto su questo avvenimento artistico, uno fra i più notevoli di quest'anno:

I legami di Pelliccioli con Venezia sono vecchi di mezzo secolo e più. L'illustre «guardatore di quadri malati» ha restau-



Mauro Pelliccioli con il famoso critico Roberto Longhi nelle sale della sua mostra allestita a Venezia. La mostra del celebre restauratore bergamasco, già presentata ai bergamaschi nel marzo scorso, ha ottenuto anche a Venezia grande successo di critica e di pubblico.

in effetti a una situazione di radicato predominio locale, esito di una congiuntura sorta nei primi anni Trenta, quando la Soprintendenza veneziana aveva avviato con Pelliccioli un rapporto di collaborazione fattosi via via più intenso ed esclusivo⁵. E se l'allontanamento di Ettore Modigliani da Milano nel 1935 aveva in parte compromesso l'attività del restauratore, costringendolo a ridimensionare la bottega milanese⁶, al contrario la sua fortuna veneziana non parve mai venir meno. Le rivalità professionali, le polemiche e l'astio che spesso adombrarono la travagliata realtà

boratori», secondo la testimonianza di F. MAZZINI, *Per la storia del restauro bergamasco: gli Steffanoni*, in Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi: le arti, esperienze e testimonianze, a cura di E. GENNARO, M. MENCARONI ZOPPETTI, Bergamo 2001, pp. 65-77, in part. p. 68, nota 13.

⁵ Cfr. M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)*, in *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 27-28 ottobre 2016), a cura di P. HUMFREY ET AL., Venezia 2019, pp. 266-279.

⁶ S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 101-115, in part. p. 107; EADEM, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 25-28; cfr. L. BALESTRI, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna 2006, p. 186, nota 56, pp. 343-344, doc. 6.1; A. PACIA, *Ettore Modigliani e Cesare Maria De Vecchi. Un trasferimento punitivo*, in E. MODIGLIANI, *Memorie: la vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. CARMINATI, Milano 2019, pp. 295-299.

milanese⁷ fecero di Venezia un porto franco, dove Pelliccioli e i suoi collaboratori furono impiegati con continuità prima, durante e dopo la guerra attraverso ingenti campagne di restauro condotte parallelamente in musei, mostre e sul territorio, oltre che nell'ambito (ancora in gran parte sommerso) del collezionismo privato. Ne danno precoce testimonianza le parole con cui, nel 1939, l'anziano Soprintendente Gino Fogolari rassicurava il restauratore, impossibilitato a viaggiare per problemi di salute, circa il mantenimento della posizione di assoluto «dittatore dei restauri» veneti⁸. Nel 1944, in piena emergenza bellica, alla richiesta da parte di Vittorio

⁷ Ebbero epicentro o diffusione lombarda le polemiche sui casi Sever, Cavagna e sulla *Pala di Castelfranco*; cfr. M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, supplemento del «Bollettino d'Arte», 98, 1996, pp. 95-113, in part. pp. 100-101; A. PACIA, *Modigliani, Ettore*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 392-393; C. PIVA, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. FAILLA ET AL., Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma 2013, pp. 543-554. Sullo scontro con il Soprintendente Gino Chierici cfr. la nota precedente.

⁸ Venezia (San Marco), Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto (d'ora in avanti ASMVE), *Gallerie dell'Accademia*, busta 3/1, *Restauri*, fasc. 119/51: Lettera di G. Fogolari a M. Pelliccioli, 26 gennaio 1939, cit. in M. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*,

Moschini di inviare a Venezia «uno dei suoi migliori operatori, capace tanto di eseguire a perfezione saldature che puliture e intonature» per i restauri più urgenti⁹, Pellicoli rispondeva rievocando, in uno spunto autobiografico, quel periodo di prolifica collaborazione:

«Mi scorrono davanti agli occhi i molti anni passati a Venezia con tanto amore e passione per i restauri dei nostri capolavori, da Lei e dai Veneziani così generosamente apprezzati. Posso veramente dire che a Venezia sono sempre stato assistito aiutato e benvenuto, cosa che non posso dire per quel che riguarda Milano e la Lombardia in questi ultimi anni!»¹⁰.

Vent'anni più tardi, nelle memorie rilasciate ad Antonio Boschetto in vista della pubblicazione della propria autobiografia, Pellicoli si soffermava nuovamente sul ruolo di roccaforte operativa giocato dalla città veneta nella sua oramai pluridecennale carriera:

«[...] a Venezia sono stato sin da prima dell'altra guerra. [...] anche dopo, con Fogolari ho fatto sempre tutto, poi c'era Moschini, Fortuny, Blasi, sì ero molto tenuto in considerazione. C'erano Stucchi [Stucky], Cini, ci ho lavorato per tanti anni, e insomma a Venezia ho sempre avuto buona stampa sino a ieri [...]»¹¹.

In quegli stessi anni e a partire dalla medesima istanza auto-celebrativa – che, alla luce della parallela *querelle* con Brandi, appare non esente da finalità apologetiche¹² – prendeva corpo la personale *Mauro Pellicoli pittore mancato!!*, rassegna itinerante promossa dal restauratore nel 1965 a Bergamo, Milano e appunto Venezia¹³, dove le fu tributata una calorosa accoglienza. Fra i suoi visitatori accolse personalità illustri del mondo storico-artistico, non solo locale: l'ormai ex-Soprintendente Vittorio Moschini, il collezionista Vittorio Cini, l'anziano sodale Roberto Longhi (figg. 1-2). Nello svelare l'inedita produzione pittorica del celebre «mago» e «principe dei restauratori», la rassegna si offriva come simbolico risarcimento ad una promettente carriera sacrificata in nome della difesa del patrimonio nazionale¹⁴. Il tributo riservato all'artista non era, insomma, che un pretesto per la definitiva consacrazione

in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016, *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di P. DRAGONI, S. CECCHINI, pp. 459-502, in part. p. 471.

⁹ ASMVe, *Gallerie*, busta 3/I... cit., fasc. 119/51: Lettera di V. Moschini a M. Pellicoli, 15 novembre 1944; cfr. N. DI CARPEGNA, *Vicende delle opere d'arte mobili*, in *Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, catalogo della mostra (Vicenza, settembre-ottobre 1949), a cura di M. MURARO, Pordenone 1949, pp. 145-148.

¹⁰ ASMVe, *Gallerie*, busta 3/I... cit., fasc. 119/51: Lettera di M. Pellicoli a V. Moschini, 25 dicembre 1944.

¹¹ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 76 e p. 80.

¹² Basti pensare che, nel medesimo torno d'anni in cui le *Memorie* venivano registrate su invito di Longhi, usciva la *Teoria del restauro*. Sulla polemica Longhi-Brandi vd. *infra*.

¹³ *Mauro Pellicoli, pittore mancato!!*, Bergamo 1965.

¹⁴ Cfr. G.R. CRIPPA, *Il restauratore principe Mauro Pellicoli uomo e "mago"*, Bergamo 1966, dove l'encomiastica biografia (quasi un'agiografia) è corredata da incisioni a riprova della sensibilità, del gusto e della caratura artistica del restauratore.

del restauratore¹⁵. Una cerimonia che, retrospettivamente, ha tutto il sapore di un commiato: gli ingenti danni provocati dall'alluvione del 1966 portarono alla creazione del sospirato Gabinetto di restauro veneziano, attivo nei locali dell'ex-chiesa di San Gregorio a partire dal 1968¹⁶. A distanza di sette anni dal passaggio di consegne ai vertici dell'Istituto, la lacuna veneziana poteva finalmente essere colmata.

II. La nascita dell'ICR: echi veneziani (1935-1947)

In virtù del rapporto di continuità temporale e di sostanziale prossimità che legò Pellicoli alle istituzioni locali, Venezia rappresenta un osservatorio privilegiato per identificare e ricomporre, almeno in parte, la fitta trama di scambi, riferimenti e relazioni interpersonali che animarono la cultura italiana del restauro di quegli anni. L'ascesa di Pellicoli a Venezia infatti coincise – come noto – con un processo, avanzato a partire dalle direttive ministeriali, di irreggimentazione metodologica e parallela trasformazione del restauro da pratica artistica a sapere tecnico al servizio di un'istanza critica¹⁷. Il cambiamento prese avvio nel biennio 1935-1936, sotto il Ministero di Cesare Maria De Vecchi, con l'introduzione del sistema di schedatura e l'elaborazione di un primo progetto per un Istituto Centrale del Restauro¹⁸. Al successore di De Vecchi alla Minerva, Giuseppe Bottai, spetta il merito di aver saputo tradurre in concreta realtà istituzionale il progetto parallelamente enucleato da Argan nel noto intervento al convegno dei Soprintendenti del 1938¹⁹. Un'eco inattesa delle vicende romane si trova, a Venezia, fra le carte dell'architetto Ferdinando Forlati, all'epoca Soprintendente ai Monumenti nonché sostituto *pro tempore* di Fogolari alla Soprintendenza alle Gallerie e all'Arte medioevale e moderna²⁰. Oltre a una preziosa foto che ritrae i partecipanti al convegno sulla scalinata di Piazza del Campidoglio (dove svetta, in bianco, la figura del Ministro), Forlati conservò le bozze di stampa degli interventi, approntate nel giugno 1938 e visibili in foto in mano ad alcuni dei partecipanti (fig. 3)²¹.

¹⁵ Lurano (Bergamo), Associazione Giovanni Secco Suardo, Archivio Mauro Pellicoli (d'ora in avanti AMP), fald. 27, fasc. 2: *Il successo di Pellicoli a Venezia*, in «Il Giornale di Bergamo», 11 ottobre 1965. Cfr. RINALDI, *Memorie...* cit., p. 67.

¹⁶ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2002, pp. 84-85 e pp. 92-93. Nel 1982 il laboratorio fu trasferito nei locali dell'ex-Scuola della Misericordia, dove si trova tuttora.

¹⁷ M.I. CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di EADEM, Roma 2013, pp. 9-55, in part. pp. 17-33.

¹⁸ M.I. CATALANO, *Lungo il cammino: Cesare Brandi 1933-1943*, Siena 2007, pp. 56-57; C. PILEGGI, *Il fondo «Restauri delle Soprintendenze, 1935-1942» nell'archivio per la documentazione dei restauri in Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario...* cit., pp. 103-112. Sul ruolo di De Vecchi, spesso trascurato dagli studi in favore di Bottai, cfr. C. AURIA, *Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan*, in *Le Carte e la Storia*, 2, dicembre 2003, pp. 189-202.

¹⁹ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre-gennaio 1938, pp. 133-137; ried. in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. CAZZATO, 2 voll., Roma 2001, I, pp. 264-270 e in G.C. ARGAN, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. GAMBA, Milano 2009, pp. 246-257. Cfr. R. VAROLI PIAZZA, *Argan e il restauro come atto critico: un'idea innovativa per la Creazione di un Istituto Centrale del Restauro*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. GAMBA, Milano 2012, pp. 80-89.

²⁰ G. MANIERI ELIA, *Fogolari, Gino*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti...* cit., pp. 258-265.

²¹ Venezia, IUAV, Archivio Progetti, Fondo Ferdinando Forlati, fald. 4, *Incarichi istituzionali. Soprinten-*



3. I partecipanti al convegno dei Soprintendenti del 1938 sulla scalinata di Piazza del Campidoglio a Roma (foto Carlo Salvatori, Università IUAV, Venezia, Archivio Progetti, Fondo ing. Ferdinando Forlati, fald. 4, Incarichi istituzionali. Soprintendenze, fasc. 17).

I fascicoli corrispondono in massima parte agli atti editi pochi mesi più tardi a programmatica apertura della nuova rivista ministeriale «Le Arti»; eccezion fatta per alcuni brevi interventi, fra cui in particolare la relazione su *Il problema della conservazione dei mosaici delle basiliche paleocristiane delle Isole Italiane dell'Egeo* redatta da Cesare Brandi durante il periodo di servizio come Provveditore agli studi a Rodi²². Il breve testo – pur improntato ad un'organica finalità istituzionale, laddove all'elogio delle «forti dotazioni» e dei «vastissimi programmi» promossi dal governatorato si accompagna la ribadita sottolineatura della «persistenza di una tradizione artistica figurativa romana» di chiara matrice imperialista – è significativo per più motivi. Prima di tutto, esso costituirebbe il primo scritto di Brandi dedicato al problema del restauro, inserendo così un nuovo elemento rodio all'interno del percorso già

denze, fasc. 17. Cfr. Ferdinando Forlati, *Cronologia dei fatti e delle opere principali*, a cura di S. SORTENI, in *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati, un protagonista del restauro nelle Venezia del Novecento*, a cura di IDEM, Padova 2017, pp. 331-346.

²² CATALANO, *Lungo il cammino...* cit., p. 53: Brandi era inoltre direttore del «nuovo Servizio degli Scavi e dei Restauri dei monumenti antichi e medioevali in Egeo». Rimando ad altra sede per una trattazione più approfondita del testo.

tracciato da Maria Ida Catalano a partire dall'esperienza senese²³. Ma, soprattutto, la sua collocazione all'interno delle bozze di stampa del convegno appare consentanea al progetto di Argan, che si stava adoperando affinché la direzione del nascente Istituto spettasse appunto a Brandi²⁴. Tutt'altro che casuale, l'innesto della relazione brandiana rappresenta dunque un tentativo di accreditare il giovane funzionario senese in vista della sua promozione presso gli uffici romani.

Un tentativo che, per altro, trovò una sponda illustre in Roberto Longhi, anch'egli in forze al Ministero e attivamente coinvolto nella creazione dell'Istituto²⁵. Chiamato al convegno a riferire circa la riforma del servizio di catalogazione, egli indicò proprio in un'opera di Brandi, il catalogo della R. Pinacoteca di Siena, il prototipo del nuovo tipo di «catalogo critico» ministeriale²⁶. Si andava dispiegando in quei mesi, nelle stanze del Ministero, una precisa strategia di affermazione politico-culturale, che affondava le sue radici nella collaborazione sorta in terra emiliana fra 1934 e 1935 e che si sarebbe compiuta di lì a poco con la nascita dell'ICR sotto la direzione di Brandi, affiancato nel Consiglio tecnico da Longhi e Argan²⁷.

Di questo sommovimento il contesto veneziano recepì soprattutto la componente relativa all'esercizio del restauro come «indagine filologica»²⁸ finalizzata all'accertamento attributivo, che spesso sfociò, secondo la felice formula longhiana, nei cosiddetti «restauri di rivelazione»²⁹; laddove ad una precedente «unità spuria» si preferiva piuttosto il recupero di una presunta «autenticità frammentaria» delle opere³⁰. Si assistette, dunque, al proliferare di de-restauri e puliture radicali spesso affidate a Pellicoli e aiuti con l'intento di recuperare al di sotto delle ridipinture, di volta in volta, inedite impaginazioni architettoniche (il caso delle portelle d'organo di Sebastiano del Piombo), nuovi assetti stilistico-figurativi (la belliniana *Madonna del pollice*) o di favorire eclatanti cambi di formato come quello della *Crocifissione* di S. Lazzaro

²³ M.I. CATALANO, *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero*, Fiesole 1998; EADEM, *Lungo il cammino...* cit. (non si considerano qui i testi redatti ad uso amministrativo, come le relazioni di restauro).

²⁴ Argan ne parla a Brandi in una lettera del febbraio 1937: CATALANO, *Lungo il cammino...* cit., p. 85 e p. 141, doc. 32.

²⁵ RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro...* cit.; BON VALSASSINA, *Restauro made...* cit., pp. 177-181, doc. 1/Da CATALANO, *Lungo il cammino...* cit., p. 144, doc. 37, si evince che né Brandi né Longhi presenziarono al convegno.

²⁶ R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle opere d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre-gennaio 1938, pp. 144-149, in part. p. 148; ried. in *Istituzioni e politiche...* cit., pp. 282-289. Cfr. B. SANI, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca di Siena. Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*, Roma 2017.

²⁷ BON VALSASSINA, *Restauro made...* cit., pp. 19-55; CATALANO, *Lungo il cammino...* cit., pp. 52-67; A. EMILIANI, *Cesare Brandi tra Bologna e Rimini, anno 1935*, in *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, a cura di G. BASILE, 2008, pp. 71-77. L'opera di mediazione esercitata dai due su Lazzari e Bottai emerge in: C. BRANDI, *Credi al mio pessimo e tenerissimo carattere. Lettere 1930-1981*, a cura di V. RUBIU BRANDI, M. PASQUALI, Roma 2017, pp. 70-75, lettere nn. 38-41.

²⁸ ARGAN, *Restauro delle opere...* cit., p. 133.

²⁹ Simili restauri proseguiranno anche ben oltre il 1946: PARCA, *Restauri pittorici...* cit., pp. 205-216.

³⁰ CATALANO, *Brandi e il restauro...* cit., p. 58. Sul rapporto tra filologia testuale e restauro nel primo Novecento: S. CECCHINI, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento...* cit., pp. 81-94. Sulla cultura del frammento cfr. in particolare O. ROSSI PINELLI, *Verso un'immagine integrale: de-restauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in onore di Michele Cordaro*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA, I. SGARBOZZA, Roma 2005, pp. 119-140, in part. pp. 128-129.

dei Mendicanti³¹. Quest'ultimo intervento fu realizzato in occasione della mostra di Veronese del 1939, che valse al suo curatore Rodolfo Pallucchini la «lode incondizionata» di Cesare Brandi per aver impostato su «solide basi critiche» il problema della conoscenza dell'autore³².

I restauri veneziani furono spesso accolti su «Le Arti», non solo nei brevi trafiletti delle *Cronache* ma anche in ampi saggi a firma dei funzionari responsabili – Fogolari, Moschini e Pallucchini³³ –, stesi su «ripetuto invito» del segretario di redazione Giulio Carlo Argan³⁴. Queste articolate relazioni di restauro – del resto ricche di riprese quasi letterali del succitato testo di Argan del 1938 – avrebbero dovuto fungere da viatico all'auspicata unificazione dei metodi: ne era stata inizialmente prevista la pubblicazione su un apposito «notiziario» dell'Istituto, il quale però vide la luce solo nel 1950, lasciando appunto «Le Arti» a farne le veci³⁵.

All'indomani dell'inaugurazione dell'ICR nell'ottobre 1941 la sinergia fra Venezia e Roma trovò un nuovo punto di approdo nella seconda mostra dei restauri dell'Istituto dedicata alle opere di Antonello da Messina³⁶, in cui fu esposta anche la *Pietà* veneziana del Museo Correr restaurata «secondo gli stessi principi che guidano l'Istituto» da Pelliccioli, che nel frattempo ne era diventato primo restauratore-capo (fig. 4)³⁷. L'intervento era stato eseguito due anni prima sotto la guida di una commissione ministeriale composta, fra gli altri, da Brandi, Fogolari, Moschini e Pallucchini³⁸. I restauri antonelleschi

³¹ R. PALLUCCHINI, *Vicende delle Ante d'organo di Sebastiano del Piombo per S. Bartolomeo a Rialto*, in «Le Arti», III, fasc. 6, agosto-settembre 1941, pp. 448-456; PANZERI, *La tradizione del restauro...* cit., pp. 103-104; CARTOLARI, «A Ca' Giustinian...» cit., pp. 475-476; EADEM, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani...* cit., p. 277.

³² C. BRANDI, *Visione del Veronese*, in «Arcobaleno», supplemento, dicembre 1939, pp. n.n. Pallucchini era in contatto con Brandi (laureatosi a Firenze con Fiocco) almeno dal periodo in Emilia come Ispettore all'Estense (1935-1938); mentre il rapporto con Argan risaliva agli anni del soggiorno romano (1931-1934): C. GAMBA, «Reciproca intesa e piena coincidenza di vedute e di interessi»: Giulio Carlo Argan e Rodolfo Pallucchini, *gli inizi di un lungo dialogo tra biografia e carteggio*, in Rodolfo Pallucchini (1908-1989). *Storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del Seminario e del Convegno di Studio (Udine, 23 ottobre 2018 e 12-13 marzo 2019), a cura di C. LORENZINI, Udine 2019, pp. 79-96, in part. pp. 83-87. «Arcobaleno» era la rivista dell'omonima galleria di Pietro Mentasti, nella cui attività erano coinvolti Brandi, Pallucchini, Longhi e Raggiamenti, cfr. E. PELLEGRINI, *Raggiamenti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi*, in «Predella», 26, 2014, pp. 105-121, in part. p. 112.

³³ M. CARTOLARI, 1939: *i restauri alla mostra di Veronese nel panorama della tutela nazionale e locale*, in «Studi di Memofonte», 18, 2017, pp. 81-98, in part. p. 82.

³⁴ ASMVe, *Gallerie*, busta 3/1, fasc. 119/50, Lettera di G. Fogolari a G.C. Argan, 20 aprile 1939.

³⁵ A. ALTIERI, G. PRISCO, *Il Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950-1967)*, in *Omaggio a Cesare Brandi...* cit., pp. 113-122; M.I. CATALANO, S. CECCHINI, *Laura dei materiali: «Le Arti» tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero: riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. BARRELLA, R. CIOFFI, Napoli 2013, pp. 331-358.

³⁶ *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Roma, ICR, 16 novembre - dicembre 1942), a cura di C. BRANDI, Roma 1942; in parte ried. in IDEM, *Il restauro. Teoria e pratica, 1939-1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994, pp. 77-83. Cfr. C. FABI, *Cesare Brandi e l'attività espositiva dell'Istituto Centrale del Restauro*, in «Verona Illustrata», 21, 2008, pp. 141-159, in part. pp. 154-155.

³⁷ AMP, fald. II, fasc. 2, *La clinica dei quadri. Capolavori di Antonello da Messina restituiti all'antico splendore*, in «Il Secolo XIX», 29 novembre 1942. La nomina di Pelliccioli fu voluta da Longhi, stando a G.C. ARGAN, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, intervista a cura di M. SERIO, Roma 1989, pp. 7-21; ried. in *Istituzioni e politiche culturali...* cit., vol. 2, pp. 725-742, in part. p. 730.

³⁸ *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», III, fasc. 1, ottobre-novembre 1940, pp. 67-79, in part. p. 70 (con Italo Brass e Giulio Lorenzetti); *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993), a cura di A. DORIGATO, Milano 1993, scheda n. 15, pp. 162-172.

4. La *Pietà* di Antonello da Messina del Museo Correr presso l'ICR dopo il restauro eseguito da Mauro Pelliccioli nel 1939-1940 (1942) (foto Istituto Centrale per il Restauro, Roma, Archivio restauri, FG169 - fotografia @ ICR).



raccosero il plauso di Giuliano Briganti, all'epoca segretario personale di Longhi e giovanissimo docente di storia dell'arte dell'Istituto³⁹, il quale – probabilmente sulla scia del giudizio del maestro – ne ascrisse interamente il merito al restauratore lombardo⁴⁰. Dietro la totale convergenza operativa fra Ministero e Soprintendenza, tuttavia, si annidava il pericolo di un conflitto di interessi, dato che Pelliccioli – come stabilito da contratto e ribadito in una circolare ministeriale del febbraio 1942 – non avrebbe più potuto accettare incarichi da altri enti pubblici senza l'autorizzazione dell'Istituto⁴¹. Come già evidenziato dagli studi, tale limitazione rappresentava una grossa ipoteca per il bergamasco, che rischiava di veder compromessa la ben più remunerativa e radicata attività di bottega nei cantieri e nelle collezioni del nord Italia. Nel 1941, alla stipula del contratto, il restauratore precisava infatti che «tutte le commissioni già assunte ed in corso

³⁹ BON VALSASSINA, *Restauro made...* cit., p. 39; L. LAUREATI, *Giuliano Briganti, storico dell'arte moderna e contemporanea*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. MASI, Firenze 2009, pp. 133-146, in part. p. 135.

⁴⁰ G. BRIGANTI, *L'Istituto Centrale del Restauro. Sette tavole di Antonello da Messina*, in «Civiltà. Rivista trimestrale della Esposizione Universale di Roma», III, II, 21 ottobre 1942, pp. 5-20, in part. p. 7.

⁴¹ ASMVe, *Gallerie*, busta 3/1, *Restauri*, fasc. 119/52, Circolare n. 13, 3 febbraio 1942; BON VALSASSINA, *Restauro made...* cit., p. 209, doc. 5.

di esecuzione potranno essere portate a termine e che il sottoscritto, senza menomare il rendimento normale dell'Istituto, intende tenere in vita, sia pure in forma ridotta, l'attività, che da alcuni decenni svolge»⁴². Nel biennio 1941-1942, in effetti, egli risultava ancora attivo in laguna grazie alla presenza *in loco* di un collaudato gruppo di aiuti⁴³.

Sul versante pubblico, l'incarico romano preoccupava non poco il Soprintendente Vittorio Moschini, che – proprio nel momento di massimo riconoscimento istituzionale – rischiava di vedersi privato del suo «restauratore di fiducia»⁴⁴. Fu per queste e altre ragioni che la collaborazione fra Pelliccioli e l'ICR, a differenza di quella veneziana, non parve mai decollare: la presenza del bergamasco a Roma fu aleatoria e discontinua, mentre le prime divergenze di natura caratteriale e metodologica con Brandi emersero già nel cantiere assiate fra 1941 e 1943⁴⁵.

L'*impasse* istituzionale trovò la sua naturale risoluzione subito dopo la guerra: nel 1946 Pelliccioli chiese e ottenne il passaggio dal ruolo di restauratore-capo a consulente tecnico dell'Istituto⁴⁶, potendo nel frattempo avviare un'intensa attività di restauro in laguna affiancato, in interventi di maggior impegno, da una nuova commissione ministeriale formata da Brandi, Longhi, Moschini e Mariano Fortuny.

A questa fase risale il restauro dei dipinti della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, che appare pienamente in linea con gli orientamenti promossi dall'ICR nei suoi primi anni di attività. A partire dal rispetto degli strati di finitura sin dai primi saggi di pulitura, elogiati da Brandi poiché contenuti da Pelliccioli «com'è sua lodevole usanza [...], al primo strato di vernice, senza rimuovere l'ultimo velo di patina»⁴⁷. Ripinture, innesti e aggiunte non erano più un elemento spurio da eliminare a tutti i costi, bensì parte costitutiva di quella «filologia dei materiali» maturata da Brandi sin dagli anni bolognesi⁴⁸. Anche in rapporto alla pratica di integrazione – in un

primo momento rigettata *in toto* dallo studioso senese in quanto sempre «arbitraria e intellettualistica»⁴⁹ – emergeva un orientamento più consapevole e sfaccettato, la cui maggiore apertura sperimentale si evidenziava tanto nell'adozione di soluzioni passibili di revisione in futuro, quanto nella proposta (non concretizzata) di adottare la tecnica del tratteggio, in gestazione in quegli stessi anni nel cantiere della cappella Mazzatosta⁵⁰.

Accanto al ciclo carpaccesco Pelliccioli intervenne anche sull'ovato di Tintoretto nella sala dell'Albergo della Scuola di San Rocco e sulle tele tiepolesche dei Carmini⁵¹. In quell'occasione fu allestita la piccola *Mostra delle tre Scuole*, a cura di Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti, dove le tele fresche di restauro erano offerte ad una visione ravvicinata prima del loro ricollocamento⁵². Sulle pagine della propria rivista «L'Immagine», Brandi tesseva pubblicamente le lodi di quei «restauri prudenti assennati e attillatissimi», indugiano così sul ricordo della visita:

«Con Moschini e Longhi abbiamo percorso allora uno stupendo itinerario: le Scuole famose, questi esoterici, inutili luoghi, [...]. Per noi, pazzi di pittura, questi Tintoretto a S. Rocco, questi Tiepolo ai Carmini (restaurati in modo encomiabile) [...]; altrettante stazioni di una *Via Picturae; Via Gloriarum*...

Perciò, la delusione di non vedere nulla di nuovo è annullata dal fatto di vedere a nuovo quel che si conosceva con vecchio, itterico, fegatoso sotto i sudici empiastri dei rifacimenti, gli edemi dei grassi, i calcoli delle vernici corrotte.

Lode a Moschini, nocchiero – sedentario – del *navegar pittoresco*»⁵³.

Nonostante il radicale capovolgimento dell'assetto politico, civile e organizzativo dello Stato, l'opera di Pelliccioli pareva garantire un canale di comunicazione continua, fattiva e concorde fra Roma e Venezia.

⁴² AMP, fald. 40, fasc. 3-23, Lettera di M. Pelliccioli a C. Brandi, 24 dicembre 1941.

⁴³ AMP, fald. 17, fasc. 11, Registro di lavori: si trattava dei fratelli Arrigoni, Sergio Meneghini (già coinvolti nei restauri veronesiani), Giuseppe Maffei e tali Malagutti e Crespi. Per una panoramica dei restauri di quegli anni cfr. *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», IV, fasc. 2, dicembre 1941-gennaio 1942, pp. 157-162; fasc. 4, aprile-maggio 1942, pp. 306-308; fasc. 5-6, giugno-settembre 1942, pp. 388-394; V, fasc. 3, febbraio-marzo 1943, pp. 163-174.

⁴⁴ ASMVe, Gallerie, busta 3/1... cit., fasc. 119/52, Lettera di V. Moschini al Ministero E.N., 7 febbraio 1942: «Poiché da circa un decennio il Comm. Mauro Pelliccioli è il restauratore di fiducia di questa Soprintendenza, né conosciamo altri che ci dia sufficienti garanzie [...], d'ora innanzi quanto si tratterà di eseguire qualche lavoro di eccezionale portata ci rivolgeremo a cotesto Istituto [...] affinché se ne voglia incaricare direttamente affidandolo a Pelliccioli».

⁴⁵ Un iniziale disaccordo si manifestò nel 1941 fra Longhi-Pelliccioli e Brandi-Argan: CATALANO, *Cesare Brandi*... cit., pp. 30-31; di ulteriori dissapori accennano BRANDI, *Credi al mio pessimismo*... cit., pp. 194-197, lettera n. 121; BASILE, *Il rapporto dell'ICR*... cit., pp. 101-102. Pelliccioli, dal canto suo, si lamentava della direzione di Brandi e dei metodi dell'ICR con Longhi, che ne riprese le accuse nel 1948: cfr. *infra*, note 60-61.

⁴⁶ RINALDI, *Memorie*... cit., pp. 30-31: un passaggio che Brandi accolse non senza una punta di polemica: «Circa le condizioni, io mi auguro, Egregio Commendatore, che non vorrà trattare peggio l'Istituto della Soprintendenza di Venezia».

⁴⁷ AMP, fald. 11, fasc. 12.1, (*Relazione di restauro*), 10 settembre 1946. Cfr. PARCA, *Restauri pittorici*... cit., pp. 205-206.

⁴⁸ CATALANO, *Lungo il cammino*... cit., pp. 52-67. Si tratta di orientamenti prevalenti, dato che a Venezia in realtà le due soluzioni coesistono: il rispetto dell'opera come palinsesto appare in alcuni casi (la *Pala di Castelfranco* o la *Sacra Conversazione Dolfín*) già a partire dagli anni Trenta, quando sembra profilarsi una distinzione opere fra opere musealizzate e non; mentre la tipologia del restauro di rivelazione troverà molteplici applicazioni anche nel dopoguerra cfr. *supra*, nota 29. Sulle «due filologie» (palinsesto vs *prima*

lectio) cfr. M. FERRETTI, *La storia del restauro e il mestiere di storico dell'arte (da Alessandro Conti a Roberto Longhi)*, in *La cultura del restauro*... cit., pp. 555-568.

⁴⁹ CATALANO, *Lungo il cammino*... cit., pp. 159-161, doc. 61, in part. p. 160. Impostazione inizialmente condivisa da Longhi, che nel 1940 parlava di restauro «mentale»: CATALANO, *Cesare Brandi*... cit., pp. 25-31; CATALANO, *Lungo il cammino*... cit., p. 88; a cui ancora corrispondeva, ad esempio, la presentazione «ruderizzata» dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina: A. CONTI, *Manuale di restauro*, ed. cons. Torino 2001, pp. 276-77; S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica*... cit., pp. 57-105, in part. pp. 96-97.

⁵⁰ PARCA, *Restauri pittorici*... cit., p. 206; cfr. la soluzione provvisoria adottata pochi anni prima per la *Annunciazione* di Antonello: *Mostra dei dipinti di Antonello*... cit., p. 13. Nel caso veneziano il tratteggio sarebbe servito a garantire la riconoscibilità degli innesti; cfr. M.C. GAETANI, *La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo*, in *La teoria del restauro nel Novecento*... cit., pp. 277-284.

⁵¹ V. MOSCHINI, *Recent restoration in Venice*, in «The Burlington Magazine», vol. 89, 537, December 1947, pp. 340-343; N.C. [N. DI CARPEGNA], *Restauri tiepoleschi*, in «Arte Veneta», 3, 1947, pp. 234-235; *Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra*... cit., pp. 155, 160-162, schede nn. 10, 22, 23.

⁵² *Mostra delle tre Scuole*, catalogo della mostra (Venezia, Scuole grandi di S. Rocco, Carmini e S. Giovanni Evangelista, 1947), a cura di N. BARBANTINI, G. LORENZETTI, Venezia 1947.

⁵³ C. BRANDI, *Rassegna di mostre. Venezia, mostre sparse a S. Rocco, ai Carmini, a S. Giovanni Evangelista*, in «L'Immagine», 4, settembre-ottobre 1947, p. 252, anche in MAZZI, «*Museografia come restauro*... cit., pp. 201-202.

III. Bellini 1949: polemiche e rivendicazioni all'ombra della cleaning controversy

Il 12 giugno 1949 apriva a Palazzo Ducale la grande mostra dedicata a Giovanni Bellini, ultima impresa di Pallucchini alla Direzione Belle Arti del Comune di Venezia⁵⁴. La mostra segnava la ripresa del ciclo di biennali monografiche d'arte antica inaugurato negli anni Trenta e interrottosi nel 1939. Come nei casi precedenti, l'evento fu l'occasione per promuovere una campagna di restauri affidati alle sicure mani di Pelliccioli e aiuti⁵⁵, mentre l'allestimento fu curato da Carlo Scarpa, parallelamente impegnato nel riordino delle Gallerie dell'Accademia⁵⁶.

La mostra pareva presentare tutti gli ingredienti per un sicuro successo internazionale di critica e pubblico: non da ultimo, la presenza nel comitato scientifico di Roberto Longhi, ben visibile anche nelle scelte e nelle proposte attributive. In una lusinghiera recensione alla mostra pubblicata sul «The Burlington Magazine», Longhi spese parole di elogio per colui che definiva senza mezzi termini come il più illustre «cleaner» vivente, Mauro Pelliccioli, erede e rappresentante di una tradizione tutta italiana a cui spettavano i restauri delle opere, autentiche e strabilianti rivelazioni offerte in mostra agli occhi dei visitatori⁵⁷.

I toni e il lessico adottati da Longhi operavano su due livelli: da una parte, se rivolti ad una platea anglofona, intendevano affermare la supremazia della tradizione italiana del restauro con particolare riguardo ai metodi di pulitura, tacitamente contrapposti a tecnologie e sistemi adottati dai restauratori oltremarina. Erano quegli anni della *cleaning controversy*, quando la stampa internazionale («The Burlington Magazine» in testa) era scossa da infuocate polemiche e accuse relative alle *cleaned pictures* esposte a Londra nel 1947⁵⁸. In maniera più sottile e indiretta, inoltre, gli elogi di Longhi a Pelliccioli gettavano sale sulla ferita da poco apertasi con Brandi e l'ICR⁵⁹.

Risaliva al 1948, infatti, il violento attacco di Longhi all'Istituto – di cui fino a quel momento era stato promotore e partecipe – inizialmente scagliato a mezzo stampa e poi sfociato in una lettera di denuncia al Ministero⁶⁰. Uno dei capi d'accusa ricorrenti

era appunto quello delle puliture troppo radicali, che – a detta di Longhi – avevano irrimediabilmente danneggiato alcune delle opere in restauro. L'inchiesta ministeriale si era risolta nel marzo 1949 in favore di Brandi e con l'allontanamento dal Consiglio tecnico sia di Longhi che di Pelliccioli, il cui apporto appariva chiaro nelle segnalazioni e nei materiali fotografici forniti a sostegno dell'impianto accusatorio: egli ne era stato senz'altro informatore e complice, se non primo sobillatore⁶¹. Lo aveva ben compreso Brandi, che in una lettera inviata a caldo all'amico Raimondi commentava costernato il proditorio attacco di «quel farabutto di Longhi» scorgendovi l'esito delle macchinazioni avido e vendicative del bergamasco:

«È un'azione schifosa, che ha stomacato anche i suoi amici, come Cecchi. Naturalmente l'obiettivo è duplice: il primo sono io, il secondo è una specie di insediamento di Pelliccioli: e la molla è Pelliccioli, questo maledetto vecchio, avido di soldi, e di onori. La malafede di Longhi è tale che parla dell'Istituto senza averci rimesso piede da più e più mesi [...]: e tutto, naturalmente, perché, dopo l'ultimo antipatico pettegolezzo e lo sparlare insopportabile che fece di me il Pelliccioli, io non l'ho fatto tornare a Roma, dove gli faceva tanto comodo di venire per i comodi suoi e per poter esibire una carta dell'Istituto»⁶².

Alla luce di questo ribaltamento di fronti va letta la caustica recensione che Brandi dedicò alla mostra belliniana criticandone i restauri (o meglio, le puliture) eseguiti dall'arci-nemico Pelliccioli:

«[...] ci aspettavamo però delle puliture più raffinate, meno lacunose di patina, più rispettose delle vecchie vernici. Sempre, e col Bellini in particolare, bisogna partirsi dal presupposto che la vecchia vernice possa sussistere ancora, [...]: l'esperienza della Pala di Pesaro, e soprattutto del *S. Terenzio*, dovrebbe essere tenuta presente»⁶³.

La stroncatura della mostra era totale, e investiva in egual modo le fallaci proposte attributive e l'allestimento «da sanatorio svizzero» di Scarpa. Nel commentare il restauro della *Presentazione al tempio*, «strigliata a dovere dal recente restauro di “rivelazione”», Brandi soggiungeva: «Ma talvolta questi miracoli vanno fatti anche per i quadri che non sono di proprietà privata»⁶⁴. Il riferimento al contesto antiquariale e l'utilizzo sarcastico del termine «rivelazione» tradivano il vero bersaglio polemico

⁵⁴ *Mostra di Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1949.

⁵⁵ *Ivi*, p. 8. Cfr. N. DI CARPEGNA, *Restauri di alcune opere*, in *Vernice*, numero speciale, *Giambellino*, 33-34, marzo-aprile 1949, p. 33.

⁵⁶ P. MARINI, *Mostra Giovanni Bellini*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona-Vicenza, 10 settembre-10 dicembre 2000), a cura di G. BELTRAMINI, K.W. FORSTER, P. MARINI, Milano 2000, pp. 110-119; A.C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milano 2007, pp. 36-49.

⁵⁷ R. LONGHI, *The Giovanni Bellini Exhibition*, in «The Burlington Magazine», vol. 91, 559, October 1949, pp. 274-283, in part. p. 277.

⁵⁸ A. CONTI, *Introduzione*, in E. GOMBRICH ET AL., *Sul restauro*, a cura di A. CONTI, Torino 1988, pp. 5-113.

⁵⁹ Cfr. RINALDI, *Memorie...* cit., Lettera di R. Longhi a M. Pelliccioli, [settembre 1949], p. 120, doc. 16; Lettera di M. Pelliccioli a R. Longhi, 7 gennaio 1950, p. 141, doc. 59.

⁶⁰ La vicenda è stata ampiamente ricostruita e analizzata in: C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi-Brandi: convergenze divergenze*, Atti dell'Incontro di Studio (Firenze, Fondazione Longhi, 27 maggio 2008), a cura di M.C. BANDERA, G. BASILE, Saonara 2010, pp. 45-69; C. BON VALSASSINA, *L'Istituto Centrale del Restauro: Caravaggio e la “piaga di Amfortas”*, in *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di R. VODRET, Milano 2017, pp. 299-304; M.I. CATALANO, *Roberto Longhi e Cesare Brandi: il corpo dello stile e il sentimento del restauro* in «Ricerche di Storia dell'Arte», 122, 2017, pp. 78-86.

⁶¹ BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...* cit., pp. 48-53, pp. 61-62; RINALDI, *Memorie...* cit., pp. 38-44 e 115-119.

⁶² BRANDI, *Credi al mio pessimo...* cit., pp. 249-252, lettera n. 161, in part. pp. 249-250.

⁶³ C. BRANDI, *Pomerio. La mostra di Giovanni Bellini*, in «L'Immagine», 13, 1949, pp. 287-294, in part. p. 293. Cfr. A. DE SANTIS, G. MAROTTA, *Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Aspetti e metodologie*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 91-120. Sull'episodio in rapporto alla corrispondenza Brandi-Pallucchini: S. RINALDI, *Brandi rimprovera Pallucchini: vernici e velature nei restauri belliniani del 1949*, in *Rodolfo Pallucchini (1908-1989). Storie, archivi...* cit., pp. 221-238 (uscito dopo la stesura del presente saggio).

⁶⁴ BRANDI, *Pomerio...* cit., p. 289. Cfr. M. DAZZI, *La “Presentazione” della Querini-Stampalia*, in «Arte Veneta», 9-12, 1949, pp. 153-158.



5. Mauro Pelliccioli e Roberto Longhi durante l'allestimento della Pala di Pesaro (foto AFI, Venezia, Fondazione Musei Civici, © Archivio fotografico – Mostra di Giovanni Bellini, 1949).

della recensione, ovvero il duo Longhi-Pelliccioli. L'elenco dei cattivi restauri (e delle errate puliture) stilato impietosamente da Brandi appariva a tutti gli effetti come una sorta di corrispettivo della lista inviata l'anno precedente da Longhi al Ministero. A sentirsi chiamato in causa, però, fu inevitabilmente il curatore della mostra Rodolfo Pallucchini. Respinte le contestazioni attribuite di Brandi, Pallucchini si soffermò sullo stato conservativo del pannello del *S. Terenzio* della pala di Pesaro, esposta a Venezia e oggetto di fresco restauro da parte dell'ICR, su cui avanzò il sospetto di una spulitura⁶⁵. Si trattava, in questo caso, della ripresa puntuale di un'accusa già presente nella succitata requisitoria longhiana⁶⁶. Pallucchini si inseriva dunque a pieno titolo nella polemica in corso e, nel rintuzzare l'attacco di Brandi, si schierava al fianco di Longhi e Pelliccioli (fig. 5). L'accusa era tanto più grave in quanto riguardava un pannello che Brandi, viceversa, aveva più volte presentato come campione esemplificativo dei cauti metodi di pulitura dell'Istituto, facendone uno dei capisaldi della sua presa di posizione contro le

puliture radicali eseguite oltremarina⁶⁷. Sostenere la spulitura del pannello, perciò, significava non solo attaccare l'operato dell'ICR e del suo direttore, ma minarne interamente la credibilità e la reputazione scientifica sul piano internazionale.

Lo scontro Brandi-Pallucchini proseguì nelle due riviste in una serrata sequenza di botta e risposta⁶⁸, arrivando addirittura a lambire le pagine della *Teoria del restauro*, dove fu riproposto un articolo già comparso sul «Bollettino ICR» nel 1950. Il caso del *S. Terenzio* e il riferimento alla *querelle* veneziana fornivano qui il pretesto per una recisa condanna dei metodi dell'innominato e oramai innominabile Pelliccioli:

«Per nostra fortuna ci soccorre Rodolfo Pallucchini che ci rimprovera di non avere salvato non si sa quale [...] patina al disopra di questa angosciosa vernice giallo oro! Ringrazi il Pallucchini che la pulitura del predetto pannello non fosse stata fatta alla *soda caustica* da quel tale da cui riceve l'imbeccata per simili ridicole imboniture!»⁶⁹. Il corredo illustrativo della prima edizione della *Teoria*, erroneamente espunto nelle edizioni successive, fungeva da cerniera fra la raffinata elaborazione estetologica brandiana e la ventennale esperienza dei restauri dell'Istituto che l'aveva alimentata. Aprendosi con una lunga serie di immagini delle singole opere e concludendosi con la loro sistemazione museografica, le illustrazioni rappresentavano inoltre una significativa «sintesi visiva» dell'intera *Teoria* e del nuovo modo di concepire il restauro, in cui ogni atto è decisivo, dallo studio dei materiali fino all'inserimento dell'opera restaurata nello spazio museale⁷⁰.

Una sintesi punteggiata dalla presenza, sottotraccia, di Venezia e dei suoi restauri nelle loro tappe fondamentali: dalla mostra dei restauri antonelleschi del 1942 compendiata nella prima tavola (il retro dell'*Ecce Homo* di Piacenza); passando per il bellicoso e tormentato fronte della pulitura del *S. Terenzio*; per poi concludersi con le immagini delle sale delle Gallerie dell'Accademia nell'allestimento da poco ultimato da Carlo Scarpa sotto la direzione di Vittorio Moschini, stavolta illustrato come esempio di una museografia virtuosamente interpretativa e moderna⁷¹. In un ventennio di storia del restauro in Italia si dispiegava così un percorso, quello di Brandi, che è insieme culturale e umano; un percorso fatto di momenti di incontro e di dialogo, di dolorose fratture e di parziali, lenitive ricomposizioni.

⁶⁷ C. BRANDI, *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes*, in «The Burlington Magazine», vol. 91, 556, July 1949, pp. 183-188; trad. it. in C. BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. cons. Torino 1977, pp. 89-97; considerazioni condivise da MOSCHINI, *Recent restoration...* cit., p. 342; IDEM, *Il restauro delle pitture*, in *Mostra del restauro di monumenti...* cit., pp. 17-22, in part. p. 20. Moschini replicò a Brandi con vivo rammarico, in razionale difesa del proprio operato, senza però entrare in schermaglie di natura personale: IDEM, *Postilla sui restauri belliniani*, in «Arte Veneta», 9-12, 1949, p. 176. Cfr. L. KANTER, *The Reception and Non-Reception of Cesare Brandi in America*, in *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, International symposium (New York, 4 ottobre 2006), a cura di S. CECCHINI, G. BASILE, Saonara 2011, pp. 91-100, in part. pp. 97-99; D. LEVI, *Brandi and the Anglo-Saxon world: a difficult dialogue*, *ivi*, pp. 103-127, in part. pp. 103-108.

⁶⁸ C. BRANDI, *Pomerio. Strascico belliniano*, in «L'Immagine», 16, 1950, pp. 561-562; cui seguì R. PALLUCCHINI, *Ancora a proposito del Giambellino*, in «Arte Veneta», 13-16, 1950, p. 161.

⁶⁹ C. BRANDI, *Some factual observations about varnishes and glazes*, in «Bollettino ICR», 3-4, 1950, pp. 9-29; ried. in IDEM, *Teoria...* cit., pp. 99-121, in part. p. 117.

⁷⁰ D. DILETTI, *Il corredo iconografico della Teoria del Restauro di Cesare Brandi*, in M.I. CATALANO, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo "smontaggio" della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in «Bollettino ICR», 8-9, 2004, pp. 121-128, in part. p. 121.

⁷¹ BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. cons. Roma 1963, tavv. I, XXXIV, XL. Sul rapporto Brandi-Scarpa cfr. CATALANO, *Una definizione...* cit., p. 118.

⁶⁵ R. PALLUCCHINI, *A proposito di Giambellino e di altri argomenti*, in «Arte Veneta», 9-12, 1949, pp. 175-176.

⁶⁶ BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi...* cit., p. 60; doc. 1, in part. pp. 2-3; doc. 3, in part. p. 11. Cfr. M. CORDARO, *La patinatura perduta e alcuni problemi di pentimenti e di varianti*, in *La pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia 1988, pp. 77-84.

3.

Bottega, allievi e collaboratori

LA TRADIZIONE LOMBARDA DEL RESTAURO:
LA BOTTEGA DEGLI STEFFANONI
E GLI ESORDI DI MAURO PELLICOLI

Cristina Giannini, Simona Rinaldi

La prematura scomparsa di Cristina Giannini nel gennaio 2019 non le ha consentito di redigere la relazione per il convegno, al quale non è riuscita neanche a intervenire a causa dell'aggravarsi delle sue condizioni. Con generosità ha tuttavia voluto che le sue ricerche non si fermassero nel punto in cui aveva dovuto lasciarle, facendomi dono delle sue carte, i suoi appunti, gli articoli e alcune immagini che aveva raccolto. Chiedo pertanto venia se in questa occasione non adotterò il consueto stile impersonale, perché l'eredità ricevuta in una occasione così tragica è tanto particolarmente preziosa quanto fortemente personale, e spero di saperla onorare. L'ultimo scambio di notizie con Cristina, per quanto quasi sempre elettronico, è avvenuto il 14 dicembre 2018 quando mi informa:

«Io sono qui ancora a cercare di articolare la gamba destra... mi sa che passo il Natale tra le ville di Careggi... Almeno, però riesco a parlare con un sacco di dottorandi, dare consigli, leggere progetti e correggerli. Diciamo che il tutto consola dalla mancanza di burocrazia».

Nei mesi precedenti c'era stato un confronto serrato tra le sue carte e le mie, per comprendere meglio la fase iniziale della formazione tecnica di Pellicoli che appariva a entrambe ancora troppo vaga.

In particolare il 23 ottobre 2018 Cristina mi scriveva preoccupata perché dallo spoglio accurato dell'archivio Steffanoni aveva avuto scarsi riscontri sugli esordi del restauratore bergamasco:

«Ho ricostruito tutta la vicenda degli Steffanoni che era frammentata in molti saggi, e in parte ancora inedita. Il problema è che, per quanto abbia frugato fra le carte, non trovo neppure una parola su Pellicoli, come se la citazione "si è formato nella bottega degli Steffanoni" fosse una enorme fake news. Come sai l'archivio è stato depositato in Accademia Carrara per procedere alla donazione ufficiale, ma per quanto ne so è ancora imballato. Ho parlato con Attilio [Steffanoni] che mi ha accennato qualcosa, ma si tratta di tradizione orale. Che fare?».

Quella lacuna, che le sembrava così incongrua, rappresenta viceversa una vistosa novità, frutto delle migliori ricerche condotte da Cristina sulla storia del restauro, e per quanto sul suo computer abbia lasciato un solo documento di testo appena abbozzato nella sua forma iniziale, si può ricostruire con una certa precisione il suo ragionamento

procedendo con la sequenza già accuratamente predisposta delle diapositive che non ha potuto presentare al convegno.

Nel testo appena abbozzato Cristina scrive:

«[Pelliccioli] Aveva sposato la sorella di Giuditta, moglie di Attilio ed entrando nella famiglia si era avviato all'attività della bottega, insieme al giovane Cividini. Quando scoppiò il primo conflitto e Attilio fu chiamato al fronte e siamo in un periodo in cui l'archivio ha una lacuna enorme, vedi il mio saggio restauratori al fronte, si impadronì della maggior parte dei lavori di Attilio, che da tutto questo uscì perdente. Infatti i due fratelli si erano già divisi e Franco lavorava per le istituzioni e per i soprintendenti, mentre Mauro fece la prima grande carriera di professionista del restauro. Le due famiglie, che prima erano molto unite, ruppero i rapporti, Franco andò in Catalogna con la famiglia e Cividini, la corrispondenza con Attilio non è frequente come una volta. Attilio, si contenta di fare anche un po' di antiquariato, e di sicuro era un ottimo conoscitore, ma senza fortuna. Vedi mio saggio Roma. Ma mi domando: perché tutti i ritagli di giornale che ho trovato in archivio?».

L'abbozzo si ferma a questo punto, ma il file con le diapositive da mostrare al convegno è completo e può servire da scaletta per la ricerca che Cristina non ha fatto in tempo a scrivere, ma che aveva ben chiara nella sua mente.

Le prime immagini ritraggono Mauro Pelliccioli con Leone Lorenzetti nella Loggia del secondo piano di Palazzo Grimaldi a Montecarlo chiamata Galleria di Ercole, pavimentata con pregiati marmi di Carrara e affrescata con figure mitologiche da Francesco Mazzucchelli nel Cinquecento e dal genovese Orazio Ferrari nel secolo successivo. Si tratta di una immagine risalente al 1964 che raffigura Pelliccioli ormai anziano nel momento conclusivo della sua lunga carriera¹.

Segue poi una schermata con foto di repertorio dove Pelliccioli si trova di fronte alla *Chiamata di S. Matteo* di Caravaggio dalla chiesa di San Luigi dei Francesi di Roma, quando era esposta alla famosa mostra longhiana *Caravaggio e i caravaggeschi* (Milano, Palazzo Reale 1951), affiancato da due giovani restauratrici in camice nero: quella sulla scaletta è Pinin Brambilla Barcilon, come risulta dai suoi ricordi autobiografici, recentemente pubblicati².

Pelliccioli è poi ritratto più avanti negli anni, probabilmente nel 1955 mentre esamina da vicino il *Cenacolo* di Leonardo, e la successiva è una foto di Pelliccioli intorno al 1966, quando indica una riproduzione del *Cenacolo* dai suoi famosi album: si tratta forse di una fotografia scattata durante i colloqui con Antonio Boschetto che registrava al "magnetofono" le sue memorie³.

¹ G. SAVIO, *Mauro Pelliccioli alla corte di Monaco. Alcune carte inedite e qualche appunto preliminare per una ricerca*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. FAILLA, S.A. MEYER, C. PIVA, S. VENTRA, Roma 2013, pp. 623-628; S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, lettera di Mauro Pelliccioli a Roberto Longhi del 27 giugno 1964, n. 84.

² P. BRAMBILLA BARCILON, *La mia vita con Leonardo*, Milano 2015.

³ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit.

1. Maestro dell'Adorazione dei Magi, *Il salvataggio di una fanciulla dal pozzo*, Bergamo, collezione privata (foto da C. Giannini, *Giovanni Secco Suardo: la vita, le opere, i restauri*, in *Giovanni Secco Suardo (1798-1873): fonti, strumenti, materiali di ricerca*, a cura di E. De Pascale, C. Giannini, Bergamo 1995, p. 23).



Da queste immagini che ritraggono il restauratore bergamasco a conclusione del suo percorso professionale, non è difficile immaginare che Cristina evidenziasse il fatto che si conosce ormai piuttosto bene la fine della storia, mentre non è affatto chiaro come essa si sia articolata nelle sue fasi iniziali.

Per procedere in questa direzione il discorso deve necessariamente spostarsi sugli Steffanoni, a partire dal capostipite Giuseppe che:

«era uno specialista nello stacco di affreschi, dipinti murali e tavole; lavorava a Bergamo, a Brera, a Venezia su incarico degli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti, per musei, parrocchiali e privati in tutta l'Italia nordorientale e per committenti privati: non era specializzato su periodi specifici perché i suoi interventi si limitavano al trasporto, al consolidamento e alla pulitura, anche se, almeno all'inizio della carriera, fu sovente consultato per opere del XV e del XVI secolo»⁴.

Giuseppe Steffanoni (13 giugno 1841-22 luglio 1902), come scrive Cristina, «aveva iniziato da ragazzo nella bottega di Antonio Zanchi e dal 1880 si era reso indipendente»⁵.

⁴ C. GIANNINI, «Dipinta a lume di luna...». *Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe Steffanoni in Piemonte*, in «Annali di critica d'arte», 2009, 7, pp. 345-392, in part. pp. 345-346.

⁵ C. GIANNINI, *Franco Steffanoni per Giambattista Tiepolo. Frammenti di lettere familiari*, in *Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 2 dicembre 2015), a cura di G. MANIERI ELIA, C. PIVA, Firenze 2017, pp. 71-79, in part. p. 78, n. 13.

Zanchi, come è noto, era stato il principale restauratore al fianco del conte Giovanni Secco Suardo negli ultimi anni della sua attività, mettendo in opera i suoi procedimenti sperimentali e seguendolo anche a Firenze durante il famoso corso di aggiornamento sulle tecniche di trasporto dei dipinti, mobili e murali, tenuto nel giugno 1864⁶. Il corso era stato voluto dal Secco Suardo per promuovere la pubblicazione del suo altrettanto famoso *Manuale* nel quale erano stati riversati tutti gli studi e le esperienze pratiche condotte dal conte sul restauro dei dipinti, e se la stampa del volume vide in realtà la luce solo nel 1866 per quanto concerneva la prima parte «meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti», esso ebbe un successo immediato che perdura ancor oggi⁷.

Nell'articolazione delle diapositive predisposte da Cristina, l'immagine del *Manuale* di Secco Suardo è seguita da quella di uno dei primi stacchi sperimentali eseguiti dal conte bergamasco avvenuto agli inizi degli anni 1860 su un brano raffigurante *Il salvataggio di una fanciulla dal pozzo* attribuito al trecentesco Maestro dell'Adorazione dei Magi (attualmente in collezione privata a Bergamo) (fig. 1)⁸.

Dopo il corso fiorentino del 1864 Zanchi continuò a operare gli stacchi secondo le nuove tecniche apprese (dove il cartonaggio francese era sostituito da un intelaggio più leggero, ma più resistente) e nella sua bottega Giuseppe Steffanoni poté dunque apprendere tutte le procedure per ottenere i migliori stacchi e strappi degli affreschi. Preferendo i primi ai secondi, Steffanoni divenne a sua volta uno specialista nel settore, come risulta anche da un biglietto pubblicitario conservato nel suo archivio: «Affreschi trasportati dal muro. Giuseppe Steffanoni di Bergamo. Disponibili» (fig. 2). Come attestano le prime ricognizioni sull'archivio Steffanoni condotte da Cristina:

«Fra il 1883 e il 1893 sui libri contabili di Steffanoni sono registrati più di un centinaio di lavori svolti per l'Accademia di Brera: si va da interventi di consolidamento delle pellicole pittoriche decoese (le «saldature di colorito»), alle foderature, ai trasporti di tavole, tele e dipinti murali, a lavori di carpenteria, costruzione di telai, cornici e casse da imballo per le opere che dovevano essere trasferite in Pinacoteca da chiese e palazzi della città e del contado. I dipinti su cui il restauratore intervenne in questo lasso di tempo appartenevano per lo più al patrimonio di Brera: Carlo Francesco Nuvolone, Bernardino Luini, Bernardo Zenale, Giovan Battista Moroni, Vincenzo Foppa e Giulio Campi sono nomi ricorrenti, per quanto si renda ora necessaria la revisione attributiva e della storia conservativa di questi dipinti. Evidentemente il restauratore era diventato l'uomo di fiducia di Bertini, che gli affidava incarichi delicati come la manutenzione delle scene del Teatro alla Scala e i lavori accessori al trasferimento delle repliche del *Cenacolo* vinciano in Santa Maria delle Grazie e di qui alla Pinacoteca o ai suoi depositi:

2. Biglietto pubblicitario della Ditta Giuseppe Steffanoni, fine XIX secolo (foto Archivi Storici dell'Accademia Carrara, Bergamo, Archivio Steffanoni).



ponteggi, ferri, molature e spugne «necessarie per le giornate fatte al Cenacolo» sono puntualmente annotate»⁹.

La fiducia e l'apprezzamento che Giuseppe Bertini manifestava nei confronti di Steffanoni è testimoniata anche da una «lettera di referenze» che Cristina riteneva giustamente preziosa, redatta da Bertini il 20 maggio 1883:

«Il sottoscritto Direttore della Reale Pinacoteca di Brera in Milano, dichiara che il Signor Steffanoni Giuseppe di Bergamo allievo fin dall'infanzia del compianto bravissimo Sig. Zanchi (morto disgraziatamente da pochi giorni), egli è pure abilissimo quanto il suo maestro. Esso da due mesi opera in questa Pinacoteca ed ha eseguito in questo breve periodo di tempo molti lavori difficilissimi, per conto dello Zanchi, con risultati assai soddisfacenti nel trasporto su tela di dipinti tanto a fresco che su tavola; di modo che, se abbiamo a deplorare la perdita del bravo Zanchi, ci resta almeno la soddisfazione di vedere ottimamente continuata l'opera sua dal suo degno amico ed allievo»¹⁰.

A partire dal 1884 l'attività di Steffanoni si fa particolarmente intensa poiché è impegnato in numerosi interventi in Piemonte, chiamato inizialmente dall'Istituto di Belle Arti di Vercelli e in seguito anche da Alfredo d'Andrade che dirigeva, dapprima come delegato regionale, e dal 1891 come architetto direttore, l'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti di Piemonte e Liguria, mantenendosi sempre in stretto contatto con il collega Luca Beltrami che dirigeva il medesimo Ufficio per la Lombardia¹¹. D'Andrade era inoltre fortemente «legato da un rapporto di stima e amicizia» al restauratore Luigi Cavenaghi, che prestò tra 1886 e 1889 la sua consulenza per la risoluzione delle problematiche conservative del patrimonio del Sacro Monte di Varallo, particolarmente complesse in quanto costituito da «affreschi, terrecotte policrome, finiture in stoffa, cartapesta e altro»¹². In tale circostanza fu affidato a Steffanoni il compito di

⁶ C. GIANNINI, *Giovanni Secco Suardo: alle origini del restauro moderno*, Firenze 2006.

⁷ G. SECCO SUARDO, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, Milano 1866. Soltanto postuma fu la stampa della seconda parte concernente il restauro pittorico, in una nuova edizione contenente entrambe le parti: G. SECCO SUARDO, *Il Restauratore dei dipinti*, Milano 1894, costantemente ristampata.

⁸ C. GIANNINI, *Giovanni Secco Suardo: la vita, le opere, i restauri*, in *Giovanni Secco Suardo (1798-1873): fonti, strumenti, materiali di ricerca*, a cura di E. DE PASCALE, C. GIANNINI, Bergamo 1995, pp. 3-50.

⁹ GIANNINI, «*Dipinta a lume di luna...* cit., pp. 349-350.

¹⁰ *Ivi*, pp. 348-349.

¹¹ *Ivi*, pp. 346, 348.

¹² *Ivi*, p. 353.

intervenire sugli affreschi delle cappelle XXXIV e XXXVI dipinte da Tanzio da Varallo e dal Morazzone, ottenendo l'elogio della commissione di vigilanza per i restauri:

«Compiuti testé dal valente traspositore di pitture sig. Giuseppe Steffanoni di Bergamo, coll'uso del suo metodo tutto particolare, ha rilevato una parete di trenta metri quadrati, dipinta dal Morazzone ed altri metri tre del Tanzio, e riportati su tela metallica, convenientemente da lui preparata a ciò non abbia a soffrire le umidità nitrose, recatasi nel giorno 15 novembre al santuario e visitati i detti lavori, ha riconosciuto che il sig. Steffanoni ha eseguito l'opera commessagli con ottimo e splendido successo e che i pezzi su cui ha lavorato furono levati su tela intieramente intatti e che quindi furono ricollocati in posto primitivo con molta diligenza e con tale cura e perizia che ormai essi tornano a formare col resto degli affreschi delle due Cappelle predette un tutto insieme armonico e che non presenta veruna interruzione»¹³.

Dallo studio della documentazione rintracciata sui restauri di Steffanoni al Sacro Monte di Varallo, non sfuggono a Cristina delle osservazioni pertinenti sulla raffinata tecnica adottata sia per quanto concerne lo stacco, sia per il successivo trasporto. Sullo stacco infatti afferma che:

«La tecnica impiegata dal restauratore, che deriva direttamente dalle esperienze coltivate da Giovanni Secco Suardo e messe a punto da Antonio Zanchi, permetteva il distacco dalle pareti di ambienti devastati dall'umidità e dalle sue conseguenze di affreschi di grandi dimensioni, senza eseguire lo strappo della superficie pittorica, cui lo Steffanoni faceva ricorso solo eccezionalmente»¹⁴.

Sul trasporto è viceversa evidenziato l'innovativo ricorso alla rete metallica, sulla scorta delle esperienze cavalcaselliane:

«Gli affreschi varallesi furono trasferiti su tele a loro volta applicate su supporti metallici, allo scopo di creare un filtro isolante nei confronti dell'umidità prima che fossero ricollocati in situ, una precauzione nata dalle consultazioni intercorse fra Steffanoni e Luigi Cavenaghi»¹⁵.

Da questa esperienza nacque una stretta collaborazione tra i due restauratori che è testimoniata nei libri contabili dello Steffanoni dove sono citati numerosi:

«lavori per Luigi Cavenaghi, del quale fu *partner* indispensabile fino al 1900. Per Cavenaghi Steffanoni eseguì prevalentemente foderature, "reti fiorentine", cornici, consolidamento di tele; commissioni private delle quali il restauratore caravaggino avrebbe

¹³ Relazione della Commissione di vigilanza, 15 novembre 1887, in GIANNINI, «Dipinta a lume di luna... cit., p. 351.

¹⁴ GIANNINI, «Dipinta a lume di luna... cit., p. 352.

¹⁵ *Ivi*, p. 356.

poi realizzato il restauro pittorico e per la cui identificazione mancano riferimenti. Si incontrano un buon numero di ritratti, paesaggi e battaglie, qualche soggetto sacro; alcune opere sono qualificate come "moderne". Fra gli autori compaiono i nomi di Giovanni Bellini, Marco Basaiti, Justus Sustermans, Francesco Guardi, il Moretto e Callisto da Lodi.

Cavenaghi si appoggiava all'amico per tutte le operazioni preliminari alla pulitura e al restauro di pennello, del quale si occupava personalmente»¹⁶.

Nel 1886 Giuseppe Steffanoni giunse a intervenire anche nella cappella di Nostra Signora dei Maccabei nella Cattedrale di Ginevra dalla quale furono strappati sette frammenti con angeli musicanti di Giacomo Giaquerio (1410-1415), ora nel Musée d'Art e d'Histoire della stessa città. Ma l'episodio che contribuì maggiormente a diffondere la sua fama avvenne nel 1893 quando giunsero in Italia i coniugi Edouard André e Nélie Jacquemart che erano alla ricerca di un dipinto di Tiepolo con cui decorare la propria dimora parigina. Grazie all'interessamento del conte Dino Barozzi, nobiluomo veneziano, e di Demetrio Homero proprietario della Villa Pisani Contarini a Mira, i due coniugi poterono coronare il loro sogno: essi infatti riuscirono ad acquistare quattro enormi affreschi dipinti alla metà del Settecento da Giambattista Tiepolo con il figlio Domenico e Gerolamo Mengozzi Colonna nel salone centrale della villa di Mira. Gli affreschi raffiguravano *La fama che annuncia agli abitanti della Villa l'arrivo dell'ospite* (sul soffitto, m 10 x 4), *L'ingresso di Enrico III nella Villa di Mira ricevuto da Federico Contarini e familiari* (m 7,30 x 4,2 in parete), e due dame veneziane ai lati del doppio portale di accesso: una *Dama veneziana al balcone accompagnata dal suo cicisbeo*, e l'altra *Dama veneziana al balcone accompagnata da un vecchio e da un giovane* (ciascuno di m 1,13 x 3). Nell'agosto 1893 Steffanoni effettuò lo stacco dei quattro dipinti che furono presto spediti a Parigi, dove si trovano ancor oggi, nel Museo Jacquemart-André, a onta indelebile del loro ex proprietario, degli esitanti uffici ministeriali adibiti alla tutela del patrimonio artistico e soprattutto del conte Dino Barozzi¹⁷.

Nella sequenza delle diapositive predisposta da Cristina la vicenda è illustrata con l'autoritratto di Nélie Jacquemart¹⁸ affiancato da una pagina del contratto stipulato tra Edouard André e Giuseppe Steffanoni per le modalità di spedizione dei dipinti staccati. I due contraenti stabilivano infatti che l'intervento dovesse effettuarsi:

«Nel maggio 1893, in caso però di impreviste difficoltà il Sig. Steffanoni [*sic*] sarà presente in tempo utile. Qualora però per circostanze impreviste o per forza maggiore non dipendenti dal Sig. André detti affreschi non si potessero rimuovere dal posto il Sig. Steffanoni non potrà pretendere veruno indennizzo e detto compromesso verrà annullato.

¹⁶ *Ivi*, p. 357.

¹⁷ A. DI LORENZO, *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia: dipinti e sculture del Museo Jacquemart-André di Parigi*, Milano 2002; K. CHRISTIANSEN, *Tiepolo, Theater and the Notion of Theatricality*, in «The Art Bulletin», LXXXI, 1999, 4, pp. 665-692, in part. p. 672.

¹⁸ Nélie Jacquemart, *Autoritratto*, 1880, tela, cm 134 x 81, Paris, Musée Jacquemart-André- Institut de France, © Culturespaces – Musée Jacquemart-André.

Il Sig. Steffanoni [*si impegna*] di consegnare i Dipinti avvolti sotto la sua sorveglianza sopra apposito cilindro e condizionati nelle casse in modo da poterli asportare dal luogo.

Così fra le parti è convenuto e non diversamente.

Edouard André

L'operatore Giuseppe Steffanoni».

Un altro rilevante carteggio intercorso tra Giuseppe Steffanoni ed Emma Richards rintracciato da Cristina, documenta dal gennaio 1897 all'agosto dell'anno successivo la vicenda dello stacco del ciclo con le *Storie di Griselda* nel Castello di Roccabianca (Parma)¹⁹. In questo caso si trattava di quarantasette affreschi staccati, dipinti in terra verde con la raffigurazione della centesima novella del *Decamerone* alle pareti e nella volta un ciclo astrologico. Nel gennaio 1897 Guglielmo Galli «un mercante di quadri di Cortemaggiore, ben introdotto negli ambienti antiquari di Brescia, Milano e Firenze»²⁰ in società con Emma Richards e con Gaetano Scribani, «all'epoca sindaco di Bettola, in provincia di Piacenza» acquistò il ciclo affrescato al fine di venderne le singole parti separatamente. Giuseppe Steffanoni fu coinvolto per la sua grande abilità nutrita al contempo da una elevata professionalità e prudenza, come emerge da una lettera inviata dal restauratore a Emma Richards, che osserva Cristina:

«Doveva essere la principale finanziatrice dell'impresa, [secondo] una lettera di completa garanzia. I dipinti dovevano essere prima puliti e stuccati, poi “saranno trasportati su un letto preparato in modo da figurare come se fossero sul primitivo letto murale, e su solidi telai appositi”; in ultimo “saranno da me incassati e spediti dove loro decideranno”. Tutta l'operazione doveva svolgersi entro il marzo 1897»²¹.

Non è chiaro per quali ragioni, ma a questo punto le trattative si bloccarono e:

«La Richards si ritirò dall'affare e le subentrò lo Scribani; questi era a sua volta titubante nel far eseguire lo strappo dell'intera decorazione poiché, se i quadri delle pareti potevano essere venduti anche separatamente, la decorazione della volta era più difficile da collocare sul mercato. Per queste ragioni il Galli chiese a Giuseppe Steffanoni di cominciare con lo stacco di quattro storie del primo ordine e cioè quelle lontane dalle porte, più conservate, adducendo come scusa il fatto che il potenziale cliente voleva assicurarsi della conservazione del colore. Intanto cercava di collocare gli affreschi con il conte Fausto Bagatti Valsecchi, vecchio cliente dello Steffanoni»²².

¹⁹ C. GIANNINI, *Le 'Storie di Griselda' dal Castello di Roccabianca al Castello Sforzesco*, in «Paragone», XLV, 1994, 529-533, N.S. 44-46, pp. 307-312.

²⁰ GIANNINI, *Le 'Storie di Griselda'...* cit., p. 307.

²¹ *Ivi*, p. 309.

²² *Ibidem*. Una preoccupata lettera del secondogenito al restauratore pone bene in evidenza la strategia dilatoria di Guglielmo Galli: «in quanto a me faccio un'osservazione, e cioè che quel pasticcio di Galli voglia e cerchi, col tirare così alle lunghe il contratto, di vendere gli affreschi se è possibile sul muro, e negoziare magari nello stesso tempo la nostra operazione» (*Ibidem*). In breve i dipinti furono tutti staccati nell'agosto 1898 e inviati a Firenze da dove furono a loro volta venduti, giungendo alla fine in Piemonte, dove la So-

3. Giambattista Tiepolo, *Ritrovamento di Mosé*, Parma, Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo (foto Archivi Storici dell'Accademia Carrara, Bergamo, Archivio Steffanoni).



In questa vicenda fanno una delle loro prime esperienze anche i figli dello Steffanoni, ai quali il padre volle trasmettere l'accuratezza e l'abilità nei distacchi che ne caratterizzano l'operato. Si tratta del secondogenito «Francesco (1870-1942), che si firma quasi sempre Franco e il terzogenito «Attilio (1881-1947) [che] sposò Ester Giuditta Taramelli, sorella di Anna, moglie di Mauro Pellicoli»²³, come testimonia la carta intestata della ditta: «Giuseppe Steffanoni e figli. Traspositori di pitture. Restauratori meccanici di dipinti su tela, tavole, lastre metalliche, a fresco, olio, tempera ecc. Premiati con medaglia d'oro. Via San Bernardino 88, Bergamo»²⁴. Nella genealogia ricostruita da Cristina, i figli cominciarono a lavorare con il padre negli ultimi anni dell'Ottocento quando la ditta ebbe numerosi incarichi per lo stacco degli affreschi anche all'estero (ad es. a Lugano, Ginevra, Berna, Zurigo). Alla morte del capostipite Giuseppe nel 1902, la ditta passò sotto la responsabilità di Franco che proseguì alacremenente l'attività paterna: tra le immagini selezionate da Cristina si individua il capriccio monocromo dipinto da Giambattista Tiepolo raffigurante il *Ritrovamento di Mosé* (fig. 3), staccato nel 1910 da Palazzo Sagredo a Venezia e oggi alla Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo, presso Parma²⁵. L'esperienza sugli affreschi di Tiepolo si arricchisce ulteriormente nel 1915 quando Franco Steffanoni si trova nella Chiesa degli Scalzi a Venezia per raccogliere i

printendenza alle Gallerie nel 1922 «emanava un decreto di notifica con assoluto divieto di esportazione al marchese Domenico Serra, residente a Serravalle d'Asti» (*Ivi*, p. 310). I dipinti nel 1940 erano in deposito presso la Galleria Sabauda, giungendo nel 1948 nella residenza torinese di Erminia Rossi Pelosi che infine li cedette in vendita nel 1954 alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (inv. 1347) dove oggi si trovano (*Ivi*, pp. 310-311).

²³ GIANNINI, *Franco Steffanoni...* cit., p. 78, n. 13. Su Attilio Steffanoni cfr. inoltre: C. GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947): biografia di un collezionista restauratore*, in *La cultura del restauro...* cit., pp. 595-605; EADEM, *Attilio Steffanoni restauratore e antiquario: un diario inedito*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del Convegno di Studio (Milano-Bologna, 19-21 ottobre 2011), a cura di A. ROVETTA, G.C. SCIOLLA, Segrate 2014, pp. 205-216.

²⁴ C. PIVA, «Stanno tanto bene e sono veramente di pubblico godimento»: i pennacchi di Tiepolo tra critica d'arte e vicende conservative, in *Tiepolo e la prima guerra mondiale...* cit., pp. 53-69, in part. p. 67, nota 39.

²⁵ S. ROFFI, *La villa dei capolavori*, Cinisello Balsamo 2018.



4. Franco Steffanoni, Arturo Cividini e Arturo Dalmati in Catalogna, 1919-1920 (foto Archivi Storici dell'Accademia Carrara, Bergamo, Archivio Steffanoni).

frammenti del soffitto affrescato raffigurante il *Trasporto della Santa Casa di Loreto* colpito da un bombardamento aereo²⁶.

In occasione della Prima guerra mondiale Franco ebbe l'incarico di organizzare per conto della soprintendenza l'imbalsaggio e il trasferimento nei rifugi antiaerei del patrimonio artistico del Veneto: dalla *Pala di Castelfranco* di Giorgione, al *Polittico di S. Zenò* di Mantegna, ai teleri veneziani di Veronese e Tintoretto a «centinaia di altri dipinti trasferiti nei depositi fiorentini dell'ex convento di San Salvi e del Cenacolo di Andrea del Sarto, nelle cripte medicee di San Lorenzo, nei sotterranei del Bargello e di palazzo Medici Riccardi»²⁷. Si trattò di un impegno gravoso e scarsamente remunerato con continue dilazioni nei pagamenti, che misero in seria difficoltà la ditta, con Attilio attivo per un breve periodo a Milano prima di essere chiamato a sua volta al fronte, lasciando sola la moglie Giuditta a gestire l'organizzazione e l'amministrazione della bottega²⁸.

Come riferisce Cristina:

«Dallo spoglio della corrispondenza dell'avvocato degli Steffanoni con i clienti dell'azienda per il biennio 1914-15, risulta che i fratelli lavoravano ormai gratuitamente e cedevano i dipinti della loro collezione per estinguere i debiti contratti. Per i mesi successivi il contenuto delle lettere inviate da Franco ai familiari si riferisce quasi esclusivamente all'emissione di cambiali»²⁹.

Al termine della Prima guerra mondiale, mentre Attilio indirizzava la sua attività

²⁶ GIANNINI, *Franco Steffanoni...* cit., pp. 71-76.

²⁷ C. GIANNINI, *Lettere dal fronte. Restauri e restauratori al tempo della grande guerra*, in *Si vis pacem, para bellum. La memoria delle armi*, a cura di M. ROTILI, G. PIGNATELLI, Napoli 2017, pp. 49-54, in part. p. 51.

²⁸ GIANNINI, *Franco Steffanoni...* cit., p. 74; EADEM., *Lettere dal fronte...* cit., pp. 49-54.

²⁹ GIANNINI, *Lettere dal fronte...* cit., p. 50.

milanese verso il commercio antiquario, Franco Steffanoni si trasferiva in Catalogna con la moglie e due lavoranti della bottega: Arturo Cividini e Arturo Dalmati, realizzando fino al 1923 la più estesa campagna di stacchi di pitture murali romaniche (fig. 4) oggi conosciuta, i quali sono attualmente conservati presso il Museo Nazionale di Barcellona³⁰. La vicenda catalana è minuziosamente ricostruita da Cristina, che ne fornisce al contempo una efficace sintesi:

«La difficile situazione creatasi con la guerra indusse Franco ad accettare la commissione per il trasporto dell'abside di Santa Maria di Mur nella provincia catalana di Lerida, dove si recò con la moglie e due aiuti nel 1919. Il lavoro fu commissionato da Ignacio Pollack, consulente di Lluís Plandiura, appassionato collezionista, che aveva progettato di accaparrarsi le decorazioni murali ancora conservate nelle antiche chiese pirenaiche per costruire nella sua residenza di Barcellona un museo dell'identità catalana. Dalla documentazione dell'epoca risulta che il mercante aveva versato 5.700 pesetas al rettore della chiesa per i frammenti affrescati e li aveva rivenduti a Plandiura per 10.000 pesetas, che a sua volta alienò la *Majestas Domini* al Museum of Fine Arts di Boston nel 1921. All'epoca in Catalogna le chiese erano soggette a vincoli esclusivamente architettonici, non estesi ai beni mobili in esse contenuti, e poiché un frammento staccato diventava in pratica movimentabile come una qualsiasi opera da cavalletto, l'esportazione era lecita. Quando Joachim Folch i Torres, direttore del Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutadela, venne a conoscenza del fatto, riuscì a far vincolare tutte le opere romaniche delle chiese disseminate sul territorio e stipulò un accordo economico attraverso il quale il restauratore passò alle dipendenze della Junta des Museus per la quale lavorò fino al 1922. In quell'anno 345 metri quadrati di murali databili ai secoli XI e XII, che rappresentano i cicli decorativi romanici più importanti della zona, da Sant Pere de la Seu d'Urgell a Santa Maria d'Àneu, a Sant Climent e Santa Maria de Taull furono trasferiti al Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutadela, di cui divennero nucleo spirituale ed evocativo. Una volta al museo furono rimontati su absidi posticce di legno, in seguito modificate negli allestimenti che si sono succeduti dopo il trasferimento delle collezioni al Palau Nacional de Montjuïc»³¹.

La data conclusiva degli stacchi in Catalogna risulta oscillante tra 1922 e 1923 con il rientro in Italia di Franco e dei suoi aiutanti, che tuttavia sin dal 1921 furono chiamati dallo stesso mercante Ignacio Pollack a Spoleto, per staccare un ciclo duecentesco

³⁰ C. GIANNINI, «Dalt d'una mula». *Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya*, in *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, 2009, pp. 13-33; EADEM, *Arturo Cividini, un estattista-restaurador a Catalunya*, in *La Princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2 dicembre 2009-28 febbraio 2010; Vich, Museu Arqueologic-Artistic Episcopal, 20 marzo-7 maggio 2010) a cura di M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, J. VERDAGUER, M. BACCI, Barcelona 2009, pp. 71-79; X. BARRAL I ALTET, *Arte medievale e allestimenti museografici nella Catalogna di primo Novecento: questioni d'identità nazionale di lunga durata*, in *La cultura del restauro...* cit., pp. 291-304. Per una completa ricognizione della documentazione conservata negli archivi catalani cfr. inoltre: M. MENJÓN RUIZ, *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*, Zaragoza 2017, pp. 66-69.

³¹ GIANNINI, *Attilio Steffanoni restauratore e antiquario...* cit., p. 200.

dalla Chiesa del monastero delle Clarisse di Santa Maria inter Angelos, detto delle Palazze. I dipinti, raffiguranti scene della vita di Gesù, furono venduti a cinque diversi musei americani: il Glencairn Museum a Bryn Athyn, il Museum of Fine Art di Boston, il Wadsworth Atheneum Museum of Art a Hartford, il Worcester Art Museum e il Fogg Art Museum della Harvard University. L'operazione, per quanto palesemente fraudolenta sulla base della legge di tutela Rosadi-Rava del 1909, e pubblicamente denunciata con il sequestro dei dipinti a Bergamo, alla fine non poté essere impedita poiché la soprintendenza locale aveva omesso di comunicare al proprietario dell'edificio conventuale la notifica di interesse nazionale degli affreschi³².

La denuncia alle autorità, come riferisce Cristina, era partita proprio da Attilio Steffanoni³³ che interruppe dall'estate 1922 i rapporti con il mercato catalano, non condividendone evidentemente l'approccio. Sappiamo del resto che anche con Franco i rapporti non dovevano essere del tutto sereni poiché la Ditta Steffanoni si sciolse nel 1921, e i fratelli continuarono a operare ciascuno per proprio conto: Franco nel campo del restauro e Attilio nell'ambito della compra-vendita di opere d'arte³⁴, e solo occasionalmente nel restauro, nel quale si limitava peraltro a intervenire con procedimenti prevalentemente conservativi³⁵.

Sulla scorta degli studi di Cristina va tuttavia notato che:

«L'amministrazione e le commissioni di lavoro (continuano ben oltre il 1920 e sono registrate nei libri contabili fino al dicembre del 1929) furono sicuramente realizzate con il contributo di Attilio che si occupò degli interventi di preparazione e spedizione dei dipinti veneti destinati a Firenze, alla *Mostra dei dipinti italiani del Seicento e del Settecento*, e dei restauri commissionati da antiquari.

In questo periodo Attilio prese casa a Milano, città frequentata da molti dei suoi clienti

³² Per la ricostruzione analitica di tutta la vicenda cfr. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, G.M. FACHECHI, *Gli affreschi delle Palazze: una storia tra Umbria e America*, Roma 2017.

³³ GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947)*... cit., p. 602.

³⁴ Come osserva Cristina «La divisione patrimoniale e professionale fra Franco e Attilio risale al 1921. In quella data venne stipulato lo scioglimento dell'azienda *Fratelli Steffanoni Belle Arti*, che aveva sede al n. 5 di via Baschenis a Bergamo e che eseguiva "riparazioni di oggetti artistici e trasporti di quadri e pitture". Attilio ebbe l'immobile che utilizzò come galleria d'arte, Franco i mobili e la quadreria. Cambiò anche l'intestazione della carta da lettere, che recava una sorta di ex-libris con la scritta *Flli Steffanoni* in alto e al centro, dentro una corona, *Belle Arti* in grafica Liberty. Fra i libri mastri si conserva qualche fascioletto inerente vendite e acquisti, ma si tratta di oggetti minori. Le transazioni più importanti dovevano avere una documentazione riservata» (GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947)*... cit., pp. 603-604, n. 8). Sono tuttavia ancora da chiarire le ragioni che condussero allo scioglimento della Ditta: sembra ipotizzabile che l'evento sia da collegare anche con l'improvvisa morte del primogenito Fedele Steffanoni (1876-1921), sulla cui attività e la data di morte si ricavano notizie discordanti. Nei contributi più recenti di Cristina Giannini l'anno di morte è omesso, ritenendolo non individuabile, escludendo anche che Fedele fosse coinvolto nell'attività di restauro dei fratelli. Un'opinione opposta è espressa da Amalia Pacia (A. PACIA, *Carissimo Ettore, Carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CLXVIII, 2010, 2, pp. 359-428) che riprendendo una bibliografia precedente, riferisce l'anno di morte di Fedele Steffanoni al 1921 e lo considera pienamente integrato nella bottega di restauro sin dagli ultimi anni di attività del padre. Lo spoglio accurato dell'Archivio Steffanoni chiarirà in futuro tale controversa questione.

³⁵ «Attilio era un restauratore di supporti e fra le carte non si trovano riferimenti a puliture o integrazioni» (GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947)*... cit., p. 601).

stranieri, da Wilhelm Von Bode al ramo parigino dei Rothschild, ma era uomo riservato e indipendente e forse per questo la sua fortuna pubblica (o mediatica) fu molto inferiore a quella di Mauro Pellicoli, la cui attività ebbe un'evoluzione frenetica se si pensa che per la riapertura della Pinacoteca di Brera sotto la direzione di Ettore Modigliani, restaurò 627 pezzi in quattro anni. Non resero altrettanto famoso Attilio il lavoro sul Battesimo di Cristo di Giovanni Bellini e la fiducia che gli riservò Guglielmo Pacchioni che fece il suo nome per il restauro del *Cenacolo* vinciano nel 1946. [...]

Nel carteggio con Modigliani si avverte una decisa presa di posizione nei confronti di Attilio Steffanoni, che venne accusato di lavorare negli edifici ecclesiastici della provincia senza l'autorizzazione delle Soprintendenze»³⁶.

La tradizione di famiglia in ogni caso proseguì successivamente anni dopo con il figlio di Attilio, Franco (1907-1987), che lavorò per le soprintendenze dell'area padana fino alla sua morte³⁷.

Per quanto i riscontri siano ancora da individuare meglio tra la documentazione archivistica riordinata da Cristina, è del tutto presumibile che il rapporto tra gli Steffanoni e Mauro Pellicoli vada individuato non tanto nel periodo di formazione di quest'ultimo, quanto piuttosto nell'intervallo di tempo tra il 1918 quando Franco si trasferisce in Catalogna e il 1921 con lo scioglimento della ditta, quando Attilio abbandona progressivamente il settore del restauro separandosi dal fratello, e dedicandosi prevalentemente al commercio antiquario. Pellicoli, come suggeriscono gli appunti di Cristina, acquisisce i lavori che Franco aveva fino al 1915 condotto in Lombardia, ereditando al contempo anche la ricca clientela di collezionisti grazie al legame familiare rappresentato dalla moglie Anna Taramelli, sorella di Giuditta e sposa di Attilio. Seguendo poi l'esperta guida del soprintendente lombardo Ettore Modigliani che ne apprezzava moltissimo l'operato – diversamente dall'opinione negativa nei confronti degli Steffanoni per le loro «operazioni commerciali sconfinanti nell'illecito»³⁸ che più volte Modigliani aveva segnalato al Ministero – Pellicoli coglie l'occasione per diventare il restauratore di fiducia della soprintendenza e della Pinacoteca di Brera e incanalare così su binari sicuri la sua carriera.

³⁶ GIANNINI, *Attilio Steffanoni (1881-1947)*... cit., pp. 597-598.

³⁷ GIANNINI, «*Dipinta a lume di luna*... cit., p. 349.

³⁸ PACIA, *Carissimo Ettore*... cit., p. 392. Nel 1935 Modigliani rimproverava al soprintendente del Veneto Gino Fogolari di riporre ancora la sua fiducia in Franco Steffanoni mentre per quanto lo riguardava aveva operato in modo da «farlo escludere da lavori da farsi a cura del Ministero visto che egli si occupava, insieme col fratello, di compre-vendite poco pulite di quadri» e non era estraneo neppure ad operazioni «di esportazioni clandestine per le quali il fratello stesso è stato messo con le mani nel sacco» (*Ivi*, p. 405).

LO STACCO E LO STRAPPO DEI DIPINTI MURALI. MAURO PELLICOLI E IL SUO ALLIEVO OTTEMI DELLA ROTTA

Michela Palazzo

Raccontare la vita professionale e l'attività del restauratore Ottemi Della Rotta, allievo di Mauro Pellicoli, è oggi piuttosto difficile a causa della sua elevata produttività in un periodo, tra il 1930 e il 1970 circa, in cui ancora non era prassi diffusa lasciare traccia scritta degli interventi di restauro svolti.

Fino ad ora, inoltre, non sono mai stati realizzati studi completi ed organici sul suo ruolo di restauratore e sulla sua attività, in particolare riguardo ai dipinti murali.

La sua intensissima carriera si svolse principalmente sul territorio milanese e lombardo, ma con esperienze significative anche al di fuori della Lombardia e oltre il confine italiano. Ottemi Della Rotta operò in modo molto attivo su tutte le principali tipologie di dipinti; ma fu soprattutto nell'ambito della pittura murale che egli si misurò sperimentando l'applicazione di tecnologie di restauro innovative per l'epoca¹. Va sottolineato che per questa tipologia di beni Ottemi Della Rotta acquisì un ruolo di grande rilevanza nell'ambito del restauro e divenne presto un fondamentale riferimento a Milano e in Lombardia per lo stacco e lo strappo di affreschi².

Le commissioni da lui ricevute dal Comune di Milano hanno caratterizzato la sua attività in particolare tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta del Novecento.

Ottemi Della Rotta era nato a Concordia di Modena il 9 novembre 1901 ed è scomparso a Milano il 31 marzo 1973. Aveva avuto una formazione artistica e iniziò la propria attività come pittore che portò avanti fino agli anni tra il 1925 e il 1930³; ma poi rivolse il suo interesse alla pratica del restauro e realizzò la sua formazione come restaura-

¹ Gli studi da me svolti su questo importante restauratore attivo per circa 40 anni, è nata nell'ambito della più ampia ricerca di dottorato sulla storia dei restauri avvenuti sui dipinti murali di Leonardo da Vinci nella sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Di grandissima importanza per il mio studio è stata la possibilità di interloquire con due personaggi che hanno fatto parte a diverso titolo della vita di Ottemi Della Rotta: la figlia Emanuelita e il collaboratore suo dipendente per nove anni negli anni Sessanta, Carlo Barbieri.

² Sappiamo che egli ebbe un ruolo di grandissima rilevanza anche nell'ambito del restauro di dipinti su supporto mobile (su tela e su tavola) in parte già indagato da una ricerca svolta dall'Associazione Giovanni Secco Suardo in R. MAZZOLA, F. POSSENTI, *Considerazioni attorno ad alcuni interventi di restauro a Brera negli anni Sessanta e Settanta del Novecento*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara (PD) 2009, pp. 101-139. In questo studio è stata anche redatta una preliminare scheda biografica del restauratore. Questa scheda, pur se di grande importanza per inquadrare la figura del restauratore, fa emergere però solo parzialmente i suoi numerosi ambiti di attività. A parte questo studio e una scheda biografica pubblicata sul catalogo della mostra di capolavori strappati realizzata a Ravenna nel 2014 Ottemi Della Rotta viene solo saltuariamente citato in alcune pubblicazioni che riguardano attuali interventi di restauro dove, nella fase di ricerca preliminare degli interventi precedenti, viene registrato un restauro storico svolto da lui. L. CIANCABILLA, C. SPADONI, *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 2, Milano 2014, pp. 182-183.

³ Notizie riferite da Emanuelita figlia del restauratore Ottemi Della Rotta nell'intervista svolta nel marzo 2016.



1. Immagine scattata all'interno dello studio di Mauro Pelliccioli; Ottemi Della Rotta è il restauratore a destra che lavora al dipinto posizionato in piano con un tampone in mano. (Foto 1929, Archivio privato famiglia Della Rotta).

2. Gian Alberto Dell'Acqua, Ottemi Della Rotta e Lamberto Vitali negli anni Sessanta. (Foto Archivio privato famiglia Della Rotta).



tore a partire dal 1928 anno in cui cominciò il suo apprendistato presso lo studio del restauratore Mauro Pelliccioli, dove acquisì le principali tecniche del mestiere, e dal quale si allontanò nel 1936 per aprire un suo laboratorio (fig. 1).

Presso la bottega di Mauro Pelliccioli egli entrò in contatto anche con l'ambiente istituzionale, Soprintendenti ma anche collezionisti e storici dell'arte; tra questi Fernanda Wittgens, Gian Alberto Dell'Acqua, Franco Russoli, Carlo De Angeli Frua, Carlo Jucker (fig. 2).

Tali contatti gli permisero di avere successivamente molte occasioni lavorative, in particolare nel periodo centrale della sua carriera di restauratore. Ma non mancarono anche rapporti con insigni artisti, come Giacomo Manzù.

In particolare egli divenne un importante riferimento per la Pinacoteca di Brera a partire

dal 1941 quando Fernanda Wittgens era reggente con Soprintendente Guglielmo Pacchioni. Uno degli aspetti che ha in qualche modo condizionato lo sviluppo professionale di Della Rotta fu il fatto che egli era nel pieno della sua attività proprio negli anni Quaranta, quando l'arrivo della Seconda guerra mondiale portò molte opportunità lavorative legate alla necessità di preservare dalla distruzione e dalla razzia i beni culturali; e proprio in quel periodo, per quanto concerne i dipinti murali, Ottemi Della Rotta fu uno dei più attivi restauratori coinvolti per lo strappo di dipinti in edifici di proprietà del Comune di Milano con il quale proseguì la sua intensa collaborazione anche negli anni Cinquanta.

Tanto che nel dopoguerra era riconosciuto come uno dei più importanti restauratori insieme a Pelliccioli (che morirà nel 1974) e a Giuseppe Arrigoni (che morirà nel 2006). Con queste esperienze ebbe l'occasione di perfezionare ad alti livelli la tecnica dello strappo dei dipinti murali e del riposizionamento su nuovi supporti; negli anni Sessanta introdusse importanti innovazioni tecnologiche nella sua attività ed iniziò ad utilizzare supporti non rigidi che permettevano di seguire al meglio la conformazione irregolare delle superfici strappate, a volte anche di andamento curvo, mantenendo l'esatto profilo superficiale originale. Tale aspetto ci fa comprendere che questo restauratore, che si era formato nell'ambito di una bottega di stampo ottocentesco, aveva però sviluppato nel corso della sua carriera, la volontà di aggiornarsi sulle innovazioni tecnologiche che scaturivano dalle ricerche e sperimentazioni svolte in quegli anni dall'Istituto Centrale del Restauro. La carriera di Della Rotta si svolse in anni cruciali per l'evoluzione del restauro in Italia anche in rapporto con l'industrializzazione che portò alla scoperta e alla produzione di materiali sintetici che sicuramente egli utilizzò negli anni Cinquanta.

Pur non avendo potuto acquisire elementi oggettivi, possiamo ritenere quindi che la formazione come restauratore di Ottemi Della Rotta non si concluse con i suoi anni di praticantato presso il laboratorio di Pelliccioli.

Purtroppo non è stato possibile recuperare i testi e le riviste della sua biblioteca sulle quali egli verosimilmente svolse i suoi aggiornamenti; sicuramente molto arrivava anche dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma che con le teorizzazioni di Cesare Brandi e con le sperimentazioni dei restauratori e dei laboratori scientifici al suo interno, diffuse, in particolare attraverso la periodica pubblicazione di Bollettini, le innovazioni e i risultati di sperimentazioni. Molto si sperimentava a Roma per la messa a punto di nuovi supporti per i dipinti murali staccati, in particolare negli anni dopo la Seconda guerra mondiale⁴.

La sua prima fase di attività di restauratore comunque, non è al momento facilmente tracciabile; è possibile ritenere che quando abbandonò il laboratorio di Mauro Pelliccioli egli avesse raggiunto una autonomia tecnica sufficiente per intraprendere attività con competenza solida⁵.

⁴ Si rimanda agli articoli pubblicati sul «Bollettino ICR» in particolare quelli risalenti agli anni Cinquanta.

⁵ Mauro Pelliccioli si era formato alla bottega di una delle maggiori famiglie di estrattisti dell'Ottocento, gli Steffanoni. E grande fu l'esperienza e l'abilità nello stacco e nello strappo degli affreschi campo nel quale il grande restauratore fu un continuatore del metodo messo a punto e descritto dal conte Giovanni Secco Suardo circa un secolo prima. Al punto che a lui venne affidato nel 1949 lo stacco e il riposizionamento su

Da Mauro Pelliccioli aveva lavorato con i restauratori Spini e Pigazzini che poi entrarono a far parte della squadra di restauratori del neo nato Istituto Centrale del Restauro di Roma. In questo quadro si era formato Ottemi Della Rotta ed è possibile ipotizzare che possa aver partecipato, come aiuto, anche ad interventi di stacco e di strappo di dipinti murali fin dai suoi primi anni di attività presso la bottega del maestro restauratore. Infatti nel Libro Mastro dei Fornitori del Comune di Milano, risulta che tra giugno e settembre del 1932 Pelliccioli realizzò lo strappo di affreschi di San Protaso a Milano. Ancora: risale al 1932-1933 l'intervento di restauro affidato a Pelliccioli sui dipinti murali della Basilica di San Vincenzo a Galliano a Cantù; dipinti che poi furono strappati dallo stesso Della Rotta nel 1965⁶.

Ottemi Della Rotta iniziò negli anni Sessanta ad avere problemi di salute che lo portarono alla morte nel 1973⁷. Ed è proprio negli anni Sessanta che decise di assumere un collaboratore fisso che lo supportasse in particolare nei lavori fisicamente più impegnativi: Carlo Barbieri⁸.

Anche se, in base a quanto testimoniato dallo stesso Barbieri, durante la carriera vi fu una forte rivalità tra i due grandi restauratori, Della Rotta deve gran parte della sua impostazione e conoscenza delle pratiche di restauro a Pelliccioli; e, come già sottolineato, è proprio nel suo laboratorio che egli iniziò ad entrare in contatto e verosimilmente ad instaurare le prime relazioni, con i maggiori personaggi del mondo dell'arte e della tutela che hanno segnato la prima metà del Novecento in Lombardia.

1. Gli anni della Seconda guerra mondiale e la ricostruzione

Gli anni Quaranta del Novecento si aprirono per Ottemi Della Rotta con le attività principalmente volte alla salvaguardia del patrimonio culturale in vista del conflitto mondiale. Di particolare impegno e rilevanza furono gli incarichi della Soprintendenza alle Gallerie e quelli del Comune di Milano per la messa in sicurezza dei dipinti murali.

Già dal 1942 risulta negli archivi del Comune di Milano una lettera inviata da Giorgio Nicodemi alla Segreteria Generale in cui si sottolineava il rischio di perdita degli affreschi di Tiepolo in palazzo Dugnani a causa dei danni causati dal bombardamento del 24 ottobre 1942 che stavano provocando infiltrazioni di acqua⁹. La questione dell'intervento sui dipinti di palazzo Dugnani si protrasse per alcuni anni, principalmente

tela dei dipinti murali dell'oratorio di Mocchirolo vicino a Lentate sul Seveso, commissionati dalla Soprintendenza alle Gallerie di Milano.

⁶ Altro esempio che può essere citato è quello del lavoro affidato a Mauro Pelliccioli sui dipinti murali di Masolino da Panicale del Battistero di Castiglione Olona, nel 1935. Sugli stessi affreschi interverrà poi lo stesso Della Rotta a più riprese negli anni Sessanta, staccandone alcune parti. Si veda lo schema sinottico degli interventi.

⁷ Nel 1966 fu colpito da un infarto dal quale si riprese completamente; nel 1969, però, iniziò i problemi fisici che si rivelarono dovuti ad un tumore.

⁸ Della Rotta era un lavoratore infaticabile e appassionato che, secondo il racconto della figlia, non interrompeva mai il suo lavoro neanche per periodi di ferie; voleva migliorare le sue tecniche e le sue competenze di restauratore al punto che con un amico chimico, il dott. Cremona, studiava formule e miscele adatte a risolvere gli specifici problemi, le sperimentavano e nelle giornate di festa facevano insieme il punto sui risultati ottenuti e su eventuali modifiche da apportare.

⁹ Nella lettera Giorgio Nicodemi, Soprintendente dei Civici Musei di Milano, chiedeva di provvedere a mettere delle coperture sulla volta e la sistemazione del tetto ACRA-Mi, Serie IV, NICODEMI, protocollo generale n. 133363 del 28 ottobre 1942.

a causa della carenza di fondi e dei materiali necessari per realizzare gli strappi. La Soprintendenza ai Monumenti con il Soprintendente Gino Chierici sollecitò più volte i provvedimenti di protezione per i dipinti di Tiepolo in Palazzo Dugnani proponendo come restauratore Ottemi Della Rotta¹⁰ che presentò un preventivo nel 1943 per lo strappo e riporto su tela di quell'affresco; nel preventivo Della Rotta spiegava i criteri di contenimento dei costi facendo riferimento preciso ai materiali che avrebbe dovuto acquistare: tele, collanti, caseina, calce, latte, spugne, «ingredienti vari»¹¹.

In tutte queste attività volte al salvataggio del patrimonio artistico, gravava il problema dell'approvvigionamento dei materiali molto difficoltoso in quella fase storica.

Nel frattempo nel 1942 il restauratore si era trasferito a Esine (provincia di Brescia) con tutta la famiglia anche su suggerimento di Fernanda Wittgens (a quei tempi dirigente responsabile della Pinacoteca di Brera) che volle che anche tutta l'attività di Della Rotta venisse trasferita in luogo più sicuro. Rimasero a Esine fino al 1945 e in quel periodo, oltre a spostarsi per i lavori richiesti dal Comune di Milano, restaurò in loco i dipinti murali della chiesa di Santa Maria Assunta su incarico di Guglielmo Pacchioni.

Il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale è segnato prima dalle attività urgenti legate alla riparazione dei danni di guerra e poi dalla frenetica attività di ricostruzione e riallestimento che, come noto, coinvolse i principali musei milanesi tra i quali Brera e il Castello Sforzesco.

A partire dagli ultimi mesi del 1945, l'attività di Della Rotta divenne intensissima poiché venne pienamente coinvolto con incarichi della Soprintendenza ai Monumenti e di quella alle Gallerie, nelle iniziative di ricostruzione su tutto il territorio lombardo; anche in questa fase emerge ancora il rapporto di stretta fiducia tra il restauratore e Fernanda Wittgens che divenne Soprintendente alle Gallerie nel 1947 succedendo a Ettore Modigliani¹².

Con un preventivo del 3 aprile 1946 Ottemi Della Rotta quantificava il lavoro di strappo e consolidamento di affreschi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, nella Villa Simonetta, in Palazzo Borromeo, a Milano, e nell'Abbazia di Chiaravalle; questi strappi

¹⁰ In questa fase Ottemi Della Rotta veniva indicato ancora come pittore e non come restauratore. Negli archivi comunali, è conservata la lettera con la quale all'inizio del 1942 il soprintendente Gino Chierici chiedeva al Podestà una risposta in merito allo strappo degli affreschi di palazzo Dugnani; ACRA-Mi, Serie IV, NICODEMI, protocollo n. 531 del 8 gennaio 1942. E ancora il 26 febbraio 1943 Chierici chiedeva al Comune di procedere il più rapidamente possibile allo strappo degli affreschi di Tiepolo, visti i danni subiti dal palazzo negli ultimi bombardamenti: ACRA, Serie IV, NICODEMI, protocollo n. 479 del 26 febbraio 1943. Il Podestà darà il suo nulla osta; ACRA, Serie IV, NICODEMI, protocollo n. 221 del 22 marzo 1943.

¹¹ ACRA-Mi, Serie IV, NICODEMI, protocollo n. 42 del 15 aprile 1943. Il 19 maggio il Comune comunicava che il Podestà riteneva la cifra richiesta per lo strappo degli affreschi di palazzo Dugnani troppo alta; il 27 maggio Nicodemi comunicava di aver chiesto ad Ottemi Della Rotta, d'accordo con il Soprintendente Chierici, di ridurre i costi per lo strappo di palazzo Dugnani (ACRA-Mi, Serie IV, NICODEMI, prot. Generale 58665 del 14 maggio 1943). Il 22 luglio 1943 il Soprintendente Pacchioni scriveva al Podestà: approvava pienamente la scelta di Ottemi Della Rotta come esecutore degli strappi, ma richiamava il Comune di Milano sul fatto che la sua Soprintendenza avrebbe dovuto seguire le operazioni (oltre a conoscere i preventivi e avere copia della relazione del restauratore). E poi concludeva «Le pitture ad affresco, le quali sono affidate, amministrativamente, alla Soprintendenza dei Monumenti, cadono poi sotto la giurisdizione della Soprintendenza alle Gallerie (la quale opererà in accordo con quella dei monumenti) quando si tratti di procedere ad opere di restauro e a maggior ragione ad un'opera così radicale quale è il distacco». ACRA-Mi, Serie IV, NICODEMI, protocollo n. 545 del 22 luglio 1943.

¹² L. ARRIGONI *Fernanda Wittgens*, in AA.VV., *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 647-657.

avevano l'obiettivo di mettere in sicurezza in regime di emergenza gli affreschi che facevano parte di contesti architettonici danneggiati dai bombardamenti molti dei quali, nel 1947 furono poi ricollocati¹³.

Dai documenti emerge quanto il lavoro di ricostruzione e riordinamento dei beni mobili che erano stati destinati a luoghi sicuri durante il conflitto, fosse intenso e oneroso nel dopoguerra; molta parte era costituita dal trasporto e successivo ricollocamento delle opere nei luoghi originali. Della Rotta a partire dall'ottobre 1945, iniziò a seguire come tecnico esperto incaricato dalla Soprintendenza, la consegna dei dipinti rientranti dai depositi non solo a Milano, ma in diversi centri della Lombardia¹⁴.

Inoltre moltissimo fu il lavoro a lui richiesto per gli interventi di salvataggio di dipinti murali collegati al recupero degli edifici che gradualmente si andava svolgendo. Un esempio è quello della chiesa di San Pietro in Gessate a Milano che era stata pesantemente bombardata nel 1943 (con la perdita quasi totale della navata e delle cappelle a destra) e nella quale, a partire dalla metà del 1945, Della Rotta venne chiamato per realizzare lo stacco di alcuni dipinti murali¹⁵. Ma gli anni Cinquanta si configurarono intensissimi per la sua attività anche per quanto concerne il restauro di opere mobili appartenenti ad altri musei: su commissione della Soprintendenza alla Gallerie di Milano (iniziative che rientravano nei programmi e richieste di finanziamento inoltrate dalla Wittgens al Ministero per intervenire sui danni di guerra) Della Rotta lavorò con l'Accademia Carrara di Bergamo, la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, il Museo Malaspina di Pavia. Su incarico del Comune di Milano nel 1958 svolse il restauro di 26 dipinti della Raccolta Grassi.

Gli incarichi dati dal Comune di Milano, tra gli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta, risultano invece più saltuari per quanto concerne i dipinti murali fino a quando i lavori di recupero dei dipinti murali delle sale decorate del Castello Sforzesco, tra il 1954 e il 1956, non divennero l'attività preponderante del restauratore¹⁶.

¹³ Al riguardo si vedano i documenti conservati presso ASBAP-Mi, Cartella A.V. 189, fasc. 6, sottofascicoli A-B-C "Affreschi Riparazione danni di guerra (Milano e prov. Varie) (1946-1956)".

¹⁴ M.T. BINAGHI OLIVARI (a cura), *Spoglio interventi di restauro presenti nell'Archivio Amministrativo "Cantina" della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano (1940-1975)*, dattiloscritto, Milano, febbraio 2000.

¹⁵ ASBAP-Mi, Chiesa di San Pietro in Gessate, fasc. D/2 /828; Archivio Cantina Soprintendenza di Brera. Anche l'edificio della Pinacoteca di Brera aveva subito danneggiamenti di grande gravità alla struttura architettonica causati dai bombardamenti di metà agosto 1943. Trenta delle trentaquattro sale della Pinacoteca erano crollate e rimasero in stato di abbandono per tre anni a causa della impossibilità a far fronte a tutte le emergenze ricostruttive che arrivavano dal territorio. Ettore Modigliani nel 1946 poté rientrare dal suo esilio politico e razziale a fare il Soprintendente di Brera e per la ricostruzione chiamò l'architetto Piero Portaluppi. Parallelamente al recupero della struttura architettonica e alle scelte allestitivo, si procedeva con gli interventi sulle opere da esporre; negli anni Cinquanta ci sono molte note di credito di Ottemi Della Rotta per il restauro di dipinti di opere mobili della Pinacoteca di Brera, anche provenienti dai depositi.

¹⁶ Prima di allora, tra la fine del 1945 e il 1946, il Comune di Milano aveva coinvolto Della Rotta nello strappo di un affresco nella caserma dei Vigili del Fuoco in via Ansperto gravemente danneggiata dai bombardamenti; nell'incarico veniva specificato che i materiali erano a suo carico mentre la committenza doveva mettere a disposizione un braciere con carbone di legna per l'asciugatura della colla. Le operazioni indicate nell'incarico riguardavano: sigillatura dei bordi più pericolanti e fissaggio del colore «alle parti dove questo non ha più le proprietà del buon fresco», strappo e riporto, costruzione di un apposito telaio a scacchiera, e intonature di colore agli stucchi. I materiali necessari elencati erano: tele, colle, caseato di calcio, fissativi, ecc. ASCMi-BT, Cartella 156, documento senza protocollo del 30 novembre 1945. Il dipinto risultava già staccato l'8 giugno 1946, data della fattura di Della Rotta.

Nel maggio 1955 il Sindaco comunicava al Consiglio Municipale di aver approvato un programma per avere un ritmo più serrato dei lavori in atto e l'elenco degli artisti ed artigiani ai quali venivano affidati i lavori e i relativi importi complessivi (Ottemi Della Rotta lire 6.685.000). Veniva poi specificato che la scelta degli esecutori si era basata sulla valutazione della comprovata esperienza.

Una interessante delibera comunale datata 5 ottobre 1955, riassume l'attività svolta dai vari restauratori nell'ambito del restauro del Castello Sforzesco; tra questi Ottemi Della Rotta cui venivano affidati i restauri delle 14 lunette luinesche, dell'affresco di S. Giorgio, degli affreschi provenienti dal convento di S. Antonio¹⁷, di Casa Silvestri, degli affreschi di Roccabianca, degli affreschi strappati della ex sala Bronzi e sala Egizia.¹⁸ Ma oltre a queste attività egli aveva lavorato al restauro degli affreschi delle sale della Corte Ducale: della volta e delle lunette della sala ex Gonfalone e dei dipinti della volta e delle lunette della sala Ducale per le quali inviava al Comune la fattura di pagamento il 20 ottobre 1955¹⁹. E poi ancora nella Cappella Ducale e nella sala delle Colombine, oltre alla sala delle Asse.

II. *Gli ultimi anni della sua attività*

L'intensissima attività svolta nell'ambito della ricostruzione post bellica, sembra proseguire sui dipinti murali con ritmi solo leggermente meno intensi nel decennio degli anni Sessanta e fino alla sua morte nel 1973. Il restauratore era veramente infaticabile, lavorava su molti fronti contemporaneamente; ed è proprio a partire dal 1962 che decise di assumere un aiuto stabile, Carlo Barbieri giovane apprendista proveniente da un paese del modenese, lo stesso dal quale vivevano alcuni parenti di Della Rotta, per supportarlo soprattutto nelle fasi fisicamente più impegnative negli interventi di stacco e strappo di dipinti murali²⁰.

Tra i lavori più significativi di questo periodo dell'attività di Della Rotta, vi sono ancora numerosi incarichi dati dal Soprintendente alle Gallerie di Milano, Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004) che era succeduto alla Direzione della Soprintendenza nel 1957 alla morte di Fernanda Wittgens. Dell'Acqua aveva avuto modo di conoscere profondamente Ottemi Della Rotta negli anni Cinquanta quando era ispettore della Soprintendenza e il restauratore lavorava intensamente per la Wittgens.

Fra i due si era instaurata una profonda stima reciproca che si evince anche dal numero di commissioni legate a delicati interventi sui più preziosi cicli di dipinti murali

¹⁷ ASCMi-BT, Cartella b 190, fasc. 2, Registri e fatture di pagamento, II gruppo e III gruppo.

¹⁸ ASCMi-BT, Cartella b. 191 fasc. 1, Registri e fatture di pagamento. II Gruppo: originali + copia, Deliberazione del Consiglio Comunale del 5 ottobre 1955.

¹⁹ ACRA-Mi, fald. 1, Pratiche 1955-74, Direzioni C. Baroni, P. Arrigoni, G.G. Belloni, M. Garberi, copia lettera prot. N. 5 al)175 del 20 ottobre 1955.

²⁰ I lavori citati in questo contributo, rappresentano solo una parte della sua attività di restauro sui dipinti murali; infatti non si possono escludere ulteriori interventi rispetto a quanto qui indicato. Una prova in tal senso sono i ricordi poco precisi ma abbastanza puntuali del suo collaboratore Carlo Barbieri (che ricorda, ad esempio, un intervento in un edificio di una banca in via Meravigli a Milano), e della figlia che ha raccontato dell'intervento svolto nel Principato di Monaco, con il restauro della Sala del Trono alla fine degli anni Cinquanta.



3. Cantù (CO), Basilica di San Vincenzo a Galliano – Ottemi Della Rotta nel 1965 mentre esegue lo strappo dei dipinti murali. (Foto Archivio privato famiglia Della Rotta).

del territorio della Lombardia²¹. Tra i più rilevanti interventi: i dipinti di Masolino da Panicale nel Battistero di Castiglione Olona (Varese), il restauro dei dipinti murali degli Zavattari nella Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza, parete di sinistra abside e volta, gli strappi realizzati a più riprese nella Chiesa di San Pietro in Gessate a Milano, Santa Maria delle Grazie a Milano, gli strappi e gli stacchi dei dipinti nella Chiesa di San Vincenzo a Galliano a Cantù (Como) (fig. 3).

III. Le tecniche di restauro di Ottemi Della Rotta sui dipinti murali

Di grande rilevanza per la storia del restauro e per la relazione con le metodologie utilizzate da Mauro Pellicoli è la ricostruzione di massima della tecnica di restauro utilizzata da Ottemi Della Rotta per gli interventi sui dipinti murali; le fonti sono diversificate vista l'assenza, almeno per quanto noto fino ad ora, di specifiche relazioni di restauro. La fonte principale per la conoscenza dei materiali per il distacco dei

²¹ Al 1962 risale invece il lavoro di strappo e restauro di affreschi della Chiesa Rossa in località Monzoro a Cusago (Mi). Dopo un periodo di semi abbandono e di utilizzo improprio della chiesa (di proprietà privata), vi furono le pressioni degli organi di tutela fatte al proprietario Paolo Gerli per intervenire per la salvaguardia dei preziosi dipinti murali quattrocenteschi esterni ed interni che stavano scomparendo. Egli donava i dipinti al Comune di Milano che si faceva carico dello strappo. Il Documento indirizzato alla Ripartizione Educazione senza data sottoscritto dal Direttore Reggente «Preso atto del decreto prefettizio del 12.12.1955 n. 94326, relativo all'accettazione del dono del signor Paolo Gerli di Milano, di affreschi quattrocenteschi esistenti su pareti [...] Si comunica che il dono è stato assunto in carico al n. 3610 dell'Inventario Generale e relativo al grande affresco raffigurante la Crocefissione. Il lavoro è stato eseguito a regola d'arte e si autorizza il pagamento di £ 444.400 sul bilancio 1955»; ACRA-Mi, fald. Post Baroni, Serie VI A, Documento senza protocollo e senza data. La prima fase di lavoro riguardava lo strappo del dipinto della Crocefissione esterno alla chiesa; nell'archivio del Comune di Milano è conservata la fattura presentata da Ottemi Della Rotta che era stato incaricato di strappare l'affresco dal muro della chiesa, dell'esecuzione del telaio con tenditori metallici, del trasporto dell'affresco su telaio e delle intonature di colore

dipinti murali è rappresentata dai preventivi redatti da Della Rotta, in particolare per gli interventi svolti per la protezione antiaerea²².

Di grandissima importanza è stato il rinvenimento, presso gli eredi, del video relativo al distacco dei dipinti murali nella basilica di San Vincenzo a Galliano di Cantù; tale video è stato poi integrato dalla descrizione a voce delle operazioni fatta dall'allora collaboratore di Della Rotta, Carlo Barbieri, che partecipò al lavoro²³. Il video è stato voluto e realizzato dallo stesso restauratore, ed è intitolato «*La Basilica di Galliano in Brianza. Gli affreschi restaurati da Ottemi Della Rotta e dai suoi collaboratori*», con un testo e commenti di Vanni Scheiwiller, riprese e sviluppo del Cinestabilimento Donato di Milano.

Nel 1965 Ottemi Della Rotta era stato chiamato ad intervenire su quei dipinti su incarico della Soprintendenza alle Gallerie; le critiche condizioni dei dipinti erano state anche oggetto di una valutazione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti che si era recato in sopralluogo a Galliano il 3 ottobre 1963 su richiesta della Soprintendenza alle Gallerie e della Soprintendenza ai Monumenti²⁴. Il Soprintendente Dell'Acqua, forse sulla base dell'esito del sopralluogo del Consiglio Superiore,

²² Partendo dai primi interventi svolti per il distacco di dipinti murali, dalle note relative agli strappi realizzati per la protezione antiaerea (1942-44) di Palazzo Dugnani, Palazzo Archinto, Palazzo Marino e Palazzo Piantanida, emergono alcuni materiali utilizzati in modo ricorrente: tela Madapolan, tela patina candida, colla quadrotta (colla forte o colla animale), calicot di cotone, tela canapa. E poi caseina, latte, calce, spugne chiodi. Informazione tratta da una bolla di consegna del 15 giugno 1944; ACRA-Mi IV, Nicodemi da schedare, prot. 221/43.

²³ La Basilica di San Vincenzo a Galliano e l'annesso Battistero di San Giovanni, sono il risultato dell'evoluzione di una chiesa preesistente già ampliata tra il VII e l'VIII secolo. L'ulteriore ampliamento si deve all'Arcivescovo di Milano Ariberto di Intimiano che consacrò la nuova basilica, dedicandola a S. Vincenzo, nel 1007. Gli affreschi di Galliano rappresentano uno dei massimi monumenti pittorici in Lombardia. Dal XII secolo iniziò il declino dovuto al maggiore sviluppo del borgo di Cantù; la basilica divenne magazzino e casa colonica, acquistata da privati e venne sconosciuta nel 1801. Ma agli inizi del Novecento venne inserita nell'elenco del patrimonio di interesse storico artistico, riconosciuto a livello nazionale e poi nel 1909 fu acquistata dal Comune di Cantù con contributi della Provincia di Como e del Ministero della Educazione Nazionale, per salvarla dallo stato di semi abbandono e dall'uso improprio. Tra il 1911 e il 1913 furono condotti dall'arch. Ambrogio Annoni i primi studi per arrivare ad un primo intervento di messa in sicurezza dell'architettura e dell'apparato decorativo; ASBAP-Mi, fald. 955/A.V. 35, Cantù (Como), Basilica di S. Vincenzo a Galliano dal 1916 al 1949, Relazione Lavori di restauro alla Basilica di S. Vincenzo in Galliano di Cantù (Como), Milano 10 ottobre 1932, architetto Ambrogio Annoni. Un nuovo intervento di recupero dei dipinti murali fu avviato negli anni Trenta; una relazione redatta da Annoni dava indicazioni sullo stato degli apparati decorativi: «*Tutti i vasti frammenti di dipinture, fermati e rinsaldati ai bordi circa vent'anni fa, non patiscono, in generale, ulteriore rovina: hanno, bensì, bisogno di restauri particolari e di una radicale ripulitura. E sono opere, se non di minore importanza, certo di minore urgenza; salvo che nel semicatino absidale, già molto rovinato fin dalla prima metà del secolo scorso ed in continuo deperimento*». Nella relazione Annoni affermava anche che «*la ripulitura e il restauro di conservazione dei dipinti saranno eseguiti da Mauro Pellicoli di Milano*»; ASBAP-Mi, fald. 955/A.V. 35, Cantù (Como), Basilica di S. Vincenzo a Galliano dal 1916 al 1949, Relazione Lavori di restauro alla Basilica di S. Vincenzo in Galliano di Cantù (Como), Milano 10 ottobre 1932, architetto Ambrogio Annoni, p. 9. Nel preventivo, alla voce «*Rinsaldo e restauro di conservazione dei dipinti*» troviamo: saldatura dell'intonaco pericolante con iniezioni di malta e cemento liquidi; rappezzi nelle lacune dell'intonaco con eventuali, sobrie velature; ripulitura accuratissima dei dipinti con rimozione dei frammenti di imbianchi posteriori. Tali operazioni erano previste per: parte absidale, parete settentrionale, parete meridionale e dipinti all'ingresso della cripta. Il preventivo veniva approvato il 21 ottobre 1932. Da una lettera di Ettore Modigliani del 2 agosto 1933, emergeva che i lavori di restauro degli affreschi erano in atto e stavano procedendo bene; ASBAP-Mi, fald. 955/A.V. 35, Cantù (Como), Basilica di S. Vincenzo a Galliano dal 1916 al 1949, lettera del 2 agosto 1933, firmata da Ettore Modigliani ed indirizzata all'arch. Reggiori.

²⁴ ASBAP-Mi, fald. 955/A.V. 35, Cantù (Como), Basilica di S. Vincenzo a Galliano dal 1950 al 1980, Lettera del Soprintendente alle Gallerie Dell'Acqua al Sindaco di Cantù prot. n. 262 del 7 febbraio 1964.



4. Cantù (CO), Basilica di San Vincenzo a Galliano – Fase di rimozione di antichi consolidanti a base di cera o paraffina presenti sugli affreschi. Fotogramma del video “La Basilica di Galliano in Brianza. Gli affreschi restaurati da Ottemi Della Rotta e dai suoi collaboratori”. Proprietà famiglia Della Rotta.

affermava che per la conservazione di questo importantissimo apparato decorativo era necessario provvedere allo strappo e al ricollocamento in loco almeno per i dipinti della parete destra e per il dipinto di *S. Ambrogio e Santi* a sinistra nella cripta²⁵. Della Rotta eseguì lo strappo per la parete di destra e lo stacco per quella di sinistra a causa dei notevoli sollevamenti della pellicola pittorica: circa duecento metri quadri staccati e riposizionati su nuovi supporti; operazioni descritte e illustrate in ogni fase nel video.

Se da un lato le tecniche risultano pienamente legate alla tradizione ottocentesca, nella scelta dei supporti e degli adesivi e nella fase di reintegrazione pittorica emerge un approccio che sembra maturato nell'ambito delle sperimentazioni e teorizzazioni dell'ICR. Da tali approfondimenti è emerso quindi anche un radicato legame alla tradizione nella scelta di alcuni metodi e materiali. Per la fase di pulitura superficiale dei dipinti murali, per esempio, oltre all'utilizzo di spugne e acqua, Ottemi Della Rotta usava soda caustica sciolta in acqua a differenti concentrazioni, data sulla superficie con pennelli o spugne e poi risciacquata ad acqua sempre con spugne. Per la pulitura utilizzava anche soluzione ammoniacale.

Per la rimozione di cere o paraffina dalla superficie dei dipinti, dal video relativo a San Vincenzo a Galliano risulta che utilizzò una tecnica che già veniva criticata e messa al bando a inizio secolo: bruciare dell'alcool su una torcia e passare la fiamma sulla superficie del dipinto per ammorbidire il materiale da rimuovere²⁶ (fig. 4).

²⁵ Il 14 luglio 1965 veniva comunicato l'inizio della messa in opera dei ponteggi e la conferma che il restauro sarebbe stato effettuato da Ottemi Della Rotta secondo gli accordi presi dalla Soprintendenza alle Gallerie. I ponteggi dovevano rimanere in opera solo sei mesi ma alla metà di maggio del 1966, il Sindaco di Cantù mandava una lettera di protesta alla Soprintendenza per il ritardo accumulato per la conclusione del lavoro e il riposizionamento in loco dei dipinti staccati; ASBAP-Mi, fald. 955/A.V. 35, Cantù (Como), Basilica di S. Vincenzo a Galliano dal 1950 al 1980, Lettera del Sindaco di Cantù al Soprintendente ai Monumenti e per conoscenza a Ottemi Della Rotta, prot. n. 7229 del 12 maggio 1966.

²⁶ P. MUSSINI, *La risposta di Fra Paolo Mussini al Prof. Achille Calzi*, in «Il piccolo Giornale settimanale Popolare di Faenza», 26 febbraio 1911.

Per quanto concerne il ritocco pittorico delle stuccature, il suo collaboratore Carlo Barbieri ha riferito che venivano utilizzati pigmenti ad acquarello, mentre per le tinte neutre un colore a tempera il cui legante era colla animale oppure, a partire dagli anni Sessanta, resine acriliche.

Per quanto concerne i supporti, nel caso dello stacco di San Vincenzo a Galliano, vennero coinvolti artigiani specializzati per la realizzazione del pannello in resina e fibra di vetro; Ottemi Della Rotta affermava che era la prima volta che veniva utilizzata questa metodologia nel campo del restauro. La lastra, solidificandosi, manteneva sulla superficie interna tutte le irregolarità del calco preso dal muro; queste lastre in vetroresina venivano quindi avvitate su telai metallici appositamente predisposti tagliando il superfluo in funzione della forma del telaio. Gli affreschi su telai provvisori, che nel caso di San Vincenzo a Galliano vennero depositati temporaneamente a Brera, vennero poi riportati in loco per il definitivo ricollocamento. I vari telai con le porzioni di affresco venivano poi posizionati sulla parete per procedere alla stuccatura, con stucco a base di calce e polvere di marmo nelle congiunzioni tra i diversi telai, e quindi all'integrazione pittorica. Anche per la protezione del colore vennero usati per la prima volta materiali nuovissimi: sulla base di quanto indicato dal collaboratore Carlo Barbieri, venne utilizzato il Paraloid, resina acrilica in soluzione molto usata nel campo del restauro dei dipinti murali come protettivo e consolidante, proprio in quegli anni.

FERNANDA WITTGENS, GUIDO GREGORIETTI E IL SOGNO DI UNA SCUOLA DEL RESTAURO A MILANO

Federica Nurchis

«Il 28 gennaio 1958, all'assemblea degli Amici di Brera», il vicepresidente Alberto Saibene (1899-1971) tracciava un bilancio di quanto fino ad allora compiuto dall'associazione nata nel 1926 e definiva «una linea per l'avvenire, nel segno di quanto auspicato da Fernanda Wittgens» (1903-1957), scomparsa l'11 luglio precedente a soli cinquantaquattro anni. Proprio all'amico Saibene che le fu accanto fino alla fine, la Wittgens aveva raccomandato il progetto per la creazione di una Scuola del Restauro a Milano, per cui già da un anno aveva intrapreso trattative con gli organi competenti¹. Se la città aveva già ospitato l'istituto di Renato Mancia, su cui si tornerà, la scuola ideata dalla direttrice di Brera sarebbe stata la prima a Milano a collocarsi sì, da un lato, nel solco della concezione “tecnico-umanistica” della disciplina promossa dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, ma a richiamarsi dall'altro ancor più fortemente, in ideale continuità con la «gloriosa tradizione milanese» e naturalmente all'insegna del *Manuale* di Giovanni Secco Suardo, all'attività e alla lunga esperienza sul campo di Mauro Pellicoli, che la Wittgens considerava il miglior restauratore italiano del tempo² e che della scuola sarebbe stato il direttore tecnico e di fatto il protagonista³. La carenza di finanziamenti statali – il Ministero metteva a disposizione soltanto un milione di lire annue – aveva indotto la Wittgens a coinvolgere nell'iniziativa, in consorzio, il Comune di Milano, che si sarebbe fatto carico delle spese di gestione della

¹ G. AGOSTI, *Introduzione*, in *Altri trenta dipinti della Collezione Saibene di Milano*, a cura di G. AGOSTI, Verona 2008, pp. XIII–LXXXIV, in part. p. LV–LVI.

² «Antipatico com'è, è però l'unico che abbia il polso per affrontare questa immensa responsabilità e la sicurezza per condurre a fondo il lavoro», aveva scritto di Pellicoli la Wittgens a Carlo Ludovico Raghianti, in merito all'affidamento del restauro del *Cenacolo* vinciano, in una lettera da Milano dell'8 aprile 1946 (pubblicata da G. GINEX, “*Sono Fernanda Wittgens*”. *Una vita per Brera*, Milano 2018, pp. 118-120).

³ «Nel 1956 Wittgens sembra vicina al raggiungimento di uno degli obiettivi che ha più cari, maturato seguendo il lavoro di Mauro Pellicoli al *Cenacolo* nella veste di soprintendente responsabile del primo restauro moderno dell'opera: l'apertura di un laboratorio di restauro sotto il controllo della soprintendenza da allestire nella chiesa sconsacrata di San Carpoforo. Il progetto – che risaliva addirittura al lontano 1934 – avrebbe colmato una delle più gravi lacune di Brera, ricollegandosi con la grande tradizione del restauro moderno milanese che aveva espresso pittori restauratori come Luigi Cavenaghi e Oreste Silvestri, la cui eredità era stata raccolta da Pellicoli» (GINEX, “*Sono Fernanda...*” cit., p. 53). Il riferimento alla nascita del progetto già nel 1934 è frutto di un fraintendimento con l'esordio dei piani per l'allestimento del laboratorio di ricerche scientifiche della Pinacoteca di Brera, «per lo studio tecnico delle opere pittoriche» in supporto agli interventi di restauro, che «cominciò a sorgere idealmente» a metà degli anni Trenta nella mente di Ettore Modigliani e della Wittgens, fu approvato nel 1941 e aperto nell'ottobre del 1942 sotto la direzione di Flavio Gioia, «con materiali e apparecchi donati da mecenati milanesi, in locali sistemati e arredati a cura della Direzione della Pinacoteca». I bombardamenti costrinsero a smantellare il laboratorio «prima ancora che fosse inaugurato»: fu riaperto nel 1948 (*Raggi X, ultravioletti e infrarossi nel laboratorio scientifico di Brera*, in «Corriere d'Informazione», 22-23 aprile 1958, p. 4).

scuola, con trattative che prendevano corpo nel maggio del 1956, individuando una possibile sede nei locali prospicienti il cortile della Rocchetta nel Castello Sforzesco. Di tali negozi rimane testimonianza in alcune lettere con il sindaco e i funzionari del Comune, conservate tra le carte della studiosa in deposito presso la Fondazione Elvira Badaracco⁴.

Gli attori sulla scena, oltre alla promotrice e ai suoi collaboratori Franco Russoli (1923-1977) e Guido Gregoriotti (1907-1990), erano il sindaco Virgilio Ferrari, l'assessore agli Affari Legali Cesare Covi, quello preposto all'Educazione Lino Montagna e il «plenipotenziario scelto dall'assessore Montagna e da» Fernanda Wittgens «gradito, l'avvocato Francesco Bianco», intermediario e coordinatore dell'iniziativa tra l'assessorato, la relativa ripartizione e Brera.

Era stato messo a punto: «via via [...] un programma preciso e particolareggiato che ricevette la non facile approvazione dell'ambiente culturale specifico romano nonché del ministero della Pubblica Istruzione», per un organismo «avente risonanza anche internazionale per il previsto e negoziato collegamento all'Istituto di restauro di Roma», fondato nel 1939 sotto l'egida di Giulio Carlo Argan e di Cesare Brandi. Programma che «si era venuto concretando anche nelle [...] premesse materiali e di ambiente con l'allestimento di una sede degna di un'ala del Castello Sforzesco i cui lavori di trasformazione», all'altezza del 23 maggio 1957, risultavano «persino appaltati per la rapida esecuzione»⁵.

Degli accordi intrapresi dava conto, già al principio di maggio del 1956, un articolo del «Corriere della Sera» nell'edizione milanese, che annunciava come proprio in quei giorni fossero stati:

«Messi a punto [...] gli atti preliminari di convenzione, fra Amministrazione municipale e Ministero dell'Istruzione pubblica, per istituire a Milano, in consorzio, un Laboratorio-Scuola di restauro artistico. [...] Sarà Mauro Pelliccioli a dirigerlo, né mancano artefici da lui formati e in grado, ormai, di stargli degnamente a fianco e di perpetuarne l'insegnamento»⁶.

Il 5 marzo 1960, lo stesso quotidiano ricostruiva *a posteriori* la genesi del progetto:

«L'idea della fondazione d'un laboratorio-scuola stava mobilitando dai primi [del 1956] Comune e Stato in collaborazione [...]. Ma per quanto il Sindaco e l'assessore Montagna avessero annunciato ufficialmente l'iniziativa in Consiglio comunale e in altre sedi, e l'assessore medesimo ne avesse tenuto a battesimo gli sviluppi per le intese con la Soprintendenza tramite Fernanda Wittgens, e poi con il soprintendente prof. Gian Alberto dell'Acqua, la "pratica" restò a stagionare. Mancava la sede. Il Castello, che in un

⁴ Milano, Fondazione Elvira Badaracco, Archivio Fernanda Wittgens (d'ora in poi AFW), busta 3, fasc. 19 «Carteggio con il Comune di Milano per la creazione della Scuola e laboratorio del restauro artistico».

⁵ Lettera di Francesco Bianco a Virgilio Ferrari, Milano, 23 maggio 1957, AFW, busta 3, fasc. 19.

⁶ *I meriti dell'amministrazione comunale. Una scuola del restauro istituita al Castello Sforzesco*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 1956, p. 2.

primo momento pareva offrire i locali adatti nel sottotetto, dovette essere scartato. [...] Anche il Foppone, [il cimitero per i morti della Ca' Granda] a Porta Vittoria [ovvero la Rotonda della Besana], subì un esame, ma venne a sua volta bocciato»⁷.

Qualche ulteriore dettaglio si desume da una lettera dell'avvocato Bianco a Cesare Covi, che il 4 aprile 1957 riepilogava le varie fasi della trattativa, ricordando che «un primo schema di convenzione» in cui il Comune «lasciava la massima libertà a Brera» per la gestione dell'istituto, una volta sottoposto a Sindaco e Giunta, fu discusso nel corso di «una riunione nell'Ufficio del Dott. Montagna al Palazzo di Giustizia nella quale intervenne la Dott. Wittgens con i suoi collaboratori Dott. Russoli e Prof. Gregoriotti ed io»⁸. Durante l'incontro, «attraverso un ampio esame» collegiale, «si addivenne all'approvazione di un secondo schema nel quale si davano al Comune i maggiori poteri rappresentativi lasciando sempre a Brera la massima libertà di organizzazione e di direzione», schema poi approvato dal Ministero, che «dette incarico [...] al Direttore di Brera di perfezionare e definire, in sua vece e nome, la convenzione-statuto del costituendo Consorzio il quale doveva rimanere aperto alla partecipazione di altri Enti».

Al termine delle laboriose contrattazioni, tuttavia, «la Ripartizione Legale» ritenne «non conforme a legge la costituzione di un Consorzio Volontario nella soggetta materia», suggerendo la sostituzione con la forma di «una scuola comunale»: insomma un «Laboratorio comunale per il restauro artistico ed annessa scuola», con gestione autonoma disciplinata da un semplice regolamento sotto la responsabilità amministrativa e patrimoniale del Comune di Milano⁹.

Idea «integralmente autonomista», che da parte sua Cesare Covi assicurava non essere nata per «limitare il concorso del Soprintendente di Brera», ma per evitare «il danno di una attività travagliata e stentata, quale sarebbe quella che deriverebbe dall'impegolarci col Ministero e con la ingerenza statale», «anche considerando [...] che il concorso finanziario dello Stato» sarebbe stato «sempre trascurabile e che il peso» sarebbe ricaduto, «interamente o quasi, sul Comune di Milano».

Una lettera di Fernanda Wittgens all'«illustre amico» sindaco Ferrari del 5 aprile successivo spiegava come la realizzazione del «Consorzio volontario di Restauro [...] dopo un anno e mezzo di trattative» avesse incontrato ostacoli di natura burocratica, tali da spingerla a pensare «di eliminare questo passo, di rinunciare al Consorzio volontario» e di rivolgersi «direttamente ad altri Enti» in grado, «senza alcun vantaggio di prestigio qual è quello che acquisisce il Comune di Milano nel Consorzio, di sovvenzionare mecenaticamente [*sic*] nell'ambito stesso di Brera, un Istituto di Restauro»¹⁰. Poco più di tre mesi più tardi, con la scomparsa della Wittgens il 12 luglio 1957, iniziava di fatto il lento naufragio del progetto in cui la direttrice di Brera aveva confidato fino all'ultimo respiro.

«Il 19 marzo 1958 Mariuccia Wittgens, sorella di Fernanda», scriveva «ad Alberto

⁷ *Nella ex-chiesa di San Carpoforo il laboratorio-scuola del Restauro*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1960, p. 4.

⁸ AFW, busta 3, fasc. 19.

⁹ Lettera di Cesare Covi a Francesco Bianco, Milano, 18 marzo 1957, AFW, busta 3, fasc. 19.

¹⁰ AFW, busta 3, fasc. 19.

Saibene per capire il da farsi»¹¹: «perdoni se mi rivolgo a Lei ma ricordo le ultime sedute al letto della povera Fernanda quand'essa adoperò l'ultimo fiato e le ultime energie per tracciare i piani per il funzionamento della Scuola e Istituto del Restauro [...]. Mio cugino Gianni Mattioli [1903-1977], nell'ultima seduta tenuta dagli Amici di Brera si è reso conto che la cosa è ancora in alto mare e desidera interessarsi presso il Comune ma gli occorre una traccia e cioè sapere come Fernanda desiderava che fosse costituito e alimentato e come invece o meglio quale via o sistema non voleva. Ella che fu appunto presente alle ultime sedute di Via Marina [nella casa della stessa Wittgens] potrebbe avere gli elementi per un promemoria che servisse a mio cugino? Può Ella farmi questo favore o indicarmi chi può fornirmi tali dati? [...] v'è da considerare che a Fernanda premeva assicurarsi l'opera di Pelliccioli per l'insegnamento, appunto perché lo considerava maestro sommo del restauro. Ma Pelliccioli [sic] è avanti negli anni e pur augurandogli lunga vita non mi pare che vi sia da perdere tempo»¹².

«Pur in un momento di così intensa vitalità cittadina (nel 1951 era stato ricostruito il Poldi Pezzoli, nel 1954 era stato inaugurato il Padiglione d'Arte Contemporanea, nel 1956 erano stati riaperti la Biblioteca Comunale in Palazzo Sormani, il Planetario e il museo al Castello Sforzesco...), non avverrà niente e del progetto della Wittgens si perderà persino la memoria»¹³, nonostante il 12 gennaio 1958 il «Corriere della Sera» desse «ormai vicino alla attuazione» il piano di studio per «una scuola-laboratorio del restauro, da attuarsi in collaborazione fra Soprintendenza e Comune»¹⁴. Ancora nel marzo del 1960 si scriveva che l'istituto, da intitolarsi al nome di Fernanda Wittgens, aveva «ormai trovato la via [...] per diventare realtà», baluardo a Milano nella difesa dell'esperienza, della sensibilità e della capacità tecnico critica del restauratore, sotto la direzione di Pelliccioli – che aveva conservato il ritaglio dell'articolo nel suo archivio –, contro il dilagare dei meri «sistemi meccanici di trattamento»: «all'intervento del restauratore il dipinto antico e bisognoso di cura chiede scienza ed arte insieme, chiede valutazione critica, culturale, estetica, e non l'applicazione indiscriminata di teorie che circoscrivono il restauro al semplice ambito tecnico»¹⁵.

Del resto questa visione si riallacciava in parte alla politica programmatica con cui era stato fondato l'ICR, nell'«urgenza di ricondurre l'ambito del restauro su un terreno metodologico multidisciplinare in cui risultassero fondamentali le discipline storiche, invertendo in tal modo la tendenza sempre più forte negli anni Trenta di monopolio di questo settore da parte delle scienze chimico-fisiche», che trovavano esplicazione nella «frenetica attività di Renato Mancina», «singolare personaggio» che «potrebbe aver costituito la maggiore spinta per Argan nell'intraprendere il tentativo, perfettamente riuscito grazie al sodalizio con Cesare Brandi, di mettere freno ad un

fenomeno di presunta modernizzazione del restauro che, se non interrotta, avrebbe potuto produrre risultati disastrosi»¹⁶. Se lo era stato a Roma, ancor più doveva esserlo a Milano, dove la sua privata Scuola Nazionale del Restauro fondata nel 1935 con Giuseppe Castellani e Giorgio Nicodemi poteva aver più profondamente inciso sul tessuto culturale storico artistico e formativo, proponendo «uno *skill* del nuovo restauratore composto da un ibrido tra l'artista e lo scienziato»¹⁷, tanto più che Mancina era un personaggio sgradito sia a Pelliccioli che alla Wittgens¹⁸.

Al contrario, il laboratorio-scuola della Wittgens avrebbe probabilmente adottato quella politica di giusto equilibrio multidisciplinare tra storico, scienziato e restauratore, che dovevano procedere insieme e rendere il restauro «lettura critica dell'opera d'arte, operazione solo indirettamente manuale: arte liberale, infine e non meccanica»¹⁹.

Nel 1960 persino la scelta della sede per il laboratorio-scuola, virata verso la chiesa sconscacrata di San Carpoforo, pareva ormai definitiva, delineate anche le modifiche da

¹⁶ M. MICHELI, *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e conseguenze sul piano metodologico*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 167-178, in part. p. 168, a cui si rimanda anche per un approfondimento sulla figura di Renato Mancina e sulla sua scuola, oltre a B. DE RUGGIERI, *Renato Mancina e la 'scienza' del restauro*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, pp. 128-129; S. CECCHINI, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», vol. 14, 2016, pp. 429-458: 443-444 e nota 56, con la bibliografia precedente indicata.

¹⁷ MICHELI, *Il modello organizzativo...* cit., p. 170.

¹⁸ Presso gli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma si conserva una lettera di Fernanda Wittgens a Ugo Ojetti dei primi anni Cinquanta, in merito all'assegnazione del restauro della *Madonna in gloria con i Santi Giovanni Battista, Gregorio Magno, Benedetto e Girolamo* di Mantegna della Pinacoteca del Castello Sforzesco (la cosiddetta Pala Trivulzio) a un gruppo di lavoro che riteneva scarsamente qualificato, tra cui appunto Mancina, definito un falsario, il restauratore Carlo Moroni e il fotografo Mario Castagneri. La studiosa pregava Ojetti di provvedere quando il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, di cui faceva parte, si fosse riunito per decidere a riguardo (Deposito fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Cassetta 78 ins. 17, unità archivistica 1959 «Wittgens Fernanda (direttrice Pinacoteca di Brera), Wittgens Mariuccia»; il regesto della corrispondenza tra Ojetti e la Wittgens è disponibile sull'Archivio digitale della Galleria Nazionale: <https://opac.lagallerianazionale.com>). Sul restauro del grande dipinto, poi eseguito da Mauro Pelliccioli dal 1954, si veda l'articolo *Si salva per i secoli la «Madonna Trivulzio». Compiuta la rintelatura del capolavoro del Mantegna*, in «Corriere d'Informazione», 3-4 gennaio 1956, p. 2. Sull'opposizione di Pelliccioli e Longhi alla visione di Mancina e dei sostenitori del «restauro scientifico», M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo, la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Bergamo, 9-11 marzo 1995), Roma 1998, pp. 95-113: 101 e note 57-59; S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro...* cit., pp. 101-115: 112-114; CECCHINI, *L'Italia...* cit., p. 448.

¹⁹ MICHELI, *Il modello organizzativo...* cit., p. 170. Qualche accenno di polemica da parte di Fernanda Wittgens nei confronti di Cesare Brandi emerge in una lettera a Carlo Ludovico Ragghianti in merito all'affidamento del restauro del *Cenacolo* vinciano, spedita da Milano l'8 aprile 1946: «venerdì scorso è giunto l'altro delegato del Consiglio Superiore, Brandi, col chimico Liberti per esaminare il dipinto [...]. Brandi ha fatto prelievi di colore e di intonaco per stabilire definitivamente la tecnica della pittura nonché misurazioni dell'umidità. Ma che cosa sarà deciso? Si ricorrerà ai restauri scientifici della Scuola del Restauro che durano anni o si affronterà subito il problema che ieri era delicato ma semplice e che oggi è terribilmente complesso, e lo si affronterà con l'esperienza di un restauratore che ha avuto nelle mani i maggiori cicli pittorici? [...] giurerei che [il Ministero] affiderà il lavoro al Gabinetto di restauro, facendo sì che chimici e fisici e bizantini miniatori facciano un cumulo di esperimenti senza affrontare il problema del consolidamento in queste difficilissime condizioni. A meno che Longhi si impunti e prevalga su Brandi e imponga un restauro immediato affidato a Pelliccioli. Questa pareva la sua intenzione, ma la manterrà?» (missiva riprodotta da GINEX, «Sono Fernanda...» cit., pp. 118-120).

¹¹ AGOSTI, *Introduzione...* cit., p. LVII, nota 2.

¹² Lettera di Mariuccia Wittgens ad Alberto Saibene, Milano, 19 marzo 1958, Milano, Archivio di casa Saibene (si veda AGOSTI, *Introduzione...* cit., pp. LVII-LVIII, nota 2).

¹³ AGOSTI, *Introduzione...* cit., p. LVII.

¹⁴ *Lomaggio di Milano culturale alla memoria di Fernanda Wittgens*, in «Corriere della Sera», 12 gennaio 1958, p. 4.

¹⁵ *Nella ex-chiesa...* cit. Devo a Silvia Cecchini la segnalazione della presenza del ritaglio tra le carte di Pelliccioli.



I. Guido Gregoriotti (1907-1990).

apportare all'edificio per adattarlo all'uso²⁰. «È stato il Sindaco ultimamente», annunciava un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 5 marzo di quell'anno, «a decidere per l'ex chiesa di San Carpoforo, che si trova a due passi da Brera». «Ed è una soluzione brillantissima, anzi la migliore, perché un laboratorio-scuola come questo prende tutto il suo significato e la sua portata proprio aggregandosi all'ambiente di istituti come Brera e come l'Accademia, che già dispongono di validi strumenti complementari come il gabinetto del restauro della Pinacoteca e il laboratorio fotografico. [...] Da tanti anni la ex-chiesa di San Carpoforo è in uso all'Archivio Civico, per il deposito di quegli atti che oltrepassano i 25 anni di vita [...]. L'Economato comunale si è impegnato a sgomberare la chiesa entro venti giorni, e cominceranno subito i lavori di riattamento. Un soppalco dividerà il grande ambiente in due piani. E un ingresso sarà aperto nell'abside e reso decoroso architettonicamente con un portale antico che l'arch. [Piero] Portaluppi è stato incaricato di rintracciare. Sarà così aperta la «direttissima» Brera-Laboratorio attraverso il giardino privato che il condominio sembra disposto a lasciare accessibile. Un'altra entrata in ogni caso funzionerà dalla parte frontale della ex-chiesa»²¹.

²⁰ La chiesa sconsacrata di San Carpoforo sarà affidata nel 1993 all'Accademia di Brera, che oggi ne dispone come spazio espositivo e per vari corsi.

²¹ *Nella ex-chiesa...* cit.

2. Guido Gregoriotti, *Autoritratto*, olio su tela, anni Trenta (foto da Salvatore Gregoriotti. *Un atelier d'arte nella Sicilia tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1998), a cura di A.M. RUTA, G. VALDINI, V. MANCUSO, Milano 1998, p. 202, fig. 1).



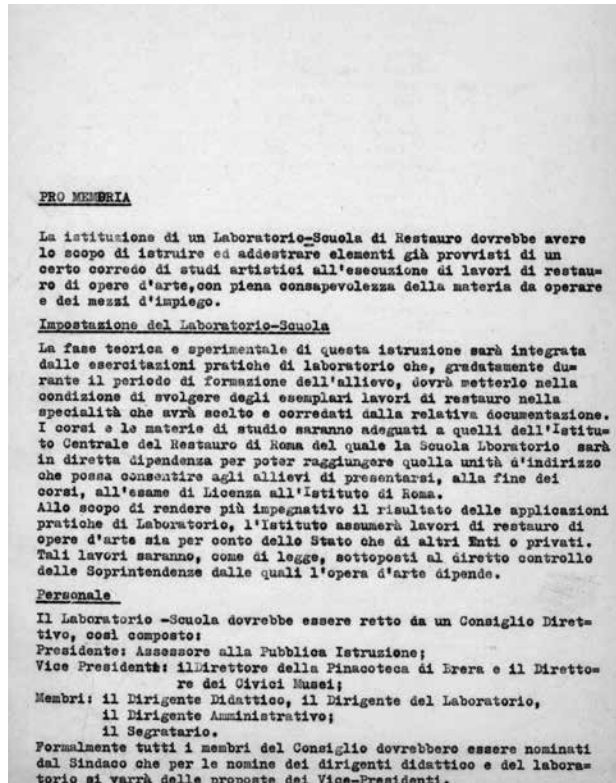
I. Il progetto

Se le carte di Fernanda Wittgens conservate presso la Fondazione Badaracco consentono di inquadrare la genesi del progetto, tra esse però manca il piano di lavoro messo a punto insieme ai suoi collaboratori, che l'avevano sostenuta nel corso delle trattative, in un momento difficile per la direttrice di Brera, in condizioni di salute già compromesse. Un prospetto per l'organizzazione di un laboratorio-scuola di restauro che potrebbe rispecchiare, qualche tempo più tardi, il proposito della Wittgens riemerge però proprio nell'archivio di uno dei suoi assistenti, Guido Gregoriotti, che raccogliendone l'eredità aveva rielaborato l'iniziativa una prima e una seconda volta, ad alcuni anni di distanza, portando avanti il primitivo sogno (fig. 1)²².

Spirito brillante, uomo di cultura e d'amministrazione, abile organizzatore, conservatore e poi direttore del Poldi Pezzoli per un quarto di secolo a partire dal 1948, restauratore, docente, studioso, ma anche pittore specializzato in ritratti (fig. 2)²³, questo

²² Ringrazio Salvatore Gregoriotti per avermi messo a disposizione l'archivio del padre Guido (d'ora in poi AGG), ora da studiare e riordinare. Le carte in questione sono conservate nella cartella «Restauro-Carteggi-Studi-Relazioni», 1956-1972.

²³ Se si prescinde da alcune pubblicazioni sulla famiglia e da un breve intervento non firmato, dal titolo



3. *Pro memoria* per la progettazione di un Laboratorio-Scuola di Restauro a Milano, ante 1960 (foto Archivio Guido Gregoriotti, Milano).

poliedrico personaggio, che alla Wittgens era legato da un'intensa amicizia – è lei a chiamarlo insieme a Franco Russoli a sovrintendere, da poco giunto a Milano dalla nativa Sicilia, ai lavori di ricostruzione e riordinamento del Poldi Pezzoli pesantemente danneggiato dai bombardamenti –, era stato testimone diretto degli incontri con gli esponenti del Comune per la creazione del laboratorio-scuola. Proprio per questo, come attesta un suo *curriculum vitae* privo di data ma risalente agli ultimi anni Cinquanta, era stato «proposto per la progettazione e la direzione di una scuola di restauro da istituire nel Castello Sforzesco [prima dunque della scelta di collocarla in San Carpoforo, risalente al 1960], sotto gli auspici del Ministero della P[ubblica] I[struzione] e del Comune».

Questo dato consente di spiegare la presenza di un «pro memoria» dattiloscritto sui criteri di attuazione pratica del progetto di memoria wittgensiana nel suo archivio e di datarlo ragionevolmente entro la fine del decennio (fig. 3)²⁴. Dal documento si com-

prende che il «Laboratorio-Scuola» – così sempre chiamato –, doveva avere «lo scopo di istruire e addestrare», probabilmente nel corso di tre anni, «elementi già provvisti di un certo corredo di studi artistici all'esecuzione di lavori di restauro di opere d'arte, con piena consapevolezza della materia da operare e dei mezzi d'impiego». I corsi e le materie di studio sarebbero stati adeguati a quelli dell'ICR, «del quale il Laboratorio sarà in diretta dipendenza per poter raggiungere quella unità d'indirizzo che possa consentire agli allievi di presentarsi, alla fine dei corsi, all'esame di Licenza all'Istituto di Roma».

Su base cittadina, il laboratorio-scuola milanese sarebbe stato «retto da un Consiglio Direttivo» composto da un presidente, ovvero l'Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Milano, due vice presidenti, da identificare nel direttore della Pinacoteca di Brera e in quello dei Musei Civici, e quattro membri: «il dirigente didattico, il dirigente del Laboratorio, il dirigente amministrativo» e infine «il Segretario»: «tutti i membri del Consiglio» sarebbero stati «nominati dal Sindaco, che per le nomine dei dirigenti didattico e del laboratorio» si sarebbe valso «delle proposte dei vice presidenti».

«Dal dirigente del Laboratorio dipenderanno i Capi d'Arte» (un Capo d'Arte falegnameria e due Capi d'Arte restauro)²⁵; «l'insegnamento delle varie materie (fisica-chimica, tecnica della pittura, storia dell'arte, ecc.) potrà essere affidato per incarico a docenti delle scuole medie superiori o del Liceo Artistico. Al Capo del Laboratorio di ricerche scientifiche di Brera potrà essere affidato l'insegnamento della tecnica fotografica, radiografia, ecc.».

Le risorse per il finanziamento della scuola dovevano essere in buona parte a carico del Comune, a cui erano richiesti: «i locali con gl'impianti, 15 milioni per le attrezzature iniziali», con l'auspicio di poter aumentare la cifra a 20, «ed un contributo fisso di 10 milioni annui», da incrementare in seguito a 18, «che servirà ad assicurare gli emolumenti di tutto il personale e le spese principali di funzionamento». «La Soprintendenza si era offerta di contribuire, in nome del Ministero, con una parte dei fondi di assegnazione per restauri ma, a parte i lavori che discrezionalmente il Soprintendente potrà affidare alla Scuola Laboratorio, sarebbe opportuno tentare di ottenere dal Ministero un contributo specifico. Inoltre ci sarebbe da contare sui contributi dei più importanti Enti cittadini»²⁶.

adatta a stendere un «promemoria» che sintetizzasse le idee della sorella per la realizzazione del laboratorio-scuola era quanto chiedeva Mariuccia Wittgens nella citata lettera del 19 marzo 1958 ad Alberto Saibene, per avere una traccia da seguire nel tentativo di portare avanti il progetto con il Comune: è forse questa l'occasione in cui fu proposto Gregoriotti?

²⁵ «E dal dirigente amministrativo [dipenderà] un economo, il personale amministrativo e di custodia».

²⁶ La cartella include un dettagliatissimo «prospetto di spesa per l'arredamento ed attrezzatura del Laboratorio Scuola di Restauro, da riferirsi al progetto di sistemazione già presentato dagli Architetti», differenziato nei costi per l'allestimento dell'«ingresso», della «segreteria ed economato», della «direzione», dell'«Archivio pratiche e fotografico», della «sala di lezioni teoriche», del «gabinetto di fisica e chimica», del «magazzino», della «sala riprese fotografiche», della «sala di disegno e tecnica della pittura», del «laboratorio di falegnameria e foderatura dipinti», del «laboratorio di restauro pittorico», dello «studio del Direttore del Laboratorio», dello «studio del Direttore didattico» e del «locale dei Capi d'Arte», per un totale di 19.363.000 lire. Si aggiunge un «progetto di spesa per remunerazione impiegati e spese principali per il funzionamento» del «Laboratorio Scuola di Restauro in Milano», che ammonta a ulteriori 18.830.000 lire.

Gregoriotti dopo la guerra ha fatto rinascere il Poldi Pezzoli, in «Il Giornale dell'Arte», VIII, 1990, 79, p. 34, l'unica voce bibliografica di rilievo su Guido Gregoriotti è il saggio di A. MOTTOLA MOLFINO, *Guido Gregoriotti: la misura dell'eleganza*, in *Salvatore Gregoriotti. Un atelier d'arte nella Sicilia tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1998), a cura di A.M. RUTA, G. VALDINI, V. MANCUSO, Milano 1998, pp. 203-211.

²⁴ AGG, cartella «Restauro-Carteggi-Studi-Relazioni», 1956-1972. Proprio l'indicazione della persona più

Ultima voce, ma non meno importante sul fronte della formazione e della ricerca: «il 50% degli utili sui lavori fatturati, detratte le spese e le tasse, dovrebbe andare a costituire un fondo da impiegare in pubblicazioni, mostre, conferenze, partecipazioni a convegni, ecc., l'altra metà potrebbe venire distribuita in parti proporzionali, stabilite dal Consiglio, come gratifica di fine d'anno, a dirigenti, capi d'arte ed agli allievi dell'ultimo corso che abbiano partecipato ai lavori» di restauro, che la scuola poteva svolgere su commissione dello Stato o di privati.

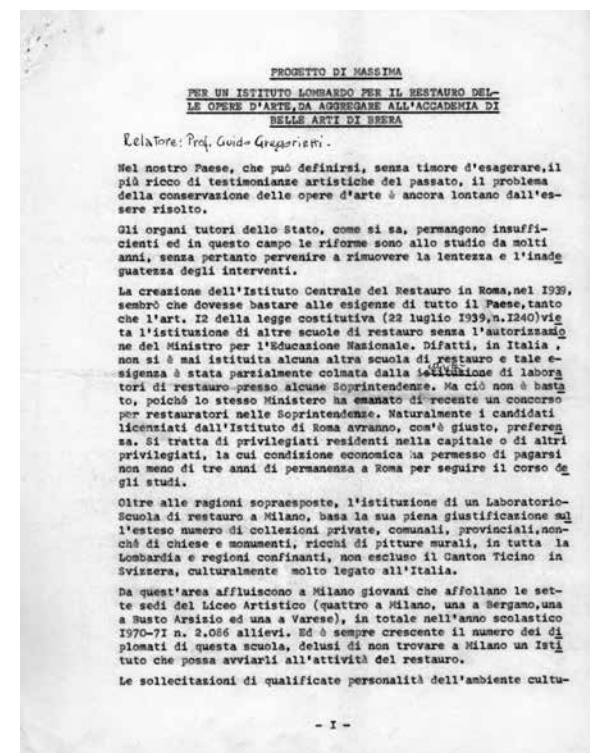
L'impulso alle relazioni verso l'esterno, tramite esposizioni, conferenze e varie attività, da un lato avvicinava il laboratorio-scuola milanese all'Istituto Centrale del Restauro di Roma e alla sua Sala delle Mostre, spazio di «sperimentazioni museografiche», in cui principalmente dar conto dei restauri compiuti secondo i criteri scaturiti da «ricerca all'avanguardia nel settore»²⁷; dall'altro lo immergeva all'interno della società, collocandolo in quella dimensione «vivente», partecipe dell'attualità e dei dibattiti contemporanei, che la Wittgens perseguiva per la Pinacoteca di Brera e per i musei in generale. L'adesione alle linee programmatiche dell'ICR e la presa di distanza dall'operato di Renato Mancia non significavano naturalmente sottovalutare l'apporto delle tecniche scientifiche e Gregoriotti aveva steso un prospetto delle indagini che il laboratorio avrebbe potuto compiere sulle opere d'arte, come ausilio sussidiario all'intervento di restauro: «esami microscopici e tecnologici, esami radiologici e con luce ultravioletta o infrarossa» per l'analisi dei supporti e delle preparazioni; «esami a luce radente, con raggi ultravioletti-infrarossi-raggi X, esami microscopici e con lenti a vario ingrandimento e analisi fisicochimiche (microanalisi, analisi spettrale, luce polarizzata, con cellula fotoelettrica, ecc.)» per strato pittorico e agglutinanti, «esami con lenti, con microscopio, con luce ultravioletta o esami chimici per stabilire la composizione delle vernici, la natura degli imbratti, ecc.».

Ma le cose non erano andate come Gregoriotti sperava: gli anni erano passati e il progetto che aveva promosso prima come collaboratore della Wittgens e poi in prima persona era stato accantonato. Ancora nel 1972, inquadrando la situazione culturale del capoluogo lombardo, egli lamentava: «almeno da quindici anni assisto all'atteggiamento critico dell'ambiente artistico più qualificato nei riguardi dei poteri politico-amministrativi della città per una politica culturale più elevata ed all'atteggiamento di inerzia di questi ultimi. I moltissimi voti e le sollecitazioni formulati da varie parti sono rimasti regolarmente senza eco, come pure i progetti ai quali ho collaborato assieme alla compianta Prof.ssa Wittgens. [...] A Milano [...] non esiste un istituto per il restauro delle opere d'arte. Quest'attività, nella migliore delle ipotesi, è nelle mani di intelligenti operatori, ma non potrei indicare chi, fra loro, abbia una cultura artistica e scientifica adeguata al responsabile compito e chi, d'altra parte, abbia le capacità di giudicarlo, se non dal punto di vista estetico, squisitamente soggettivo ed aderente al gusto del momento»²⁸.

²⁷ A riguardo: M.I. CATALANO, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la «Sala delle Mostre» dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La teoria del restauro...* cit., pp. 179-197.

²⁸ Memoria di Guido Gregoriotti, su carta intestata del Museo Poldi Pezzoli, 6 marzo 1972 (AGG, cartella «Comunicazioni e corrispondenza con editori, direttori e conservatori di musei italiani e stranieri, mercanti d'arte», 1972-1981).

4. *Progetto di massima per un Istituto lombardo per il Restauro delle opere d'arte, da aggregare all'Accademia di Belle Arti di Brera*, 1972 (foto Archivio Guido Gregoriotti, Milano).



Parallelamente a questa constatazione riemergeva il sogno di quindici anni prima, con la proposta di fondare a Milano un Istituto Lombardo per il Restauro, da associare all'Accademia di Brera. Se l'iniziativa non trovò attuazione fu probabilmente ancora una volta per ragioni burocratiche, dal momento che sul fronte della programmazione le idee erano chiarissime: il progetto di Gregoriotti, che si recupera tra le sue carte, aveva infatti ora forma assai definita, con la specifica di insegnamenti, programmi teorici e pratici, requisiti, direzione, costi e linee guida della scuola.

Va ricordato che Gregoriotti negli anni della sua gestione aveva impiantato un laboratorio di restauro dei metalli antichi in alcune sale del Poldi Pezzoli; inoltre era un restauratore di dipinti di formazione e professione, attività portata avanti per tutta la vita parallelamente alla direzione del museo di via Manzoni. Si era formato nella bottega di famiglia in Sicilia, ma in seguito più professionalmente negli anni Venti a Roma, presso il Gabinetto per il Restauro degli Antichi Dipinti del Ministero della Pubblica Istruzione istituito nel 1924 e diretto da Tito Venturini Papari²⁹, per poi collaborare tra il 1944 e il 1946, stando al suo curriculum, con compiti non meglio definiti, con l'Istituto Centrale per il Restauro.

²⁹ Il gabinetto-scuola, esperienza precedente che la fondazione dell'ICR e l'avvio dei suoi corsi dal 1942 spazzò via, è ricordato da RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 114; cfr. CECCHINI, *L'Italia...* cit., pp. 443-444 e nota 56, con la bibliografia precedente indicata.

Dalla prima elaborazione del progetto della Wittgens, di dimensione per così dire comunale, nel 1972 l'idea si era ampliata, ragionando ora su base regionale, pur sempre con la partecipazione statale, e un *Progetto di massima per un Istituto Lombardo per il Restauro delle opere d'arte, da aggregare all'Accademia di Belle Arti di Brera*, di cui Gregoriotti era relatore, definiva nei dettagli le caratteristiche dell'organismo (fig. 4). «L'intento è quello di formare elementi giovani, già provvisti di preparazione culturale e artistica, che alla fine del corso di studi, della pratica di laboratorio e di perfezionamento, siano in grado di assumere la delicata responsabilità di un compito di restauro in perfetta "scienza e coscienza". I corsi si attueranno sulla base dei corsi istituiti all'Istituto Centrale di Restauro di Roma. Si intende chiedere che fin dalla sua progettazione e formale istituzione facciano parte del Consiglio Direttivo dell'Istituto i Soprintendenti alle Gallerie, ai Monumenti e alle Antichità della Lombardia, in modo che il Ministero, attraverso i suoi funzionari periferici, possa esercitare un controllo sull'attività scientifica e tecnica dell'Istituto e fornire una collaborazione ad alto livello riguardo metodi e funzionamento. I proventi dell'attività del Laboratorio che, come quello di Roma, potrà eseguire lavori per conto di privati, di Enti e dello Stato, andranno a costruire un fondo che verrà amministrato dal Consiglio di Amministrazione dell'Accademia di Belle Arti e che il Consiglio stesso somministrerà all'Istituto secondo le sue esigenze, e per integrare i contributi dello Stato, degli Enti e dei privati a favore dello sviluppo dell'Istituto stesso, il quale avrà anche compiti di ricerca, di contatti con gli Istituti scientifici dell'Università, di partecipazione a convegni di studi in Italia e all'estero, di pubblicazione di bollettini, ecc. Le spese per il materiale d'impianto e l'attrezzatura, nonché la loro manutenzione, dovrebbe pesare sul relativo capitolo dell'istruzione pubblica dell'Ente Regione Lombardia. Il personale insegnante dovrebbe essere a carico dello Stato. La spesa del materiale di consumo e quello per la biblioteca a carico del Comune».

Alla scuola sarebbero stati ammessi ogni anno venti allievi, scelti tra candidati diplomati al liceo artistico, classico o scientifico, che «attraverso una prova d'esame» avessero dimostrato «una spiccata inclinazione di ordine grafico e di equilibrio di valori formali».

Ci si doveva porre come obiettivo anche la formazione di una particolare categoria di operatori specializzati sui supporti, la cui attività avrebbe dovuto svolgersi sotto la direzione e responsabilità dei restauratori. Gli insegnamenti loro dedicati sarebbero stati rivolti alla «foderatura dei dipinti su tela», al «raddrizzamento e risanamento dei dipinti su tavola» e al «consolidamento e trasposizione delle pitture murali»; «per gli aspiranti a tali specializzazioni [...] il titolo per l'ammissione all'Istituto può consistere nella licenza della Scuola Media Unica».

Il corpo docente, dal lato teorico, doveva far fronte a sei ore di insegnamento settimanali di fisica-chimica, sei di storia del restauro e storia dell'arte, dodici di disegno e tecniche pittoriche, un piano di insegnamenti che, tranne che per la legislazione, rifletteva a buon conto quello previsto all'ICR³⁰.

³⁰ All'ICR gli insegnamenti previsti dalla fondazione erano i seguenti: «Storia dell'arte antica, medioevale e moderna», «Tecnica del restauro», «Scienze naturali», «Chimica», «Fisica», «Disegno e tecniche di

Per i laboratori si sarebbero invece dovuti assumere: un dirigente, un economo, una segretaria con un aiuto dattilografa, un addetto alla biblioteca-fototeca-archivio, un restauratore a capo di un team di altri tre tecnici e tre rispettivi aiuti, un tecnico fotografo radiologo, un telefonista, un foderatore con un collaboratore, un falegname, due custodi e un fattorino. Si ricordi a confronto che l'organico iniziale dell'ICR, assai snello e funzionale, contava trenta unità.

L'edificio che avrebbe ospitato la scuola – per quanto non specificato – doveva garantire un'estensione interna tra i 1500 e i 2000 metri quadrati, che consentissero di allestire una sala per le lezioni teoriche «con apparecchio per proiezioni», un gabinetto di chimica, due sale di disegni, due per le esercitazioni di restauro, oltre ai locali di servizio; mentre il laboratorio doveva prevedere, tra gli ambienti di lavoro: la segreteria, la direzione, una sala riunioni, una biblioteca con schedario fotografico e archivio, una sala ripresa fotografica, un «laboratorio fotografico e raggi X», in ossequio alla necessità di formare un «restauratore tecnico» con una preparazione storica ma anche scientifica, una sala conferenze con proiezioni, una sala d'esposizione, una camera di sicurezza, una di climatizzazione, un laboratorio di falegnameria, un deposito legnami, un laboratorio di foderatura dei dipinti con annesso magazzino, un «laboratorio pulimento e restauro» e una camera di preparazione degli ingredienti³¹. Se inizialmente erano previsti solo tre compartimenti rispettivamente dedicati a «dipinti su tavola e su tela», «affreschi e dipinti murali» e «sculture lignee policrome», si sarebbero poste allo studio altre sezioni «da programmare per un ulteriore sviluppo dell'istituto», con un'azione più ad ampio raggio che affrontasse anche il restauro di «disegni e stampe, ceramiche, tessuti, arazzi e tappeti, armi e armature, oreficerie e argenterie, cornici antiche e mobili da collezione, orologi antichi»: non si dimentichi che Gregoriotti, che in qualità di studioso si era principalmente cimentato sulla storia del gioiello³², era da oltre un ventennio direttore del Poldi Pezzoli, un museo che oltre alla pinacoteca conserva ricche collezioni dei più vari generi.

pittura e scultura», «Legislazione delle antichità e belle arti» (*Creazione dell'Istituto Centrale del Restauro e regolamento circa l'istituzione dei corsi per l'insegnamento del restauro*, Roma 1956; cfr. MICHELI, *Il modello organizzativo...* cit., p. 171, nota 14).

³¹ La spesa per l'arredo, ora aumentata a quarantacinque milioni di lire, comprendeva attrezzature relative agli impianti e al laboratorio di fotografia, al gabinetto di chimica, alla falegnameria e al laboratorio di restauro dei dipinti.

³² Si veda G. GREGORIOTTI, *Il gioiello nei secoli*, presentazione di E. STEINGRÄBER, Milano 1969 e in seguito il suo saggio *Jewelry through the ages* per l'*Encyclopaedia Britannica* nel 1971.

PER UNA BIOGRAFIA *IN PROGRESS* DI PELLICIOLI: I. L'ORGANIZZAZIONE DELLA BOTTEGA

Claudia Marchese

I. Introduzione

«[Pellicoli] era sempre in giacca, cappello, cravatta con la sua spilla col ramarro sul colletto, bianco di capelli già allora. Dai racconti che avevo sentito quando avevo cominciato a lavorare sapevo che era un personaggio che bestemmiava, gridava»¹.

«La cosa che mi ha sempre stupito è che, mentre i suoi allievi avevano il camice, io non ho mai visto il nonno in camice. Aveva sempre una cravatta sulla quale portava una salamandra e il suo cappello in testa, con cui a volte lavorava»².

Queste sono soltanto alcune delle parole con cui Mauro Pellicoli (Lonno di Nembro, Bergamo, 15 gennaio 1887 – Bergamo, 2 febbraio 1974) è ricordato da Antonio Benigni, suo allievo e collaboratore dal 1955³, e dal nipote Mauro Porta⁴. Lo descrivono come un uomo distinto nel vestire, che già dalle scelte nel modo di presentarsi sembra mostrare una forte consapevolezza di sé: di essere non un semplice artigiano ma un esperto in grado di affermare le sue conoscenze e competenze, di interessare proficui rapporti a livello nazionale e internazionale, di imporsi col suo carattere sanguigno e deciso. Ma a parte l'aura quasi mitica che accompagna i più grandi protagonisti della nostra storia – in questo caso della storia del restauro del Novecento italiano –, chi era Mauro Pellicoli?

Come è emerso anche dal convegno *Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo*, tenutosi a Venezia il 14 e 15 novembre 2018, la vita di Pellicoli si caratterizza per un'attività estremamente intensa e multiforme, per un fittissimo intreccio di rapporti con le più svariate figure di funzionari pubblici, storici dell'arte, conoscitori, collezionisti, poeti e musicisti, per un numero non precisabile di interventi di restauro. Per evitare la frammentarietà, tutti questi aspetti richiedono di essere inseriti entro una cornice generale che vada oltre i singoli casi e interventi e sia in grado di fornire una ricostruzione complessiva della sua figura, esigenza sollevata in particolare dall'Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano (Bergamo), organizzatrice e promotrice

¹ Intervista ad Antonio Benigni, 6 ottobre 2018, presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (Bergamo).

² Intervista a Mauro Porta, 24 febbraio 2019, Milano.

³ Antonio Benigni (Bergamo, 1939) si è formato nella sua città natale presso la bottega del pittore Albano Pressato, seguendo i corsi di decorazione alla Scuola d'Arte Andrea Fantoni e successivamente presso la bottega di decoratori dei fratelli Taragni, figli di Fermo Taragni, con cui aveva collaborato in giovinezza anche Pellicoli. L'ingresso nel 1955, a 16 anni, nella bottega di Pellicoli ha posto le basi della sua carriera come restauratore, mai più abbandonata, che lo ha visto a fianco del maestro fino alla sua scomparsa nel 1974. L'Archivio di Benigni è conservato presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano (Bergamo), al cui sito rimando per un breve profilo biografico.

⁴ Mauro Porta è figlio di Mary Pellicoli, secondogenita del restauratore.

del convegno. Da qui è nato il progetto attualmente in corso⁵, che riguarda la redazione di una biografia sul “principe dei restauratori” attraverso l'uso di due tipologie di fonti: fonti d'archivio (documenti, lettere, fotografie, registri, ecc., a partire da quelli conservati nell'Archivio Mauro Pelliccioli, ora presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo) e fonti dirette (interviste a chi ha conosciuto personalmente Pelliccioli e può ancora lasciarci una testimonianza di chi fosse e di come intendesse il suo lavoro e ad esso si avvicinasse).

I 45 anni dalla scomparsa di Pelliccioli rendevano ancora più urgente iniziare il progetto per la parte dedicata alle fonti dirette, considerando soprattutto che le sue due figlie, Daisy e Mary, così come gran parte dei suoi collaboratori storici⁶ sono ormai venuti a mancare. L'uso delle interviste come fonti però impone una certa cautela, in questo caso sia per i molti anni trascorsi dall'apice della carriera di Pelliccioli, sia per la consapevolezza di quanto le informazioni possano essere condizionate dal complesso gioco dei ricordi e dal peso che un certo rapporto ha avuto nella vita di chi viene intervistato. Questo chiarisce ulteriormente come sia fondamentale avvalersi contestualmente delle interviste e di accurate ricerche documentarie.

Le interviste effettuate in questa prima fase in collaborazione con l'Associazione Giovanni Secco Suardo sono state fatte a due dei quattro nipoti di Pelliccioli, Pierluigi Mandolini⁷ (15 settembre 2018, Lurano, Bergamo, presso la sede dell'associazione) e Mauro Porta (24 febbraio 2019, Milano), e ai restauratori Antonio Benigni (6 ottobre 2018, Lurano, presso la sede dell'associazione) e Pinin Brambilla Barcilon⁸ (6 ottobre 2018, Milano), che hanno entrambi iniziato il loro percorso accanto a Pelliccioli.

Quello che si presenta in questo contributo è un esempio metodologico di come si intende costruire la biografia incrociando diverse fonti e riguarda una delle linee di ricerca su cui mi sto muovendo per approfondire la figura di Pelliccioli, ovvero l'organizzazione

⁵ Ringrazio sinceramente Lanfranco Secco Suardo e Antonella Gioli per avermi coinvolta.

⁶ Cito a seguire i nomi soltanto di alcuni dei principali collaboratori di Pelliccioli: Ottemi della Rotta (1901-1973), per il cui rapporto con Pelliccioli rimando al contributo di Michela Palazzo in questo volume, *Lo stacco e lo strappo dei dipinti murali. Mauro Pelliccioli e il suo allievo Ottemi della Rotta*, e segnalo il progetto di ricerca avviato nel 2015 presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona: *Per la storia del restauro nel Novecento: Ottemi Della Rotta*; Luciano Arrigoni (1896-1986), braccio destro di Pelliccioli negli anni Trenta, divenuto nel 1941 aiuto-restauratore dell'appena inaugurato Istituto Centrale del Restauro; Giuseppe Arrigoni (1915-2006), fratello minore di Luciano, rimasto a fianco di Pelliccioli da metà anni Trenta fino al 1957, il cui archivio è conservato presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo a Lurano, Bergamo, e per il quale cfr. *Giuseppe Arrigoni. Sessanta anni di restauri*, a cura di P. ANGELINI, in «Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani», numero speciale, Saonara (Padova) 2011; Luigi Pigazzini (1903-?), membro del team di Pelliccioli dal 1933, come risulta dal *Libro paga* conservato nell'Archivio di Pelliccioli presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo (da ora AMP, qui F. 16, f. 10), continuò a collaborare con lui anche quando quest'ultimo venne nominato restauratore capo dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1941, per poi sostituirlo in quel ruolo nel 1948, cfr. S. RINALDI, *Luigi Pigazzini e la tradizione lombarda del restauro pittorico*, in *Caravaggio a Milano. La Conversione di Saulo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 16 novembre - 14 dicembre 2008), a cura di V. MERLINI, D. STORTI, Milano 2008, pp. 127-135.

⁷ Mandolini è figlio di Daisy Pelliccioli, primogenita del restauratore.

⁸ Pinin Brambilla Barcilon (Monza, 1925 - Milano, 2020) ha iniziato la sua formazione alla facoltà di Architettura di Milano per poi entrare nel 1950 circa nella bottega di Mauro Pelliccioli, dove ha appreso la professione di restauratrice. Specializzatasi in restauro di dipinti murali, è nota per il ventennale intervento sul *Cenacolo* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano (1978-1999), da lei raccontato nel volume autobiografico P. BRAMBILLA BARCILON, *La mia vita con Leonardo*, Milano 2015.

del lavoro, concentrando l'attenzione su alcuni punti principali, che sono attualmente oggetto di riflessione e studio.

II. Composizione del team di lavoro

«Il prof. Pelliccioli [sic] gode di un prestigio universale e le opere da restaurare gli giungono da tutte le collezioni d'Europa e d'America. Ciò determina l'esistenza nel suo laboratorio di un personale numeroso occupato in tutte le specialità del restauro della pittura antica»⁹.

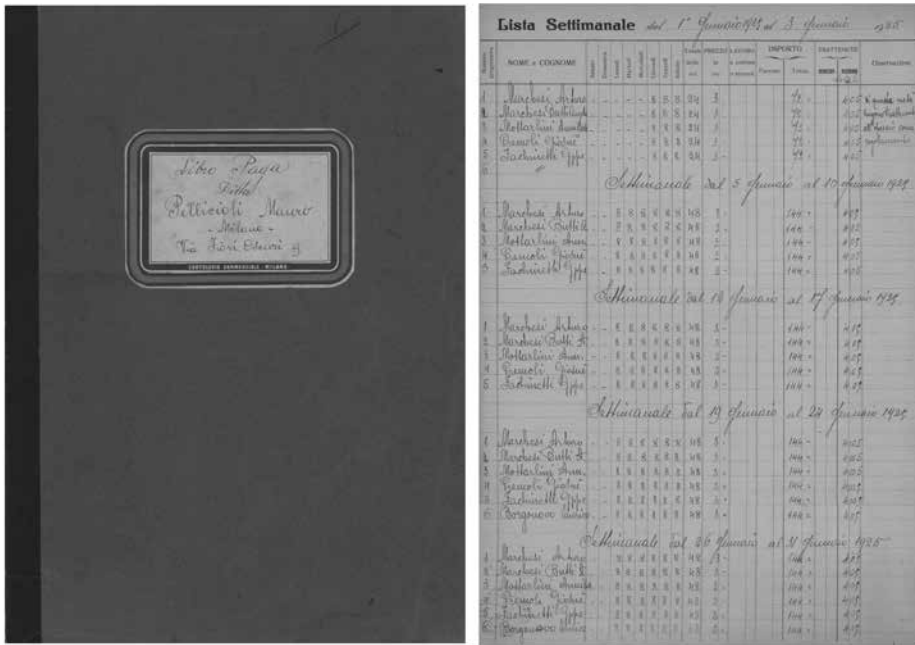
Siamo nel novembre 1931 quando lo studioso d'arte bergamasco Achille Locatelli Milesi riporta in un articolo dall'efficace titolo *Un medico dei capolavori* le lusinghiere parole su Pelliccioli pubblicate qualche mese prima da Joachim Folch y Torres¹⁰, Direttore dei Musei d'Arte e d'Archeologia di Barcellona, per giustificare la scelta di mandare il dipendente comunale Manuel Grau Mas, destinato a diventare restauratore dei Musei, ad apprendere da lui il mestiere¹¹. Da questo momento, chi ha scritto su Pelliccioli e sulla sua attività ha sottolineato spesso il grande numero di collaboratori che lo ha affiancato nel tempo, permettendogli di eseguire l'enorme quantità di interventi che a lui vengono ascritti¹². Del resto, in qualche circostanza è stato lo stesso Pelliccioli a fare riferimento a questo aspetto¹³.

⁹ A. LOCATELLI MILESI, *Un medico dei capolavori*, in «La Rivista di Bergamo», X, 1931, II, pp. 487-491: 487.

¹⁰ J. FOLCH Y TORRES, *El problema de la restauració de les colleccions de pintura antiga al Museu de la Ciutadella*, in *Bulleti dels Museus d'Art de Barcelona*, I, 1931, I, pp. 27-31.

¹¹ Per un approfondimento sul rapporto tra Manuel Grau e Pelliccioli rimando al contributo di Mireia Campuzano e Mireia Mestre, *Manuel Grau Mas, un discepolo di Mauro Pelliccioli nei musei di Barcellona*, in questo volume.

¹² Prima del 1931, Locatelli Milesi aveva già scritto su Pelliccioli in relazione ai restauri alla Pinacoteca di Brera, in vista della sua riapertura nel 1925: «Un altro centinaio di dipinti d'ogni epoca, importanza e scuola ebbe piccoli risarcimenti, restauri e puliture, che furono pure eseguiti dal Pelliccioli, validamente coadiuvato da aiuti quasi tutti bergamaschi» (A. LOCATELLI MILESI, *Mauro Pelliccioli e il riordinamento della Pinacoteca di Brera*, in «La Rivista di Bergamo», V, 1926, 5, pp. 3-11: 9). Dopo, i riferimenti sono molteplici: «In un periodo di circa cinque lustri, ebbe un numero di allievi e di aiutanti superiore al centinaio» (D. CUGINI, *Un portentoso guaritore di quadri malati. Mauro Pelliccioli*, in «La Rivista di Bergamo», XXI, 1942, 21, pp. 233-237: 235); Pelliccioli lavora «raccolgendo, intorno a sé, numerosi artigiani, pronti ad ogni suo comando» (G.R. CRIPPA, *Il restauratore principe Mauro Pelliccioli uomo e "mago"*, Bergamo 1966, pp. 48-49); «Il secondo dopoguerra vide Pelliccioli fortemente impegnato nel nord Italia [...] a Venezia, con ormai un largo concorso di aiuti» [M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Bergamo, 9-11 marzo 1995), supplemento a «Bollettino d'Arte», s. VI, 1996 (1998), 98, pp. 95-113, in part. p. 98]; Simona Rinaldi parla degli eventi che costrinsero «il restauratore bergamasco a chiudere nel settembre 1937 la sua bottega licenziando tutta la ventina di assistenti di cui disponeva» [S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 101-115, in part. p. 107]; «Un lavoro di simile portata [in quattro mesi, interventi su 51 opere di Paolo Veronese e pulitura di molti dipinti] non si spiega se non attraverso un'efficace ripartizione di incarichi e responsabilità fra il maestro e i suoi numerosi collaboratori, occasionali e di lungo periodo» [M. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», num. mon. *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. CECCHINI e P. DRAGONI, 2016, 14, pp. 459-502, in part. p. 470].
¹³ Nei colloqui registrati probabilmente tra 1966 e 1967 in vista della stesura della propria autobiografia, Pelliccioli sottolinea che a metà anni Trenta, mentre lavorava in Ungheria, mantenne lo studio a Milano con «30-35 collaboratori» (S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, p. 102) e in un appunto propone ancora il dato riferito da Cugini: «Dal 1918 al 1942 avuti oltre 100 allievi e aiuti», cfr. AMP, F. 2, f. 12, *Appunti autobiografici* e nota 12.



1. *Libro paga* Ditta Pelliccioli Mauro – Milano – Via Fiori Oscuri 9 (1925-1929), (foto Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, Filza 16, fasc. 3). Dal 1° gennaio 1925 compare il nome di «Marchesi Butti Angela».

Primo obiettivo della ricerca è quindi quello di cercare di quantificare i collaboratori e verificare queste affermazioni, pur consapevoli della estrema variabilità dei numeri in base ai lavori o alle stagioni, poiché come ricorda lo stesso Pelliccioli nel 1934: «ho sempre fatto presente il fatto che nel mio genere di lavoro non è possibile di tenere un numero fisso di aiuti, e che molte volte il lavoro si svolge fuori sede e nella bella stagione»¹⁴. Per questo tipo di analisi risultano estremamente utili alcuni registri e quaderni conservati nell'archivio del restauratore: si tratta in particolare dei *Libri di paga* settimanali dei dipendenti, che coprono un arco di tempo di quasi 20 anni, dal 1925 al 1942¹⁵. I primi risultati indicano ad esempio che dal gennaio 1925 al gennaio 1929 i dipendenti variano da un minimo di 4 a un massimo di 10¹⁶. I numeri crescono negli anni successivi fino al 1937, in cui si registra un picco delle presenze tra marzo e aprile con 17-18 dipendenti e poi un brusco calo a 2 persone dal 28 giugno, probabilmente in corrispondenza con la diminuzione degli incarichi dovuta all'avvicendamento di Gino Chierici come Direttore della Pinacoteca di Brera e Soprintendente all'Arte

¹⁴ Lettera di Pelliccioli alla Federazione Fascista degli Artigiani d'Italia, Artigianato provinciale di Milano, 6 febbraio 1934, in risposta a una lettera del 4 febbraio in cui si chiedevano chiarimenti sul numero massimo di dipendenti avuti nel 1933, cfr. AMP, F. 16, f. 4.

¹⁵ Cfr. in particolare AMP, Sottoserie 2.1, *Registrazione del personale 1925-1950*, filze 16 e 17. Nei *Libri di paga* sono riportati settimanalmente i nomi dei dipendenti, i giorni e le ore di lavoro, il compenso.

¹⁶ AMP, F. 16, f. 3, *Libro paga* (1925-1929).

medievale e moderna della Lombardia al posto di Ettore Modigliani, che secondo gli studi di Simona Rinaldi portò Pelliccioli a incrementare sempre più gli interventi in Ungheria¹⁷, già iniziati nell'ottobre 1935¹⁸. Stando ai dati riportati sul *Libro di paga*, i numeri rimangono molto bassi (da 1 a 4 dipendenti) fino al novembre del 1942¹⁹, nonostante a questa data Pelliccioli fosse stato nuovamente coinvolto in importanti cantieri italiani come quello degli affreschi di Giotto nella Basilica di San Francesco ad Assisi (1937-1941)²⁰, di Mantegna nella *Camera degli Sposi* a Mantova (1938-41), di Perugino al Collegio del Cambio a Perugia (1941)²¹.

Registri e *Libri di paga* sono molto utili anche perché danno un'idea della presenza femminile nel team di collaboratori di Pelliccioli. Anche se certamente inferiori per numero rispetto alla componente maschile, i nomi di donne compaiono fin dal primo *Libro di paga* pervenutoci, con Angela Marchesi Butti, che rimane per tutto il 1925 (fig. 1)²². Più duratura è la collaborazione con Emma Bettocletti (variante: Battocletti), presente per 6 anni dall'aprile 1927 al luglio 1933, unica donna almeno fino alla metà del novembre 1931²³. Probabilmente è proprio lei intenta a lavorare sulla *Pietà* di Giovanni Bellini, ora al Museo della Città di Rimini, in vista della mostra *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, curata da Modigliani a Londra nel 1930²⁴, nella fotografia pubblicata nel novembre 1931 da Locatelli Milesi nel già citato articolo *Un medico dei capolavori* (fig. 2)²⁵.

Altro aspetto interessante da approfondire riguarda le eventuali differenze nelle mansioni o nella tipologia di percorso di apprendimento tra uomini e donne. Dalla

¹⁷ Nei suoi studi sul carteggio tra Roberto Longhi e Pelliccioli, Rinaldi ha ritrovato un'interessante lettera inviata dal restauratore il 5 gennaio 1938 in cui ammette: «Io ne ho provato un enorme dispiacere a dovere perdere tutti i miei affezionati collaboratori e chiudere il mio laboratorio [...]. Ora ho da fare allevando ottimi artigiani ungheresi e andrò a intervalli in Ungheria», cfr. RINALDI, *Roberto Longhi...* cit., p. 108. Sull'argomento vedi anche RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 26-27 e, per i ricordi diretti di Pelliccioli sull'Ungheria, pp. 100-103.

¹⁸ La richiesta del Presidente della Commissione dei Monumenti ungherese Tibor Gerevich affinché Pelliccioli vedesse gli affreschi del Palazzo reale di Esztergom risale già al gennaio del 1935. Pelliccioli e alcuni dei suoi più stretti collaboratori si occuparono poi degli interventi sui dipinti murali di Sümeg e Ják (1937-1938); a Pelliccioli si deve inoltre la fondazione di un Laboratorio di restauro. Cfr. Z. WIERDL, *Gli affreschi rinascimentali di Esztergom: dai restauri di Mauro Pelliccioli agli interventi attuali*, in «Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte», n.s., 2003 (2004), 139, 3, pp. 177-183 e il contributo di Manga Pattantyús in questo volume, *I grandi restauri dei dipinti murali tra le due guerre mondiali in Ungheria e il rapporto dei restauratori ungheresi con Pelliccioli*.

¹⁹ AMP, F. 17, f. 5, *Libro di paga* (1936-1942).

²⁰ Cfr. il contributo di Paola Pogliani in questo volume, *Mauro Pelliccioli sui ponteggi per il restauro dei dipinti di Giotto in San Francesco di Assisi*.

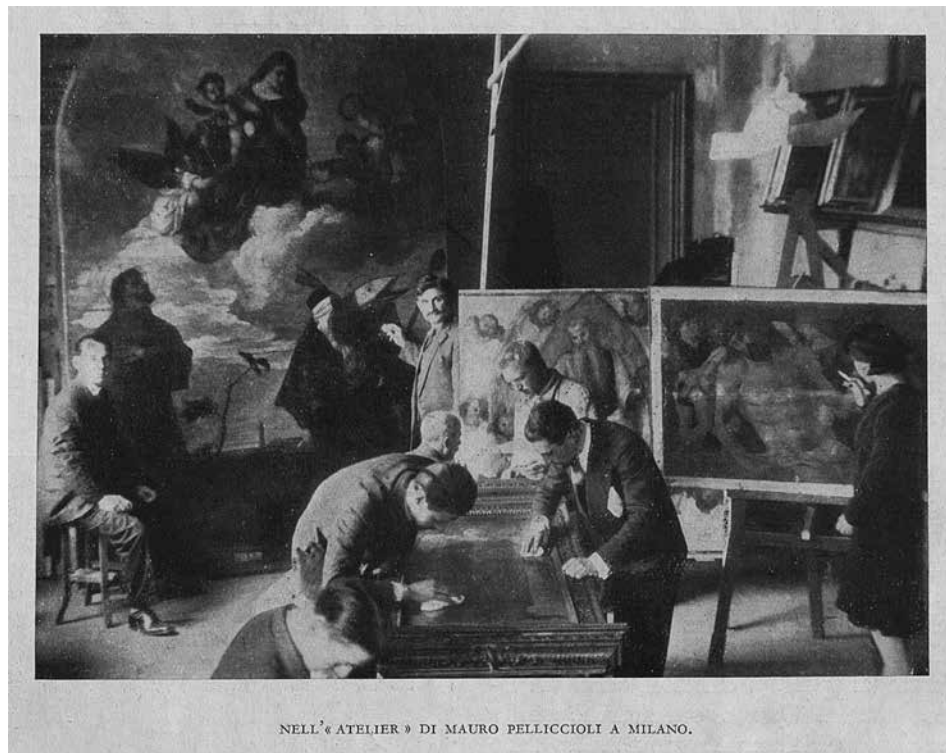
²¹ Per le tappe principali dell'attività di Pelliccioli vedi A. Gioli, *Mauro Pelliccioli, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, (voce pubblicata nel 2020), <https://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-pelliccioli_%28Dizionario-Biografico%29/>.

²² AMP, F. 16, f. 3, *Libro paga* (1925-1929).

²³ *Ibidem*, cfr. anche AMP, F. 16, f. 5, *Libro di paga* (1929-1930); *Ivi*, F. 16, f. 6, *Libro di paga* (1930-1931); *Ivi*, F. 16, f. 9, *Libro di paga* (1931-1932); *Ivi*, F. 16, f. 10, *Libro di paga* (1932-1936). Emma Bettocletti risulta licenziata il 15 luglio 1933, cfr. *Nota degli operai licenziati nel 933*, allegata alla lettera di Pelliccioli alla Federazione Fascista degli Artigiani... cit., *Ivi*, F. 16, f. 4. Nonostante le ricerche, non è stato ancora possibile identificare Angela Marchesi Butti ed Emma Bettocletti.

²⁴ *Exhibition of Italian Art*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 1 gennaio – 8 marzo 1930), London 1930, p. 93.

²⁵ LOCATELLI MILESI, *Un medico...* cit., p. 488.



2. «Nell' "Atelier" di Mauro Pelliccioli a Milano» (foto da A. LOCATELLI MILESI, *Un medico dei capolavori*, in «La Rivista di Bergamo», X, 1931, II, pp. 487-491: 488).

testimonianza di Pinin Brambilla sembrerebbe non essercene state; in particolare, per le mansioni assegnate, ha sottolineato che «non c'era divisione tra uomini e donne, si faceva di tutto», all'occorrenza, in base alle necessità. In una bella fotografia scattata durante i preparativi per la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* a Milano del 1951²⁶ la vediamo su una scala, in camice scuro e scarpe col tacco, intenta a ritoccare la *Vocazione di san Matteo* del Caravaggio dalla chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma insieme a una collega, forse Sandra Meneghini²⁷, moglie di Sergio Meneghini, collaboratore di Pelliccioli dalla fine degli anni Trenta²⁸ (fig. 3). Probabilmente, però, in quegli anni essere donna e volere al contempo iniziare una carriera nel campo del restauro non era cosa semplice. Per l'attività sui dipinti murali, Pinin

²⁶ *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1951), Firenze 1951.

²⁷ Il nome di Sandra Meneghini compare nel *Registro del personale per Brera, marzo 1950-3 giugno 1950* (AMP, F. 17, f. 12) insieme a quello della «Signorina Brambilla».

²⁸ Sergio Meneghini risulta tra i collaboratori di Pelliccioli durante i lavori per la mostra di Paolo Veronese a Venezia del 1939, cfr. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian... cit. In quell'anno però non è segnalato nei *Libri di paga* dell'Archivio Pelliccioli, forse perché venne utilizzato come restauratore "esterno"; compare invece tra i dipendenti della ditta tra gennaio e settembre del 1941, cfr. AMP, F. 17, f. 5, *Libro di paga* (1936-1942).

3. Pinin Brambilla Barcilon e una collega lavorano al restauro della *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio con Pelliccioli vicino (foto Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", Torino, Archivio Pinin Brambilla Barcilon).



Brambilla ha scritto nel suo volume autobiografico: «non era consuetudine a quel tempo vedere donne salire sui ponteggi e alcuni diffusi pregiudizi erano parte della mentalità dell'epoca»²⁹, mentre nell'intervista fatta in occasione di queste ricerche ha ulteriormente chiarito che «Pelliccioli non voleva vedere donne sul ponteggio» perché «non ammetteva un'evoluzione culturale riguardo alle donne»³⁰, e una certa ritrosia da parte del restauratore bergamasco nel considerare in maniera paritaria il genere femminile è stata ammessa anche da Mauro Porta³¹.

III. Modalità con cui si svolgeva l'insegnamento e la comunicazione del sapere

In occasione della presentazione del Convegno di studi su Pelliccioli è stato sottolineato che il restauratore: «Ebbe delle indubbie capacità didattiche, basate principalmente sulle pratiche tradizionali del "guardare" e "fare", nel trasmettere le sue conoscenze ai giovani che ne affollarono a più riprese sia la bottega a Milano e poi a Bergamo, sia i cantieri in Italia e all'estero»³². Proprio su questo aspetto è utile soffermarsi attingendo da diverse tipologie di fonti.

Dalle testimonianze di Pinin Brambilla e Antonio Benigni, non sembra che ci fosse un percorso di apprendimento ordinato, sistematico, chiaramente definito per tappe, ma piuttosto una progressione da mansioni più semplici a più complesse man mano che si acquistava manualità e fiducia da parte di Pelliccioli. Benigni ricorda addirittura che la sua prima esperienza nel laboratorio si sia sviluppata intorno a una scatola di chiodi storti: «[Pelliccioli] non sapeva cosa farmi fare e mi ha chiesto di raddrizzare

²⁹ BRAMBILLA BARCILON, *La mia vita...* cit., p. 19.

³⁰ Intervista a Pinin Brambilla Barcilon, Milano, 6 ottobre 2018.

³¹ «Il nonno era senz'altro un maschilista, non era un uomo generoso in senso femminile», intervista a Mauro Porta..., cit.

³² A. GIOLI, S. RINALDI, *L'orgoglio di essere restauratore. Un convegno su Mauro Pelliccioli e i suoi rapporti con istituzioni e grandi personaggi*, in «Il Giornale dell'Arte», 2018, 391, p. 42.

tutti i chiodi col martello»³³. L'umiltà dei compiti che caratterizzava gli esordi "in bottega" è sottolineata anche da Mauro Porta: «credo che il nonno pretendesse dai suoi allievi un inizio, è forte da dirsi, troppo umile: non poteva una persona con una certa cultura, un certo background, certe aspettative, andare a prendere i secchi d'acqua. Questo è stato secondo me un difetto del nonno che pensava di dover fare come si faceva un tempo, come forse aveva fatto anche lui»³⁴.

In ogni caso, la crescita professionale dei collaboratori è testimoniata anche dalle carte d'archivio, come emerge per Giuseppe Sesino, la cui identità non è ancora nota. Il suo nome è segnalato per la prima volta nei *Libri di paga* il 16 novembre 1931³⁵; nelle denunce del personale alla Federazione Fascista degli Artigiani d'Italia, in cui i nomi dei dipendenti sono affiancati dalla qualifica, risulta essere «apprendista restauratore» al 31 dicembre 1933, mentre un anno e mezzo dopo, nel luglio 1935, è ormai definito «Artigiano restauratore»³⁶.

Stando ai ricordi di Benigni, inoltre, Pelliccioli era ben consapevole della sua capacità di far progredire professionalmente chiunque si avvicinasse al mestiere, tanto che, come ci ha raccontato, «il suo detto» era: «io non ho bisogno della gente specializzata perché la istruisco io, vado a prendere a Porta Nuova gli spalatori di neve, li tengo qui un paio di mesi e gli insegno tutto quello che devono imparare»³⁷.

Sicuramente il carattere difficile e impetuoso di Pelliccioli non aiutava nella trasmissione delle conoscenze, tanto che perfino il nipote Pierluigi Mandolini ha parlato con scetticismo delle capacità di insegnamento del nonno:

«Né io né mio cugino siamo mai riusciti a pensare di andare a lavorare con lui. Era un favoloso restauratore e pittore e il suo mestiere lo sapeva fare, però a mio parere non era un buon maestro, non era molto capace di trasmettere quello che sapeva. Con i suoi dipendenti, o meglio allievi, era sempre abbastanza brusco, in contrasto, li malediceva, non molti resistevano, però tutti hanno imparato, perché aveva una grande tecnica e anche se forse non era capace di trasmetterla oralmente, gli allievi imparavano nei fatti vedendolo operare»³⁸.

Pinin Brambilla invece ha fatto riferimento alla bottega di Pelliccioli come una «scuola dura» in cui «ogni insegnamento non era disgiunto dall'acquisire una disciplina salda e rigorosa»³⁹ e, in una sorta di bilancio di fine carriera, ha ulteriormente spiegato: «Io il mestiere l'ho rubato. Perché avevo voglia di capire, ma nessuno mi ha insegnato»⁴⁰,

³³ Intervista ad Antonio Benigni... cit.

³⁴ Intervista a Mauro Porta... cit.

³⁵ AMP, F. 16, f. 9, *Libro di paga* (1931-1932).

³⁶ Cfr. AMP, F. 16, f. 4. La qualifica di «Artigiano restauratore» è anche nelle *Note degli operai presenti* al primo gennaio del 1936 e 1937 nello stesso fascicolo.

³⁷ Intervista ad Antonio Benigni... cit.

³⁸ Intervista a Pierluigi Mandolini, Lurano (Bergamo), 15 settembre 2018.

³⁹ BRAMBILLA BARCILON, *La mia vita...* cit., p. 19.

⁴⁰ Intervista a Pinin Brambilla... cit.

4. Manuel Grau dedica la fotografia in cui lavora sul retablo della Madonna dei consiglieri di Lluís Dalmau: «A mi querido Maestro. / El prof. Com. M. Pelliccioli / Con todo afecto y simpatía / Manuel Grau Mas» (foto Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), Archivio Mauro Pelliccioli, Filza 13, fasc. 9-2).



confermando dunque un apprendimento che si sviluppava «guardando, vedendo»⁴¹. Sulla generosità di Pelliccioli nello spiegare metodi e sistemi operativi le testimonianze sono in realtà discordanti. Benigni ad esempio ha ricordi diversi da quelli di Brambilla e ha sottolineato come il maestro gli insegnasse non solo come fare le singole operazioni, ma anche, aspetto non meno importante, a «capire l'opera»⁴². Dello stesso tenore sono i racconti del già citato apprendista spagnolo Manuel Grau, rimasto nel laboratorio di Pelliccioli circa 6 mesi nel 1931, che nella prima lettera inviata da Milano il 24 febbraio di quell'anno al Direttore Folch y Torres riferiva le capacità didattiche del maestro: «ogni volta che si affronta qualcosa di nuovo mi

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² «Io che sono stato molto attento a queste cose, bene o male ho imparato un secondo mestiere, che mi è servito», intervista ad Antonio Benigni... cit. Si riferisce alla capacità di Pelliccioli di inquadrare cronologicamente e stilisticamente le opere, riconoscere eventuali alterazioni dovute a restauri e attribuirle, competenze che gli hanno permesso di redigere expertise e perizie, lavorare con collezionisti e galleristi, imporsi anche sul piano del mercato delle opere d'arte. Su questi aspetti cfr. PANZERI, *La tradizione del restauro...* cit. e il contributo di Simona Rinaldi su *Il carteggio Longhi-Pelliccioli* in questo volume; sui rapporti con collezionisti privati cfr. inoltre in questo volume E. TOFFALI, «Non ha a che vedere né con l'arte né con il restauro, ma con mercanti abili e compratori ingenui»: la corrispondenza tra Alessandro Contini Bonacossi e Mauro Pelliccioli, 1925-1930.

chiama e me lo mostra con molta attenzione»⁴³. L'abilità di Pelliccioli a trasmettere il mestiere anche in tempi brevi è inoltre testimoniata nei fatti proprio dagli esiti ottenuti con i suoi allievi stranieri, come Manuel Grau e l'ungherese György Kákay Szabó, che dopo l'apprendistato furono in grado di dirigere i laboratori di restauro rispettivamente dei Musei d'Arte di Barcellona e del Museo di Belle Arti di Budapest⁴⁴. In entrambi i casi, il rapporto creatosi fu così forte da mantenersi molto oltre la breve esperienza milanese. Manuel Grau in particolare conservò uno splendido ricordo del maestro, come emerge dagli scambi epistolari tra i due, che durarono quasi fino alla fine della vita di Pelliccioli⁴⁵ e compresero l'invio anche di fotografie, come quella di Grau al lavoro sul retablo della *Madonna dei consiglieri* del pittore catalano Lluís Dalmau⁴⁶, con dedica al maestro (fig. 4). In una lettera del 28 dicembre 1935, inoltre, Grau scriveva da Barcellona: «Creda, che ogni volta ch'io ricevo Sue notizie, è per me una grandissima allegria, perché mai ho dimenticato e mai dimenticherò il Maestro che con tanta benevolenza mi trattò, e si può dire che tutti i miei lavori vengono da Lei spiritualmente diretti»⁴⁷.

IV. Organizzazione e divisione del lavoro

Altro argomento di grande importanza, che meriterebbe una riflessione ben più approfondita dello spazio qui a disposizione, riguarda la gestione del lavoro all'interno della Ditta Pelliccioli, per la quale i ricordi dei suoi collaboratori forniscono un significativo contributo.

Sia Brambilla che Benigni sono concordi nel riferire che la fase che per Pelliccioli era fondamentale gestire personalmente era la pulitura, grazie alla quale riusciva a recuperare quell'equilibrio tonale per lui tanto importante⁴⁸. Era lui a impostare le metodologie e i materiali e a iniziare praticamente l'operazione nelle aree più difficili e delicate, per poi lasciare spazio ai suoi collaboratori a lavoro avviato. Benigni ricorda: «cominciava a fare dei campioni di pulitura con varie misture di solventi, dopo di che la parte più difficile l'aveva fatta lui e magari il fondo, il cielo, il paesaggio lo facevamo noi», e ancora: «dava la possibilità a uno di noi di continuare con quel metodo, con quel solvente già stabilito

⁴³ La lettera è stata reperita dalle Dott.sse Campuzano e Mestre, che sono le autrici della traduzione del passo citato e al cui contributo in questo volume rimando per i dettagli sulla lettera e sul rapporto Grau-Pelliccioli.

⁴⁴ Kákay Szabó è stato nel laboratorio milanese di Pelliccioli per circa 5 mesi, a partire probabilmente dalla fine del 1930. Per un approfondimento sulla sua figura e sul suo rapporto con Pelliccioli cfr. il contributo di Peter Sarossy, *Un «bravo restauratore ungherese... il quale ha sempre dimostrato molta intelligenza»*. Il rapporto personale e professionale di Mauro Pelliccioli e György Kákay Szabó in questo volume.

⁴⁵ Il carteggio conservato nell'Archivio Mauro Pelliccioli va dal 1931 al 1969.

⁴⁶ L'opera, della metà del XIV secolo, si trova al Museo nazionale d'arte della Catalogna a Barcellona. La fotografia è in AMP, F. 3, f. 9.2.

⁴⁷ AMP, F. 8, f. 3.3. Qualche anno dopo Grau scriveva ancora al maestro: «Lei sa, carissimo maestro che più che mai sono un buon amico suo, e della bella e cara Italia, da dove tanti grati ricordi conservo del tempo vissuto costì studiando l'arte del restauro sotto la sua intelligente direzione», lettera inviata da Barcellona il 28 marzo 1939, *ivi*, fasc. 3.4.

⁴⁸ È quanto emerge ad esempio dalle registrazioni al magnetofono, nelle quali Pelliccioli riconosce grande perizia in questo aspetto anche al suo maestro ideale, Luigi Cavenaghi: «Il Cavenaghi era stato a parer mio il più grande restauratore che io abbia mai potuto giudicare dall'opera fatta. Lui aveva il senso dell'equilibrio tonale», cfr. RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 70 e *passim*.

da lui, in quella maniera»⁴⁹. Tale pratica trova conferma nei racconti di Pelliccioli sui lavori svolti nella chiesa di Sümeg in Ungheria, per i quali, anni dopo, riferisce: «sono andato in chiesa, ho fatto dei campioni di pulitura, gli ho dato [ai collaboratori] l'ordine di cosa dovevano fare»⁵⁰. Che Pelliccioli avesse particolarmente a cuore questa fase è dimostrato inoltre da quanto si accanisse contro le puliture troppo profonde. Secondo Mauro Porta, «uno dei rimbrotti che faceva ai dipinti restaurati era che erano "pelati"»⁵¹, aspetto che emerge anche in un'intervista rilasciata da Pelliccioli ormai a fine carriera, quando, parlando degli esordi della sua attività, sottolineava: «Non mi chieda da chi ho imparato perché non glielo saprei dire. Uno ha orecchio per la musica ed uno non ce l'ha, così è per il restauro. Chi non ha la dose di sensibilità che occorre, non deve mettersi a rovinare le opere d'arte. Quando un quadro è stato "pelato" da un restauro, senza rispetto per l'artista, non lo guarisce più nessuno...»⁵².

Più in generale, secondo Benigni, Pelliccioli si occupava di tutte le operazioni più minute e complesse, per esempio il ritocco pittorico o il trattamento dei fondi oro. I suoi ricordi si soffermano in particolare sugli interventi svolti tra fine 1958 e 1960 sui teleri del ciclo dei *Miracoli della reliquia della croce* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁵³, nei quali Pelliccioli volle intervenire personalmente su «tutte le testine delle figure», che per l'allora giovane discepolo rappresentarono «un esempio di ritocco come fosse una miniatura»⁵⁴. In particolare, per il *Miracolo della reliquia della croce caduta nel canale* di Gentile Bellini, tela che presentava diffuse lacune e sgranature coperte da ridipinture⁵⁵, Benigni ha ancora viva l'immagine della trama

⁴⁹ Intervista ad Antonio Benigni... cit.

⁵⁰ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 102.

⁵¹ Intervista a Mauro Porta... cit.

⁵² M. SAN SILE, *Intervista a Mauro Pelliccioli*, ritaglio di giornale da «La Cucina Italiana», febbraio 1965, pp. 175-177; 175, in AMP, F. 4, f. 10. Un discorso sull'approccio alla pulitura di Pelliccioli e sul suo modo di valutarla in altri restauri è in realtà parecchio complesso e non può essere disgiunto dal rapporto che egli ebbe con Cesare Brandi. Fino al 1947 gli interventi del bergamasco furono apprezzati e addirittura indicati come «un modello» (S. PARCA, *Restauro pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938 - 1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. CALLEGARI e V. CURZI, Bologna 2005, p. 206, il commento è fatto da Brandi a proposito della pulitura dei teleri di Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni), successivamente, in seguito alla rottura di Pelliccioli con Brandi e l'Istituto Centrale del Restauro nel 1948, arrivarono le condanne sui materiali (ad esempio la soda) e sui metodi, come emerge anche dalla più volte citata intervista a Brandi del 1981 (già in PANZERI, *La tradizione del restauro...* cit., p. 95). Per inquadrare il discorso vanno inoltre ricordate le aspre critiche, che interessavano anche le puliture, mosse da Roberto Longhi insieme a Pelliccioli ad alcuni interventi dell'ICR. Su questi argomenti vedi C. BON VAISAS-SINA, *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi-Brandi divergenze convergenze*, Atti dell'Incontro di Studio (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di M.C. BANDERA e G. BASILE, Saonara (Padova) 2010, pp. 45-110 e l'intervento della stessa autrice in questo volume. L'aspetto della pulitura per Pelliccioli è stato inoltre citato in più interventi durante il convegno del 2018.

⁵³ Si tratta di un ciclo di otto teleri provenienti dalla Scuola di San Giovanni Evangelista: Gentile Bellini, *Processione in piazza San Marco*, *Miracolo della reliquia della croce caduta nel canale*, *Miracolosa guarigione di Pietro dei Ludovici*; Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della croce al ponte di Rialto*; Giovanni Mansueti, *Miracolo della reliquia della croce in campo San Lio*, *Miracolosa guarigione della figlia di Benvegnudo da San Polo*; Benedetto Diana, *Miracolo della reliquia della croce*; Lazzaro Bastiani, *Offerta della reliquia della croce*. Sul restauro eseguito da Pelliccioli cfr. V. MOSCHINI, *Altri restauri alle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XLV, 1960, 4, pp. 353-365; PARCA, *Restauro pittorici a Venezia...* cit., pp. 199-220; RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., pp. 97-98.

⁵⁴ Intervista ad Antonio Benigni... cit.

⁵⁵ MOSCHINI, *Altri restauri...* cit., pp. 354-355.

della tela affiorante dopo la pulitura e della difficoltà, specie nelle minuziose teste degli astanti, di «centrare il buchino senza uscire con l'acquerello. Sono rimasto impressionato»⁵⁶. A distanza di anni, anche Pelliccioli ha riconosciuto che quello sui teleri dell'Accademia «è stato veramente un lavoro degli ultimi notevolissimo»⁵⁷.

Pelliccioli aveva inoltre il ruolo di coordinamento dei collaboratori, che erano coinvolti in tutte le fasi degli interventi⁵⁸. La ditta si serviva anche di figure specializzate nel restauro dei supporti, come risulta ad esempio nelle già citate denunce alla Federazione Fascista degli Artigiani d'Italia e segnatamente nella nota degli *Operai presenti al 31/12/33*, in cui sono segnalati i nomi di Battista Carrara «Operaio Foderatore», Rodolfo Carrara «Apprendista foderatore», ed Enrico Borgonovo «falegname»⁵⁹.

Vorrei concludere citando un passo dell'intervista di Pinin Brambilla in cui individua quello che secondo lei era il principale pregio del maestro, ovvero la grande sensibilità e capacità di restituire l'opera:

«Quello che mi ricordo è il suo modo di fare, la sua intelligenza, la sua capacità di manovrare le cose, anche le persone [...]. Anche nel risultato, le opere che si facevano, piccole e grandi, riusciva a tenerle in piedi tutte, non importava che il restauro fosse stato fatto stupendamente o no, però aveva questa possibilità di riuscire a restituire le opere come il pittore bene o male le aveva volute. Ecco, aveva questa facilità di vedere le cose nella maniera più giusta, più logica [...]. Quello che io ho capito in lui, che ho cercato di ereditare, è il fatto di riuscire a capire che cos'era l'opera, cosa il pittore voleva dire»⁶⁰.

Si tratta di un aspetto che, con sfumature diverse, è stato riconosciuto a Pelliccioli da più voci nel corso del tempo: dal primo articolo a lui dedicato nel 1926, in cui si faceva già riferimento alla «rarissima capacità di armonizzare l'opera di restauro col carattere del dipinto affidato alle sue cure», individuando in essa uno dei pregi che «fecero distinguere lui ancora giovanissimo fra i più provetti restauratori d'Italia»⁶¹, all'autorevole pensiero di Alessandro Conti, che nel 1981 sottolineava: «il restauro di Pelliccioli non si presta ad un esame molto ravvicinato, tende a restituire l'insieme del dipinto, l'immagine»⁶². Queste capacità, che non si imparano sui manuali di restauro

⁵⁶ Intervista ad Antonio Benigni... cit.

⁵⁷ RINALDI, *Memorie al magnetofono...* cit., p. 97.

⁵⁸ Questo aspetto è emerso anche dagli studi di Matilde Cartolari sulla mostra di Paolo Veronese a Venezia del 1939, in cui sottolinea che i restauri di Pelliccioli e del suo team «sono il frutto di un lavoro corale, eseguito a più mani a partire dalle disposizioni del maestro, al quale spetta l'intervento ultimo, l'orchestrazione e la supervisione complessiva del lavoro», CARTOLARI, «A Ca' Giustinian...» cit., p. 471.

⁵⁹ AMP, F. 16, f. 4. Di Rodolfo e Battista Carrara (figli rispettivamente di Lodovico e Pietro, quindi certamente non fratelli, forse cugini), sappiamo che erano entrambi di Lonno di Nembro (Bergamo), borgo natale di Pelliccioli (cfr. AMP, F. 16, f. 7, *Libro di matricola degli operai dipendenti della Ditta (1934-1935)*). Dai *Libri di paga* emerge inoltre che, anche se non sempre in maniera continuativa, il primo collaborò con Pelliccioli dal 1925 al 1934, il secondo dal 1927 al 1934, mentre Enrico Borgonovo dal 1925 al 1935 (AMP, F. 16, ff. 3, 5, 6, 9, 10; F. 17, f. 5).

⁶⁰ Intervista a Pinin Brambilla... cit.

⁶¹ LOCATELLI MILESI, *Mauro Pelliccioli e il riordinamento...* cit., p. 4.

⁶² A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, 3 parti, 12 voll., Torino 1979-1983, parte terza, *Situazioni, momenti, indagini*, a cura di F. ZERI, III, *Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, pp. 37-112, in part. p. 99.

e vanno oltre ciò che si può acquisire con i progressi della scienza e della tecnica, secondo Mauro Porta, neurologo, dipendono «dall'approccio gestaltico» che Pelliccioli aveva in generale per le arti, intendendo in questo caso «l'approccio di insieme dell'opera che andava collocata, vissuta. Soltanto in un secondo tempo il nonno entrava nel particolare»⁶³. Approccio che, sempre secondo il nipote, gli permetteva di affrontare un restauro scegliendo procedimenti e materiali in maniera alternativa, non scontata né tradizionale, sfruttando il cosiddetto «pensiero laterale». E che si trattasse o meno di «genialità»⁶⁴ poco importa, quello che conta è che, a quasi cinquant'anni dalla scomparsa di Pelliccioli, la sua spiccata sensibilità per la restituzione delle opere non sia stata messa in discussione, come molti degli interventi di questo convegno hanno dimostrato.

⁶³ Intervista a Mauro Porta... cit.

⁶⁴ *Ibidem*.

MAURO PELLICOLI E GIANNI MAIMERI DALLE SPERIMENTAZIONI TECNICHE ALLA PRODUZIONE: IL CASO DEL “BRUNINO DI BERGAMO”

Sandro Baroni, Marica Forni, Maria Pia Riccardi

In una lettera di corrispondenza tra Mauro Pellicoli e Mariano Fortuny y Madrazo, recentemente resa nota da Simona Rinaldi¹, il restauratore bergamasco accenna alla spedizione di un campione di pigmento bruno del quale propone una fornitura eventualmente utile alla produzione dei colori a tempera, intrapresa dal poliedrico artista a Venezia:

«Gentilissimo Comm. Mariano Fortuny,

Mi affretto a mandarle uno dei miei vasetti già pronti col bruno... che con mia grande soddisfazione anche Lei, da quel grandissimo competente chiama con me il più bello del mondo!! Avrò la possibilità meglio di me di metterlo nei tubi. Glie né [sic] procurerò in seguito dell'altro anzi se ritenesse opportuno, potrò organizzarle la raccolta in sacchetti in modo che la Sua bella tempera potrebbe venire arricchita di un bruno insuperabile!»

Il bruno in oggetto è, come vedremo, un particolare pigmento le cui qualità risiedono nella stabilità e nelle eccezionali doti di trasparenza alla stesura della tinta, noto al Pellicoli attraverso la tradizione dei pittori e restauratori bergamaschi, da tempo commercializzato in ambito locale e disponibile, almeno dalla prima metà dell'Ottocento, anche nelle forniture dei principali colorifici milanesi.

Nella letteratura tecnica il materiale compare per la prima volta in un articolo del *Giornale Agrario Lombardo-Veneto* nel 1834, dove si propone, in linea con la valorizzazione e sfruttamento di risorse locali capaci di contrastare costose importazioni, il suo uso quale fine abrasivo da porsi sulle coti di affilatura dei rasoi da barba: «... un ossido di ferro detto in commercio dai droghieri *morello di ferro* oppure *brunino di Bergamo* che è un colore minerale. Questo sicuramente è da preferirsi»².

Già qualificato nel suo più comune uso di «colore minerale», il nostro pigmento appare anche nell'apparato di note che correda la prima traduzione italiana curata da Basilio Soresina nel 1832-1835 del fortunato *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-1817)³ di

¹ Il contributo è stato discusso e condiviso dagli autori. Si deve a Sandro Baroni (Fondazione Maimeri) e a Marica Forni (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano) l'elaborazione delle pp. 295-298 e a Maria Pia Riccardi (Dipartimento di Scienze della Terra e dell'Ambiente, Università di Pavia) quella delle pp. 299-301.

² S. RINALDI, *Ritorno alla tempera: indagini scientifiche sui materiali dell'atelier di Mariano Fortuny y Madrazo nel contesto italiano del primo Novecento*, in *Materiali d'artista. L'atelier del pittore nell'Otto e Novecento*, a cura di M. D'AYALA VALVA J.H. TOWNSEND, Pisa 2017.

³ A.C. BELLANI, *Polvere per li rasoi*, in «Giornale Agrario Lombardo-Veneto e continuazione degli annali universali di agricoltura d'industria e d'arti economiche», Milano, Società degli editori degli annali universali delle scienze e dell'industria, Serie II, Vol I, primo semestre 1834, p. 146.

Jean Rondelet³. Nelle *Note del traduttore* Soresina introduce una tabella dei prezzi dei materiali utilizzati nella «pittura di decorazione» desunti dai cataloghi delle ditte più accreditate sulla piazza milanese dove il «brunino di Bergamo»⁴ viene elencato tra i pigmenti disponibili ed in uso in ambito lombardo. Una ulteriore conferma della pervasività della più vasta opera di mediazione culturale realizzata da Soresina nell'ambito della serie *Biblioteca scelta dell'Ingegnere Civile* in parte responsabile del grande successo, non solo in ambito didattico. L'autore rispondeva così a una domanda di aggiornamento alla letteratura tecnica europea proveniente dal mondo delle professioni e dei mestieri di cantiere componendo una sorta di testo parallelo a completamento della traduzione del testo apparso nella seconda versione (quinta edizione, 1827-1832) del trattato francese⁵. L'opera pubblicata a Mantova è chiosata dal traduttore che vi riversava sia conoscenze tratte dalle pratiche lombarde, sia acquisite dall'informazione sulla coeva editoria tecnica. Questa duplice direzione di ampliamento e di caratterizzazione dei contenuti compiuta dal traduttore sarà particolarmente apprezzata dalle recensioni coeve e dal pubblico. In particolare, la seconda in bilico tra tradizioni empiriche e sperimentazioni «applicabili specialmente al nostro suolo, ed acconce a servire di guida ai costruttori italiani nella scelta degli opportuni materiali, nella loro preparazione nonché nella stima preventiva dei lavori»⁶, appare qui quella più interessante e promettente poiché ancora trattiene usi pre-industriali.

Menzioni del pigmento in epoca più recente si trovano ancora nell'*Enciclopedia artistica* curata da Maurizio Erbici nel 1903 che rende conto del catalogo dello storico colorificio Calcaterra di Milano editore della pubblicazione⁷ e ancora nella riedizione e adattamento del celebre manuale del restauratore Secco Suardo curata da Gino Piva e edita sempre a Milano⁸. Nonostante le citazioni in letteratura non sembra che le qualità del Brunino di Bergamo avessero tuttavia modo di essere particolarmente apprezzate su vasta scala. Il segno di una diffusione esclusivamente lombardo-veneta del prodotto⁹ si evince anche dalla letteratura che si è occupata del nostro materiale. Fortuny stesso non conosceva il pigmento che gli veniva proposto dal Pelliccioli e purtroppo mai la tinta venne inserita nella cartella colori della celebre linea di tempere prodotta a Venezia, anche per la prematura scomparsa nel 1949 del poliedrico artista a cui Pelliccioli aveva proposto la fornitura. È datato 22 marzo 1945 un ordinativo con lista di colori richiesti dal «prof. Pelliccioli» conservato oggi nell'Archivio Maimeri (fig. 1): dalle tempere Fortuny, il restauratore

³ *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare di Giovanni Rondelet; prima traduzione italiana sulla sesta edizione originale con note e giunte importantissime per cura di Basilio Soresina*, edizione seconda, Mantova, Fratelli Negretti, 1832-1835.

⁴ *Ivi*, Tomo V, libro X, p. 55.

⁵ Sulle coordinate dell'impresa editoriale: V. NÈGRE, *Italianiser Rondelet. De l'Art de Bâtir à l'Art de édifier (Mantova 1831-1835), Traduire l'architecture. Texte et image un passage vers la création?*, a cura di R. CARVAIS V. NÈGRE, J. CLUZEL, J. HERNU-BÉLAUD, Paris 2015, pp. 73-86.

⁶ Recensione in *Biblioteca italiana*, 25-1835, parte prima, p. 325.

⁷ M. ERBICI, *Enciclopedia artistica. Manuale del pittore e decoratore industriale*, Milano 1903, p. 320.

⁸ G. PIVA, *L'arte del restauro; il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco Suardo e del prof. R. Mancina*, Milano 1966.

⁹ Interessante, ma ancora ipotetica, l'interpretazione come Brunino di Bergamo del «brunino finissimo» elencato in una fornitura di pigmenti acquistata nel 1759 da Giovanbattista Tiepolo proposta in G. POLDI, *Le analisi scientifiche non invasive e gli "Studia Humanitas". Prospettive di ricerca e casi di studio*, Università degli Studi di Bergamo - Scuola di dottorato in Culture umanistiche e visive - Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo, ciclo XXIII, 2012, p. 61 nota 19.

Ca. 11 Note Prof. Pelliccioli

giallo ocra	alluminio ocra
Primo 2° ocra	Verde Venetico
Verde smeraldo	Verde ocra
verde malachite	Ocra gialla
Viole - (pari t. pi)	Primo d. Mante
Primo Venetico	Primo Titania
Primo Ocra d'no	
Primo ocra	Per fett. malachite
giallo permanent	Tempera
Novo ocra	
giallo Napoli	
Terza Brera	
Cristallo verde ab. H.	
Celeste	
buca viola	
	Una buona, 22-3-45



1. Lista di colori forniti a Mauro Pelliccioli, 22 marzo 1945 (foto Archivio Maimeri).

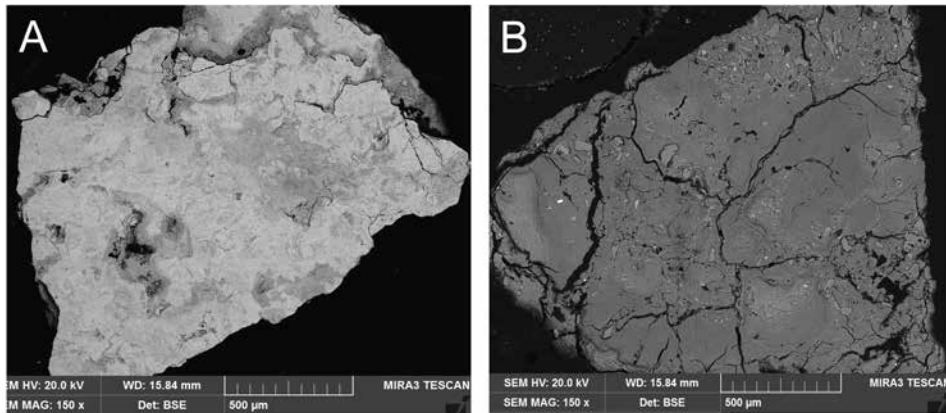
2. Piccolo catalogo della Pinacoteca di Brera, 1950 (foto Archivio Maimeri).

bergamasco era infatti nel frattempo passato alle produzioni dell'industria milanese fondata dai fratelli Gianni e Carlo Maimeri nel 1923.

Pelliccioli, che aveva da tempo iniziato i lavori alla Pinacoteca di Brera, seguendo una consuetudine comune a molti restauratori, aveva cercato fornitori locali, intrecciando relazioni funzionali a politiche di rapporti con il territorio: se a Venezia aveva utilizzato la tempera Fortuny, si serviva ora a Milano della «tempera grassa Maimeri» e di altri prodotti dalla omonima industria.

La collaborazione di Pelliccioli con la Maimeri fu significativa ed importante. Anche grazie all'incoraggiamento, all'apporto e sostegno del restauratore bergamasco venne intrapresa in quegli anni la produzione di colori a vernice per restauro. Scriveva allora Gianni Maimeri: «La serie di nostri colori mancava ancora di un prodotto prezioso per gli artisti abbiamo colmato questa lacuna con nuovissimo e prezioso prodotto [...] i nostri colori per restauro a vernice hanno la preziosa caratteristica di essere perfettamente anodini, essi contengono una piccola quantità di resina, niente più di quanto sia necessario per farli stare insieme»¹⁰.

¹⁰ Cc. 16 v - 17 v in G. MAIMERI, *Trattato della pittura*, a cura di S. BARONI, Torino 2010, pp. 51-52.



3. Immagini in BSE delle due tipologie di granuli aventi differenti tessitura e composizione. A – porzioni a grana fine, omogenei, molto ricche in ferro seppure con elevato grado di ossidazione; B – porzioni disomogenee, con abbondanti inclusi di minerali di differente tipologia.

Grazie all'interessamento di Pellicoli la Maimeri divenne fornitore ufficiale del Gabinetto di Restauro della Pinacoteca di Brera e della Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, come ancora testimoniano alcuni inserti pubblicitari (fig. 2) del piccolo catalogo della Pinacoteca Milanese del 1950.

La questione dello sfruttamento del Brunino di Bergamo con le sue qualità di trasparenza e stabilità doveva però stare particolarmente a cuore al restauratore bergamasco che ripropose all'industria milanese l'affare già segnalato al Fortuny. Eseguite le prime prove sperimentali e valutate positivamente venne accettata la fornitura e fu inizialmente Pellicoli stesso a trasportare con un motocarro il prodotto a Milano, presso la fabbrica della Barona¹¹.

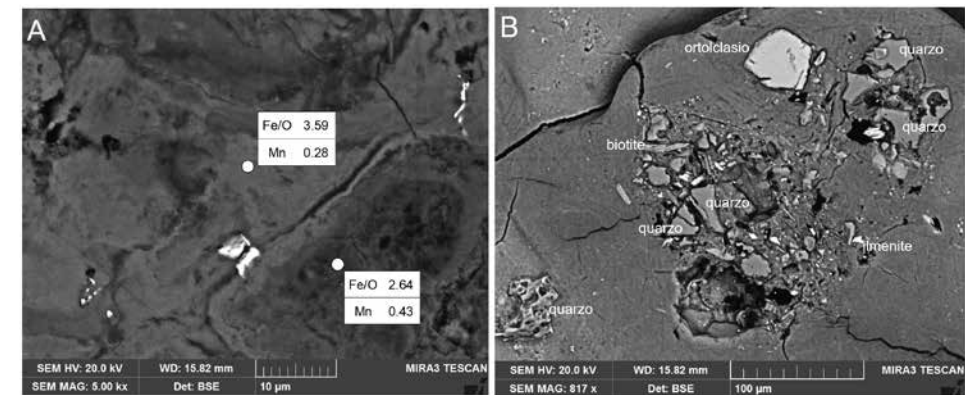
Il pigmento entrò così in produzione nelle linee di colori ad olio Maimeri sotto il nome di «Bruno di Bergamo» e rimase nei cataloghi Maimeri ed in distribuzione nei colorifici fino agli anni Settanta del Novecento, poi sostituito da un altro bruno artificiale detto «lacca di ferro» con simili caratteristiche.

Il reperimento di un campione originale del prodotto grezzo, prima della macinazione, conservato presso l'industria Maimeri, ora a Bettolino di Mediglia, ha consentito di proporre questo studio archeometrico. L'approccio è fondato sul riscontro delle fonti archivistiche, della letteratura tecnica pertinente, dei dati materiali indagati con metodologie analitiche risolutive ai fini della corretta identificazione di questo particolare pigmento e del chiarimento delle circostanze del suo impiego in età contemporanea, in virtù delle qualità e prestazioni tanto apprezzate da Mauro Pellicoli e Mariano Fortuny, come da altri artisti e restauratori lombardi.

Il campione del pigmento è stato analizzato al fine di individuarne la composizione chimica e mineralogica ed ipotizzare la zona di approvvigionamento del materiale.

Per la raccolta dati, lo strumento utilizzato è stato il Microscopio Elettronico a Scansione

¹¹ Comunicazione orale di Leone Maimeri.



4. Immagini in BSE di alcuni tagli della tessitura delle due tipologie di granuli. A – distribuzione a macchia della presenza del ferro; B – addensamenti di frammenti di minerali (quarzo prevalente, feldspati, miche, minerali pesanti).

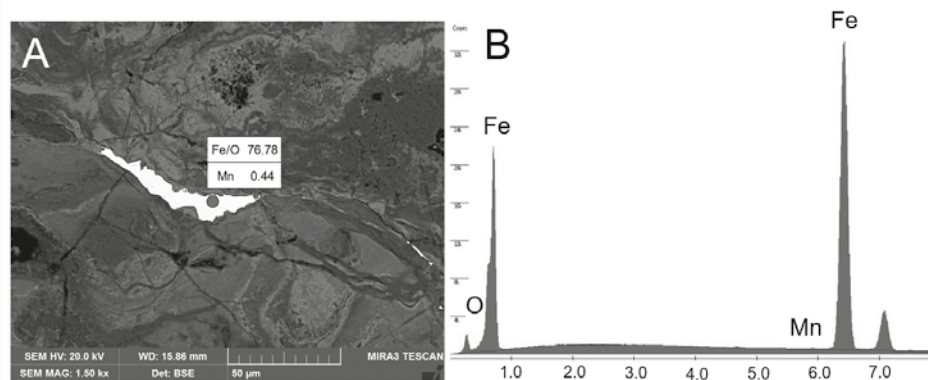
TESCAN MIRA XMU dotato di un sistema di microanalisi EDAX in dispersione di energia, presente presso il Laboratorio Arvedi, sede di Pavia.

Le condizioni operative, per la raccolta di immagini e microanalisi, sono state le seguenti: tensione di accelerazione di 20 kV, corrente di fascio di circa 40 nA, distanza di lavoro 15.8 mm, conteggi di 100 s per analisi.

Le misurazioni sono state elaborate utilizzando il software EDAX Genesis e i dati semi-quantitativi sono stati ottenuti utilizzando la correzione ZAF (dove Z è la correzione del numero atomico, A è la correzione dell'assorbimento, F è la correzione della fluorescenza). Il campione è stato osservato in morfologia, in elettroni secondari (SE), per la frazione più fine, mentre alcuni granuli di maggiore dimensione e più consistenti sono stati inglobati in resina epossidica, lucidati con paste abrasive via via più fini, fino a 0.25 micron, e poi metallizzati a grafite. Tale preparazione ha permesso di ottenere immagini in elettroni retrodiffusi (BSE) e microanalisi "in situ".

Due sono i tipi di granuli che si possono distinguere nella frazione grossolana del materiale: il tipo A (fig. 3A) risulta costituito da un aggregato fine, molto compatto, di fasi di ferro, più o meno ossidato; il secondo (B) è invece meno compatto, e disomogeneo (fig. 3B) ed è costituito da una matrice finissima entro la quale sono presenti frammenti di differenti minerali.

Nei grani di tipo A, il ferro è ubiquitario. Le zone più chiare in BSE sono quelle meno ossidate, mentre le zone grigio più scure mostrano una più elevata presenza di ossigeno rispetto al ferro (fig. 4A). I dati composizionali ottenuti in microsonda elettronica non sono sufficienti per poter definire l'associazione di fasi (minerali) che costituiscono il campione. È ipotizzabile che la frazione più fine del pigmento sia un aggregato di ossidi ed idrossidi di ferro. La diffrazione X di polveri, in esecuzione presso i laboratori della Università degli Studi di Pavia, potrà definire con certezza quale sia la composizione mineralogica del pigmento.



5. Scheggia di ferro metallico. A – immagine BSE del frammento di metallo ed associata la composizione rilevata con la microanalisi; B – spettro EDS riferito alla scheggia di ferro metallico dove chiaramente si nota l'assenza di ossigeno (O).

L'incipiente alterazione è legata a processi di tipo chimico e si presenta «a macchie», con distribuzione disomogenea anche alla piccola scala di osservazione (fig. 4A). Sia nelle porzioni più ricche di ossigeno che in quelle più povere di ossigeno, è sempre presente il manganese (fig. 4A).

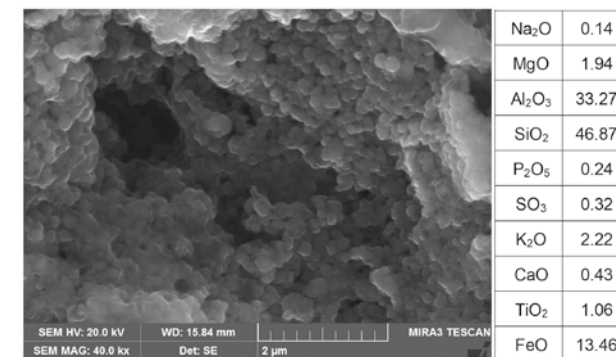
Nei granuli di tipo B, gli aggregati più grossolani sono costituiti prevalentemente da quarzo, talvolta con evidenti forme di dissoluzione, come l'individuo in basso a sinistra nella Figura 4B, feldspati, miche (biotite) ilmenite e altri minerali pesanti. I granuli mostrano forme angolose, spigoli vivi, soprattutto il quarzo. La composizione sembra indicare una sabbia quarzosa, ed al momento l'associazione dei granuli non ci fornisce alcuna indicazione di provenienza del materiale.

In uno dei granuli mediamente trasformati (TIPO A) è presente una scheggia che, alla microanalisi si è rivelata essere un frammento di ferro metallico (fig. 5A). Come mostra lo spettro EDS di Figura 5B, l'ossigeno è assente. Il ferro metallico di origine terrestre (ferro tellurico) è molto raro¹², confinato in aree dove i processi geologici si sono realizzati in condizioni riducenti, talvolta in presenza di depositi carboniosi. Raro ma più diffuso è il ferro meteoritico, ma in questo caso, associato all'elemento chimico “ferro”, vi sono elementi quali nichel, cobalto, rame e fosforo¹³, non presenti nel campione del Brunino di Bergamo. La presenza di questa scheggia di metallo apre l'ipotesi che il materiale originario potesse essere in qualche modo collegato alla produzione del ferro, attività documentata, nelle Alpi lombarde, da scavi archeologici e sostenuta dalla presenza di abbondanti

¹² J. LORENZEN, *A Chemical Examination of Greenland Telluric Iron*, in *Mineralogical Magazine and Journal of the Mineralogical Society*, 6, 27, (1884), pp. 14-38; J.M. BIRD, M.S. WEATHERS, *Native Iron Occurrences of Disko Island, Greenland*, in *The Journal of Geology*, 85, 1977, 3, pp. 359-371; S. MILLS, *Mineralogy and Petrology of Unique Native-Iron Basalts from Northern Siberia Pursuit*, in «The Journal of Undergraduate Research at the University of Tennessee», 6, 1, 2015, pp. 181-195; D.M. PECHERSKYA, G.P. MARKOVA, *History and State-of-the-Art of the Studies of Native Iron*, in *Terrestrial and Extraterrestrial Rocks. Physics of the Solid Earth*, 55, 2, 2019, pp. 287-297.

¹³ T.A. RICKARD, *The Use of Meteoric Iron*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 71, 1/2, 1941, pp. 55-66; PECHERSKYA, MARKOVA, *History and State-of-the-Art...* cit.

6. Immagine in SE della frazione fine del pigmento. Le singole particelle mostrano dimensioni medie di circa 200 nanometri; la tabella riporta la composizione chimica media della porzione fine.



mineralizzazioni sfruttate già in tempi storici¹⁴. Peraltro, il manganese (Mn in fig. 5) è indicato come un elemento caratterizzante della produzione di ferro in area bergamasca¹⁵. Un'ipotesi molto stimolante è che il pigmento possa derivare dall'alterazione di scarti (scorie metallurgiche) della produzione del ferro. In val di Scalve vi è un importante ed imponente sito archeometallurgico: Schilpario, associato a giacimenti sfruttabili di minerali di ferro¹⁶, attivo già in età romana. Tale attività ha lasciato cospicui volumi di scorie metallurgiche. I giacimenti di ferro della val di Scalve, contigui con i giacimenti dell'alta Val Seriana, sono probabilmente i più importanti della Lombardia¹⁷. La porzione più fine e polverulenta, osservata in SE, mostra una tessitura omogenea, a grana molto fine. Le singole particelle costituenti il pigmento presentano dimensioni medie di circa 200 nanometri (fig. 6). La composizione chimica media è riportata nella tabella a lato dell'immagine SEM. Gli elementi maggiori sono il silicio (espresso come SiO₂), l'alluminio (Al₂O₃) ed il ferro (FeO). Le elevate percentuali di silicio e alluminio sono la testimonianza della presenza di una componente argillosa. Microstruttura e composizione lasciano pensare che il materiale derivi dall'alterazione di depositi metallurgici antichi, oggi fortemente alterati e trasformati rispetto alla loro originaria composizione. Le differenti porzioni del pigmento possono corrispondere a differenti stadi di un processo di alterazione del materiale primario.

¹⁴ *La Miniera Perduta. Cinque anni di ricerche archeometallurgiche nel territorio di Bienno*, a cura di M. TIZZONI, C. CUCINI, Breno (Bs) 1999; *Il Ferro nelle Alpi. Giacimenti, miniere e metallurgia dall'Antichità al XVI secolo (Iron in the Alps. Deposits, mines and metallurgy from antiquity to the XVI century)*, Atti del Convegno a cura di M. TIZZONI, C. CUCINI, Breno (Bs) 2000; *Alle origini della Siderurgia Lecchese. Ricerche archeometallurgiche ai Piani d'Erna*, in *MATERIALI, Periodico dei Musei Civici di Lecco*, Nuova serie, Comune di Lecco, Musei Civici, a cura di M. TIZZONI, C. CUCINI, M. RUFFA, 1999; 2000; 2006; C. CUCINI, *Venti anni di ricerche archeometallurgiche in Italia del nord*, in *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 20, 2012, pp. 39-56.

¹⁵ C. CUCINI, *Le fucine da ferro e i magli da rame delle Alpi lombarde. Il caso bergamasco e lecchese*, in *Il Comprensorio Minerario e Metallurgico delle valli Brembana, Torta e Averara dal XV al XVII sec.*, a cura di M. TIZZONI, Ed. Provincia di Bergamo 1997, pp. 416-526.

¹⁶ CUCINI, *Venti anni di ricerche...* cit.

¹⁷ V. ZOPPETTI, *Stato attuale dell'industria del ferro in Lombardia e cenno sul possibile sviluppo della siderurgia in Italia*, Milano 1873; C. CUCINI, M. TIZZONI, *Miniere e metallurgia in alta val Brembana-Bergamo (secoli XII-XVI)*, in «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca», 2, 1994, pp. 47-98; M. TIZZONI, *Il comprensorio minerario e metallurgico delle valli Brembana, Torta ed Averara dal XV al XVII secolo. Fonti per lo studio del territorio bergamasco*, Provincia di Bergamo (Ed) 1997, p. 560.

4.

Diffusione internazionale

LA *EXHIBITION OF ITALIAN ART*, LONDRA 1930 E IL RUOLO DI MAURO PELLICIOLI

Roberto Bestetti

La *Exhibition of Italian Art* tenutasi a Londra nel Gennaio 1930 nella sede della Royal Academy alla Burlington House è spesso conosciuta anche come mostra o esposizione di Londra. Fu una mostra colossale per l'epoca, che ancora non era ancora interessata dai massicci e continui prestiti di opere d'arte da parte di musei pubblici. L'entità dei prestiti concessi fu tale che probabilmente sarebbero rilevanti anche per i giorni nostri, sia per qualità che quantità delle opere esposte; infatti vennero inviati praticamente tutti i massimi capolavori dell'arte italiana, o almeno quelli che erano allora considerati tali.

Spostare le opere dal loro abituale luogo di conservazione, spesso musei pubblici ove possono essere visitate in qualunque momento, per permettere il godimento estetico di persone lontane è una pratica relativamente recente e si fa risalire alla Londra del primo Ottocento. La tesi di Francis Haskell a questo proposito è che il massiccio trasferimento (un prestito coatto in realtà) di opere d'arte verso il Louvre, messo in atto da Napoleone Bonaparte con le opere raccolte durante le campagne militari o frutto delle condizioni di resa stipulate con le nazioni conquistate, abbia fornito l'idea agli inglesi, permettendo di valutare le estreme potenzialità del "prestito" temporaneo di opere d'arte: «I visitatori inglesi videro Parigi nel breve periodo di pace seguito al trattato di Amiens, nel 1802, quando l'arricchimento del Louvre era in fase iniziale, e successivamente nel 1814, quando aveva raggiunto l'apice. Poterono così ammirare le straordinarie opportunità che il museo offriva ad artisti ed amatori desiderosi di studiare molti tra i più grandi capolavori europei. Si resero anche conto che in patria non potevano disporre di occasioni simili»¹.

Le mostre a Londra si tenevano alla sede della Royal Academy of Arts dal 1870, con una netta prevalenza di esposizioni di artisti inglesi e degli *Old Masters Paintings* provenienti dalle collezioni private inglesi, ovvero mostre che permettevano di vedere opere altrimenti difficilmente raggiungibili se non attraverso la frequentazione dei palazzi dei loro proprietari.

La mostra in oggetto è ancora oggi ricordata perché fa parte del fenomeno, oggi tanto diffuso, delle mostre di opere provenienti per la maggior parte da collezioni e musei pubblici. Il fenomeno è nato negli anni Venti del Novecento quando si sono tenute alcune mostre rappresentative di alcune importanti scuole artistiche nazionali europee,

¹ F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, Milano, 2008, al quale si rimanda per una esaustiva e puntale trattazione dell'argomento, in particolare a p. 71.



1. Controllo dei sigilli sui container della Mostra Olandese. Londra 1929. (foto Archivio dell'autore).

con massicci prestiti dai musei e collezioni pubbliche delle nazioni interessate. Nella prestigiosa sede della Royal Academy of Arts alla Burlington House si erano tenute rispettivamente dal novembre 1920 al gennaio 1921 la mostra sull'arte spagnola e successivamente nel 1927 l'importante mostra sulla *Flemish and Belgian Art*. Ma fu in particolare nel 1929 con la *Dutch art exhibition 1450-1900* che iniziò una prolifica stagione di esposizioni². Queste mostre rappresentative dell'arte intera di una nazione, comprendendo un lasso di tempo assai ampio e senza legami particolarmente evidenti tra il luogo della mostra con le opere esposte, è un fenomeno nuovo e importante; mostre impossibili a realizzarsi se non con l'appoggio e il coinvolgimento dell'apparato politico e amministrativo della nazione interessata, tanto da meritare l'appellativo di "Mostre di Governo".

Le mostre di quegli anni convogliavano una tale concentrazione di capolavori, spesso le più importanti della nazione interessata, tanto che le navi che trasportavano le opere

fino a Londra vennero definite *treasury ship*. In una foto dell'epoca (fig. 1) vediamo due poliziotti inglesi che controllano i sigilli sui container della mostra olandese, in uno di questi container erano contenuti numerosi dipinti di Van Gogh e praticamente tutti i Vermeer esistenti. In questo caso le opere raggiunsero Londra via nave scortate addirittura da una corazzata, dettaglio che servirà a comprendere le scelte del trasporto via nave delle opere italiane.

L'idea di una mostra di arte italiana fu perseguita fin dalla prima delle grandi mostre, quella sull'arte spagnola del 1921:

«La bellezza non governa il mondo, ma aiuta. Decine di migliaia di visitatori, articoli a non finire, l'attenzione della Londra che conta è rivolta alla Spagna. Basta con i paroloni. È ora di finirla, l'arte italiana non è proprietà di impiegatucci dello Stato, o di signori funzionari. È l'ornamento e la gloria della nazione e il prestigio nazionale, per non parlare della forza economica, e richiede che sia mandata all'estero. Forse i funzionari non hanno fiducia nell'arte italiana moderna, a torto. Hanno comunque da scegliere tra sette o otto secoli di arte e tra cento scuole e maniere, da Napoli a Venezia»³.

L'idea però fu perseguita solo dal 1927, con l'entusiasmo e l'ostinazione della moglie del ministro degli esteri inglese, Lady Chamberlain, figura che avrà un ruolo prominente nell'organizzazione e realizzazione della *Exhibition of Italian Art*. Il luogo designato per l'esposizione ancora una volta fu la Burlington House sede della Royal Academy of Arts. Questa idea di una mostra d'arte italiana fu colta al volo dal governo italiano di Mussolini come occasione, non tanto di promozione del fascismo, ma piuttosto come una forma di promozione di una delle caratteristiche che con il fascismo andava a braccetto cioè: l'italianità⁴, parola che Mussolini usò più volte nel convincere i proprietari delle opere, spesso ovviamente riluttanti a concedere i prestiti e parametro per la selezione delle opere. L'intento da parte italiana fu dichiaratamente propagandistico⁵.

Come commissario unico per la mostra venne incaricato Ettore Modigliani allora Direttore della Pinacoteca di Brera e soprintendente alle Belle arti per la Lombardia. Modigliani era entrato a servizio nell'amministrazione pubblica dopo un concorso per un posto alla Galleria Borghese di Roma nel 1903, venne in seguito nominato direttore di Brera nel 1908, a solo 35 anni e ne aveva poi condotto il riordino nel 1925 collaborando con il restauratore Mauro Pelliccioli. Modigliani fu una figura di particolare rilievo in quegli anni difficili: si era infatti distinto nell'annosa vicenda del recupero delle opere dall'Austria-Ungheria⁶ dopo la Prima guerra mondiale. Durante la guerra aveva partecipato alla messa in sicurezza delle opere d'arte in Lombardia. In seguito alla disfatta di Caporetto intervenne anche in aiuto della soprintendenza Veneta, in grosse difficoltà a gestire

³ HASKELL, *La nascita...* cit.

⁴ *Ibidem*.

⁵ F. HASKELL, *Botticelli, Fascism and Burlington House – The 'Italian Exhibition' of 1930*, in «The Burlington Magazine», Vol. 141, 1157, 1999, pp. 462-472.

⁶ E. MODIGLIANI, *Catalogo degli oggetti d'arte restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma*, Roma 1923.

² «In the introduction to the Catalogue of Flemish Exhibition held in the early month of 1927 the hope was expressed that such a remarkable assemblage of works of art may be the precursor of many others». Robert Witt, introduzione al *Commemorative Catalogue of Dutch Art 1450-1900*, quarta edizione, p. IX.

l'emergenza, aiutando con le sue competenze il completamento dello sgombero delle opere d'arte dalle provincie di Vicenza e Verona⁷.

L'incarico a Modigliani venne affidato direttamente da Mussolini, quando già da diversi mesi ne aveva svolto le mansioni ufficiosamente⁸. È importante precisare che Modigliani non fu mai iscritto al partito fascista, anzi più tardi ebbe un duro scontro con Mussolini quando quest'ultimo regalò al governo ungherese un manoscritto dantesco che Modigliani stesso aveva recuperato a fatica proprio in Ungheria alla fine della Prima guerra mondiale⁹. I rapporti con il fascismo si fecero infine sempre più tesi sino a che Modigliani venne mandato al confine all'Aquila nel 1935 e poi nel 1939 espulso dalla pubblica amministrazione per effetto e applicazione delle leggi razziali per via delle sue origini ebraiche¹⁰.

La mostra dell'arte italiana come è noto ebbe notevoli problemi organizzativi: sono note lamentele per le lungaggini burocratiche e l'opposizione dei direttori ai prestiti. Come nel caso del *Ritratto di Dama* di Pollaiuolo del Poldi Pezzoli, la resistenza al prestito dei direttori fu vinta di forza da Mussolini che scrisse alle prefetture. Una copia delle lettere inviate dalle prefetture ai vari musei e collezionisti privati è rintracciabile nell'archivio della soprintendenza di Brera¹¹.

Vi furono anche problemi non indifferenti di trasporto e di assicurazione, per esempio il valore assicurativo della *Tempesta* di Giorgione, allora ancora di proprietà del principe Giovannelli, fu oggetto di numerose trattative, con cifre molto alte forse nel tentativo di alzare il prezzo di vendita di cui già si aveva sentore; infatti quest'opera ebbe per la mostra un trattamento particolare di cui si dirà in seguito.

A sei mesi dalla mostra l'elenco delle opere da spedire a Londra non era ancora completo. Non mancarono le voci di eventuali spostamenti in avanti della data. Un ritaglio di giornale datato 23 maggio 1929¹² rileva come da Londra provenisse voce di una probabile rimando all'inverno successivo per mancanza dei tempi tecnici necessari; pare che la decisione della partecipazione italiana sia stata presa troppo tardi. Vi fu quindi un'animata discussione nel comitato promotore e Modigliani intervenne a dichiarare che il governo italiano aveva dato ponderatamente la sua adesione, senza sollevare obiezioni alla data del gennaio 1930:

«Il governo italiano mi ha dato l'incarico di commissario generale che io ho accettato avendo ricevuto assicurazioni più che sufficienti. Se non esistono obiezioni per il mio governo, non ne esistono per me. Prima ancora che verso il comitato mi sento responsabile verso il mio governo della decisione per la quale il contributo dell'Italia sarà pronto al momento opportuno»¹³.

⁷ «Bollettino d'Arte», VIII-XII, 1920.

⁸ HASKELL, *La nascita...* cit., p. 152.

⁹ La vicenda è narrata in dettaglio ed in prima persona da E. MODIGLIANI in *Critica d'arte*, nn. 9-10 e 17, Firenze 1954.

¹⁰ F. WITTEGNS, *Ettore Modigliani*, in «The Burlington Magazine», Vol. 90, N. 539 (Feb. 1948), p. 59.

¹¹ Soprintendenza beni artistici e storici ed etnoantropologici di Milano, Archivio Vecchio 4/383.

¹² Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 28 in Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

¹³ *Ibidem*.

Grazie a queste dichiarazioni, l'assemblea ritenne di aver ricevuto assicurazioni più che sufficienti a dimostrare che non sussisteva alcun ritardo da parte dell'Italia, quindi si decise all'unanimità che la mostra sarebbe inaugurata nel gennaio 1930.

Da parte inglese vi furono anche lamentele riguardo alla farraginosità e alla lentezza della burocrazia italiana, i ritardi accumulati per le difficoltà a ottenere i prestiti dalle istituzioni convinsero infine Lady Chaberslain a scrivere direttamente a Mussolini, il quale d'autorità fece cadere tutte le resistenze: «È mio intendimento che la mostra di arte italiana antica, indetta per il prossimo mese di gennaio a Londra, costituisca una eccezionale manifestazione di italianità... prego l'eccellenza vostra di voler adoperarsi personalmente, nel modo più efficace, presso i proprietari, siano essi enti o privati, affinché le opere chieste vengano concesse senza eccezione alcuna»¹⁴.

Anche la decisione dei mezzi da impiegare per il trasporto non fu facile, ed è possibile trovare diversi riferimenti a questi continui cambi di opinione, nella corrispondenza del soprintendente Ettore Modigliani¹⁵. Si decise infine per il trasporto via nave e per la realizzazione di furgoni in metallo, cosa comunque messa in discussione più volte anche quando i container erano quasi pronti.

Uno dei container fu realizzato in lamiera zincata e sigillato per ospitare le opere in carta e altri beni considerati più fragili, per proteggerli dall'umidità durante il trasporto in nave.

La nave scelta fu infine la "Leonardo da Vinci", probabilmente anche per via del nome della nave stessa sulla quale vennero caricate opere provenienti da tutti i più importanti musei italiani. Alla Galleria degli Uffizi spetta il primato assoluto con ben 87 opere presenti in mostra. Ma arrivarono opere (e che opere) anche dalla Pinacoteca di Brera, Dal Castello Sforzesco, da palazzo Pitti e dal museo del Bargello di Firenze, dalla Galleria Reale di Perugia, dalla Galleria Borghese e dalla Accademia Carrara di Bergamo, e molti altri. Furono numerosi anche i prestiti di collezionisti privati.

Le opere non furono prestate solo dall'Italia, molte provenivano infatti anche dalle collezioni private e pubbliche di Inghilterra, Francia, Germania, Olanda, Danimarca, Austria, Belgio Canada, Ungheria e Irlanda, Stati Uniti, Svezia, Svizzera e Jugoslavia. Furono pubblicate diverse edizioni del catalogo, di cui un monumentale catalogo commemorativo, in cui si riscontrano 902 dipinti, 360 disegni, 31 tra libri, tarocchi, manoscritti, messali, codici miniati, 69 opere di scultura, medaglie, bronzetti e avori, 42 maioliche, 46 vetri, 9 opere di oreficeria, 11 arazzi, 7 cassoni. In pratica furono presenti in mostra tutti i massimi capolavori dell'arte italiana: dai ritratti dei *Duchi di Urbino* di Piero della Francesca alle *Due Madri* di Segantini. Non vennero esposte solo opere di pittura, anche alcune sculture, tra quelle trasportabili, come il *David*¹⁶ del Bargello di Michelangelo assieme ai *David* di Verrocchio, e Donatello, numerosi disegni, ma anche vetri, cassoni rinascimentali, maioliche, bronzi, medaglie avori, arazzi,

¹⁴ HASKELL, *La nascita...* cit., p. 154 e Soprintendenza beni artistici e storici ed etnoantropologici di Milano, Archivio Vecchio 4/383.

¹⁵ Soprintendenza beni artistici e storici ed etnoantropologici di Milano, Archivio Vecchio 4/383.

¹⁶ Oggi noto come *David-Apollo*.

manoscritti e libri, tarocchi: insomma una panoramica esaustiva dell'arte italiana che senza escludere le arti applicate¹⁷.

Gli artisti rappresentati erano tra i più importanti autori italiani dal medioevo al XIX° secolo, impossibile nominarli tutti. Furono presenti opere di Beato Angelico, Antonello da Messina, dei Bassano, di Bellini, Boltraffio, Bergognone, Bernini, Botticelli, Bramante, Bronzino, Carracci, Cellini, Cimabue, Cremona, Crivelli, Dosso Dossi, Duccio, Ercole de Roberti, Gentile da Fabriano, Faruffini, Fattori, Favretto, Foppa, Taddeo Gaddi, Fra Galgario, Giorgione, Gemitto, Orazion Gentleschi, Giotto, Benozzo Gozzoli, Guardi, Guercino, Ghirlandiaio, Hayez. Lega, Leonardo, Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Lotto, Luini, Magnasco, Mantegna, Martini, Masaccio, Michetti, Morazzone. Morbelli, de Nittis, Marco d'Oggiono, Palma Parmigianino, Pellizza Perugino, Piazzetta, Piero della Francesca, Pittoni, Pollaiuolo Procaccini, Depredis, della Quercia, Ranzoni, Sassetta, Savoldo, Segantini, Signorelli, Simone Martini, Tiepolo, Tintoretto, Tiziano, Paolo Uccello, Vasari, Vecchietta, Domenico Veneziano, Veronese, Verrocchio e Vivarini; e l'elenco è del tutto sommario e parziale.

Se si studia la mostra di Londra partendo dai contributi su questo tema non si incontra affatto la figura di Mauro Pelliccioli. Nessuno dei saggi su questo argomento nomina il restauratore che non è citato nemmeno nelle edizioni del catalogo della mostra e in nessuna delle carte consultabili nell'archivio di Brera¹⁸.

Se però iniziamo la ricerca studiando la figura di Mauro Pelliccioli certamente incontriamo l'episodio della mostra di Londra come punto saliente nella sua carriera. L'incarico a Pelliccioli deriva dalla fiducia che Ettore Modigliani riponeva in lui, una fiducia già consolidata dai lavori di riallestimento della Pinacoteca di Brera nel corso degli anni Venti e che continuerà anche inseguito. La vicenda di Londra è raccontata in prima persona da Pelliccioli, nelle *Memorie al magnetofono* di Simona Rinaldi a cui si rimanda per completezza¹⁹.

Possiamo così sintetizzare il ruolo di Pelliccioli per la mostra: egli si occupò del restauro e della messa in ordine per l'esposizione delle opere provenienti dall'Italia. Si occupò presumibilmente di curare l'imballaggio, della misura delle opere per le casse e della fase di carico, vista la presenza in archivio di carte con le numerazioni e con i segni di spunta. Curò la parte tecnica dell'allestimento della mostra vista la presenza in archivio dagli elenchi contenenti le opere anche di altri paesi compresa la loro disposizioni nelle sale. Fornì indicazioni sulle misure dei basamenti da realizzare per le sculture. Si occupò di installare i cristalli provvisori davanti a ogni opera²⁰. Inoltre fu presente in mostra per tutta la durata dell'esposizione. Durante il soggiorno a Londra frequentò esposizioni, aste ed eseguì interventi di restauro per collezioni private. Nella fase di partenze e al rientro scortò le opere dell'Accademia Carrara in treno.

¹⁷ Per l'esattezza: 902 dipinti, 360 disegni, 31 tra libri, tarocchi, manoscritti, messali e codici miniati, 69 opere di scultura, medaglie, bronzetti e avori, 42 maioliche, 46 vetri, 9 opere di oreficeria, 11 arazzi e 7 cassoni.

¹⁸ Non si esclude che un'inventariazione e messa in ordine dello stesso possa dare ricerche più esaustive.

¹⁹ S. RINALDI, *Memorie al Magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014, pp. 74-76.

²⁰ *Ibidem*.



2. Pelliccioli e i suoi collaboratori al lavoro sulle opere per la mostra di Londra, dicembre 1929 (foto Archivio Chiara Casati).

Un articolo di giornale descrive così quei momenti «Le sale sono visitate ogni giorno da centinaia e centinaia di persone di ogni condizione che si soffermano sbalordite quasi davanti a ogni opera». L'articolo descrive poi Mauro Pelliccioli come sorvegliante attivo e faticoso della mostra «toccando il quadro andava mostrando il lavoro al restauro compiuto»²¹. Una foto (fig. 2) ritrae Pelliccioli al lavoro sulle opere per l'esposizione di Londra. L'immagine è nota prevalentemente attraverso le riproduzioni dei giornali, e viene qui pubblicata riprodotta da una stampa su carta fotografica reperita fortuitamente in un lotto di fotografie sul mercato antiquario²². Il retro riporta la dicitura: «Il Cav. Mauro Pelliccioli [sic] restauratore di Brera, e i suoi assistenti, mettono in ordine, nei laboratori della pinacoteca-previa autorizzazione dei proprietari, la pitture e le relative cornici destinate alla mostra di Londra». Nell'immagine possiamo identificare le seguenti opere (le numerazioni sono quelle del *Commemorative catalogue* della mostra):
– N. 393 Giovanni de Busi detto Cariani *La Resurrezione*, Conte Antonio Marazzi Milano (oggi alla Pinacoteca di Brera)
– N. 774 plate CLXXXIII Fra Galgario, *Ritratto di giovane uomo*, Contessa Marenzi

²¹ Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 28, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

²² Ringrazio la collega Chiara Casati che possiede l'originale per aver concesso i diritti di pubblicazione.

Bergamo

- N. 528 Longhi Pietro *Ritratto di Ragazza*, Gallerie dell'Accademia Bergamo
- N. 164 plate LXIV Giovanni Bellini *Santa Giustina*, Museo Bagatti Valsecchi di Milano
- N. 26 plate XI Lorenzetti *La nascita della Vergine*, Museo dell'Opera del Duomo di Siena
- N. 435 plate CLXVII Tintoretto *Adamo ed Eva*, Gallerie dell'accademia Venezia
- N. 69 Plate XXVII Giambono S. *Crisogono* Chiesa s. Gervasio e Protasio Venezia

Le due piccole in orizzontale restano non identificate.

Questa fotografia è di interesse perché è una delle pochissime immagini disponibili che documentano l'evento della mostra londinese, dove si documentano anche le persone coinvolte. Molte delle opere presenti sono anche rappresentate nelle tavole del catalogo.

Nelle carte dell'Archivio Mauro Pellicoli è anche possibile ricostruire perfettamente la disposizione delle opere in mostra sala per sala attraverso carte appuntate usate per le misure delle casse o forse anche relative alla vicenda dei vetri raccontata nelle memorie al magnetofono²³ Nell'archivio della Commissaria, all'Accademia Carrara, nel carteggio della mostra di Londra e più in particolare nel verbale di assemblea della Commissaria del 30 settembre 1929 sono presenti attribuzioni dei valori assicurativi eseguiti da Pellicoli, poi leggermente rivisti per l'invio a Brera²⁴.

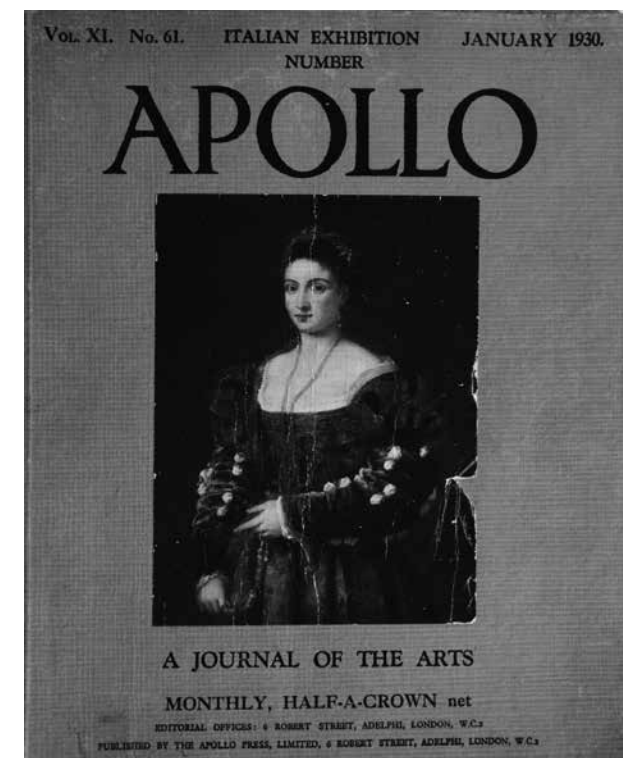
Si riporta anche una testimonianza dell'attività di Pellicoli come restauratore dei supporti dei dipinti su tavola²⁵: «Lorenzo Lotto Lucina stato perfetto a tergo della tavola le due traverse sono irregolarmente applicate, essendo incollate non permettono lo spostamento del legno, proporrei di levarle?». Nella stessa lettera si legge lo stato di conservazione di alcuni dipinti:

«Faccio presente che alcuni di questo come il Foppa = i tre crocifissi, che ha alcuni tarli, la tempera del Mantegna che ha un vecchio restauro che perché troppo forte di colla, si è screpolato, la tavola del Giambellino della Carrara che ha qualche piccolo guasto e qualche tarlo, il Pesellino della raccolta Morelli ha qualche tarlo e scrostature. Sarebbe bene fossero eseguiti restauri prima dell'esposizione, dei pochi guasti che pur non essendo indispensabili, deturpano le opere. Informando nel contempo, che avrei ottenuto che tutte le spese per questi restauri vengano sostenute dal Comm. Ettore Modigliani, Regio Sovrintendente»²⁶.

Pellicoli fornisce anche assicurazioni sulla custodia delle opere durante la mostra:

«Per quello che riguarda le precauzioni alle opere esposte di custodia e assicurazione a mia conoscenza posso assicurare l'on. commissaria che io stesso oltre che per visitare

3. Copertina della rivista «Apollo», Gennaio 1930, con le riproduzioni a colori delle opere.



tutte le opere qui, sarò continuativamente, per tutta la durata della mostra, a Londra con il solo incarico di sorvegliare le opere esposte, e ci sarà sempre presente anche il personale dello stato italiano sotto la direzione del comm. Ettore Modigliani»²⁷.

Inoltre Pellicoli fornì indicazioni sull'esposizione delle opere di scultura che vennero collocate nella Central Hall, la sala ottagonale al centro delle sale espositive: «Donatello: occorre fare un gradino h 10 cm 52 x 52 h contorno cm 4. Michelangelo metterlo al centro con attorno la vetrina da 0,80 a 1 metro, base alta 1 metro. Bertoldo bassorilievo montarlo su telaio Vittoria busto Riccio bassorilievo montarlo su telaio. Bernini fare la base 1,20 h x 0,40 diametro».

Pellicoli fece anche da *courier* per la *Tempesta* di Giorgione accompagnandola fisicamente, cioè portando la cassa per tutto il tragitto via treno, riservando un intero scompartimento, ovvero prenotando tutti e 6 i posti, in cui alloggiare la cassa. L'opera fu trasportata in una doppia cassa in legno di 1 metro per 1 metro (120 x 130 x 8 cm stando alle misure delle custodie nell'archivio Pellicoli)²⁸, accompagnata da Pellicoli e da un ispettore di Scotland Yard all'andata e da Pellicoli e un custode di Brera, il sig. Bartolomeo Dialuce, al ritorno. Una volta a Londra, Pellicoli scrisse una lettera a Brera

²³ RINALDI, *Memorie al Magnetofono...* cit.

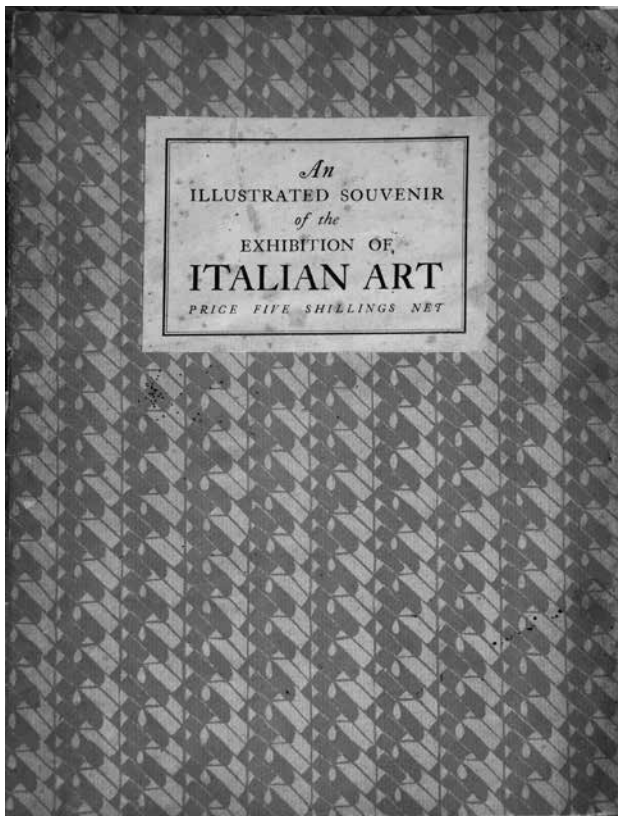
²⁴ Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 36 fasc. 1129.

²⁵ Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 36 fasc. 543.

²⁶ Archivio Mauro Pellicoli, fald. 28, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.



4. *An Illustrated Souvenir of the exhibition of Italian Art*, published for the executive committee of the exhibition by W. Clowes and sons ltd., London 1930.

raccontando del viaggio e dell'arrivo a Londra, alla quale rispose Fernanda Wittgens con queste parole: «Gentilissimo Sig. Pelliccioli [sic] Ho ricevuto la sua lettera e tra me ho esclamato: ci voleva proprio Pelliccioli [sic] Finalmente si sa qualcosa di questa epica storia della Leonardo da Vinci e finalmente anche noi lontani abbiamo avuto qualche descrizione che ci permette di vivere con il pensiero queste storiche giornate». La documentazione fotografica della mostra è allo stato attuale molto scarsa. A parte il catalogo e le immagini pubblicate nel numero di Gennaio 1930 di «Apollo» (fig. 3), sempre riferite solo a singoli dipinti non si conoscono fotografie delle sale con le opere, o dell'inaugurazione, ne sembrano presenti autorità politiche all'inaugurazione. Oltre alle immagini delle opere nei cataloghi e nella rivista «Apollo», si conosce solo un'immagine con l'imballaggio delle opere a Brera²⁹ la partenza dei carri e l'arrivo della nave evidentemente tratte dai filmati d'epoca conservati dall'Istituto Luce³⁰. I filmati del «Giornale Luce» mostrano l'imballaggio delle opere a Brera, la chiusura del furgone n°1 da parte di Ettore Modigliani, la partenza delle opere da Brera con

²⁹ Archivio fotografico Luce, gestito dagli archivi Alinari di Firenze, l'immagine è reperibile con il codice: AIL-F-016563-0000.

³⁰ Vedi nota 22.

carri trainati da cavalli, il viaggio in treno e la partenza della nave «Leonardo da Vinci» da Genova fino l'arrivo della nave e l'accoglienza a Modigliani dal comitato inglese e lo scarico dei cassoni³¹.

Un'altra vicenda che lega Mauro Pelliccioli alla mostra di Londra è quella delle *Due madri* di Segantini. Questo dipinto era una delle opere in mostra nella sezione dedicata agli artisti della fine dell'Ottocento. La stessa opera era stata foderata da Pelliccioli nel marzo del 1927 al momento dell'acquisizione dell'opera da parte del Comune di Milano. Negli archivio della soprintendenza di Brera e in quello di Mauro Pelliccioli è possibile ricostruire questa vicenda di acredine tra restauratori che qui si può solo illustrare a grandi linee, fatto di lettere accusatorie alla prefettura tra sostenitori del trasporto, tra cui Filiberto Minozzi auto eletto capo della comunità dei restauratori d'Italia, e un ex assistente di Pelliccioli il sig. Arturo Marchesi, che aveva eseguito la foderatura del dipinto come lavorante di Pelliccioli e sostenevano la fragilità dell'opera e la necessità del trasporto, e dall'altra Pelliccioli che sosteneva che la pittura fosse «solida come il Marmo»³². A latere sembrano esservi gli interessi economici del Minozzi che chiese per il solo trasporto delle *Due madri* più di 10 volte il prezzo chiesto da Pelliccioli per la foderatura, considerando però che l'operazione di Minozzi, necessaria o meno, è ben più complessa della semplice foderatura. L'opera è stata restaurata una decina di anni fa ed è presente una foderatura, però non è possibile affermare con certezza se si tratti ancora o meno della stessa doppia foderatura messa in opera da Pelliccioli³³.

³¹ Archivio Filmato Istituto Luce: «Giornale Luce» A0483 e A0493 del 12/1929.

³² Certamente come spesso si riscontra nelle opere di Segantini, la durezza del colore «come il marmo» è dovuto all'uso del medium di Robertson, un additivo per colori a olio a base di standolio di lino che rende il colore smaltato e durissimo, un'espedito tecnico che prevede gli sviluppi delle tecniche esecutive del XX secolo.

³³ Vedasi in proposito i carteggi relativi alla vicenda sia nell'Archivio Mauro Pelliccioli, che nell'archivio Vecchio della soprintendenza di Brera.

MANUEL GRAU MAS, UN DISCEPOLO DI MAURO PELLICOLI NEI MUSEI DI BARCELONA

Mireia Campuzano, Mireia Mestre¹

Secondo gli studi di alcuni storici catalani ma anche italiani, la storia della conservazione e del restauro in Catalogna e a Barcellona al principio del XX secolo è strettamente legata all'Italia e, in particolare, a Bergamo. Da un lato, il restauratore Franco Steffanoni, assieme a due collaboratori, Arturo Cividini² e Arturo Dalmati, furono ingaggiati dalle autorità dell'epoca per portare a termine il distacco di dipinti murali romanici delle chiese dei Pirenei e, dall'altro, alcuni anni dopo, Mauro Pellicoli, restauratore della Pinacoteca di Brera, fu scelto come insegnante per occuparsi della formazione di Manuel Grau, un tecnico del Municipio di Barcellona che fondò il primo nucleo ufficiale di conservazione e restauro nei musei di Barcellona.

Nel 1919, un anno prima di essere nominato direttore generale dei Musei d'arte di Barcellona, lo storico dell'arte Joaquim Folch i Torres, nelle vesti di membro della Giunta dei Musei, rivestì un ruolo decisivo nell'acquisizione di buona parte dei complessi di pittura murale romanica provenienti dalle chiese pirenaiche, al fine di evitare un'esportazione massiccia dell'arte romanica catalana³. L'acquisto dei complessi pittorici implicò operazioni di distacco e trasferimento, guidate dal restauratore bergamasco Franco Steffanoni, discepolo del maestro Giovanni Secco Suardo. Nel 1919 Steffanoni si trovava già in Catalogna, ingaggiato da antiquari interessati alla vendita dei dipinti romanici. Approfittando della situazione, sempre nel 1919, le autorità catalane, che non disponevano di restauratori autoctoni esperti nella tecnica dello *strappo* e che dovevano agire con rapidità per impedire il flusso delle esportazioni, assunsero il gruppo di Steffanoni, dando origine a una campagna che sarebbe durata fino al 1923⁴.

¹ Mireia Mestre, responsabile del Dipartimento di Restauro e Conservazione Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, Barcellona) e Mireia Campuzano, conservatrice-restauratrice e documentalista dello stesso dipartimento, ringraziamo Lanfranco Secco Suardo, presidente dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, per averci incoraggiato a partecipare al *Convegno Internazionale di Studi Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo* e per aver promosso la pubblicazione dei contributi.

² Arturo Cividini nacque a Bergamo il 15 maggio 1892 e morì il 26 giugno 1976. Vedere su Arturo Cividini C. GIANNINI, *Attilio Steffanoni conoscitore e antiquario. Un diario inedito in Convegno F. Malaguzzi Valeri*, Milano 2014, pp. 197-208; C. GIANNINI, *Arturo Cividini: estrattista-restaurador a Catalunya in La Princesa Sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Catalogo della mostra (MNAC, Barcellona, 2 dicembre 2009-aprile 2010 e Museu Episcopal de Vic, 20 marzo-5 luglio 2010), pp. 63-71.

³ J. AINAUD DE LASARTE, *Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, in *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcellona 1993, 1, pp. 60-61; J. CAMPS e M. PAGÈS, *Història del trasllat dels absis*, in *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcellona 1999, 3, pp. 17-29; M. VIDAL, *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcellona 1991, pp. 228-246.

⁴ In relazione agli Steffanoni e alle tecniche di strappo e trasferimento eseguite nei dipinti murali romanici dei Pirenei vedi: C. GIANNINI, «Dalt d'una mula.» *Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una*

Joaquim Folch i Torres suggerì alla Giunta dei Musei di trattenere uno dei membri del team italiano, Arturo Cividini, impiegandolo come restauratore dei Musei d'arte di Barcellona⁵. Sfortunatamente il progetto naufragò nel 1923 con l'avvento della dittatura del generale Primo de Rivera, poiché lo storico fu destituito dal suo incarico. Tuttavia, con la fine della dittatura, fu riconfermato e fu infine possibile offrire a Cividini il lavoro nei musei di Barcellona «per formare un laboratorio e creare intorno a sé un gruppo di insegnamento di queste tecniche» («per a constituir un taller i [que] fundés a l'entorn d'ell un ensenyament d'aquestes tècniques»)⁶. Cividini, che aveva continuato a lavorare a Barcellona, partecipando al restauro delle opere per la mostra d'arte prevista nella cornice nell'Esposizione Universale di Barcellona del 1929, e che lavorava abitualmente per i collezionisti catalani come Lluís Plandiura, non accettò la proposta⁷; la Giunta dei Musei decise quindi di optare per una soluzione alternativa che coinvolgesse Manuel Grau Mas.

Nato a Barcellona nel 1892, Manuel Grau⁸ aveva ricevuto una formazione in disegno e pittura presso la Scuola Superiore di Arti Industriali e Belle Arti di Barcellona, tradizionalmente nota come la «Escola de la Llotja», dove fece amicizia con Folch i Torres, anch'egli studente dell'istituto. Grau ricevette premi e borse di studio nel corso dei quattro anni⁹; una gli fu assegnata dal Municipio di Barcellona per completare la sua formazione come pittore a Parigi, dove sperimentò la vita *bohémien* ed ebbe contatti con gli artisti dell'epoca. Al suo ritorno a Barcellona prese lezioni da colui che sarebbe diventato il suo principale maestro, il decoratore, scenografo e pittore Oleguer Junyent. Lavorò professionalmente come miniaturista ed ex librista, tra gli altri generi: nel 1925 espose acquerelli nelle *Galerias Laietanes* di Barcellona e la critica ne riconobbe le notevoli doti di acquarellista¹⁰, nel 1927 lavorava come «Direttore dei laboratori della sezione

artistica»¹¹ per il Municipio di Barcellona e, in questa veste, fu responsabile dei lavori di decorazione pittorica dell'Esposizione Universale del 1929.

Terminata l'Esposizione del 1929, il Municipio di Barcellona lo trasferì agli ordini della Giunta dei Musei come funzionario municipale, secondo quanto riporta il verbale della sessione della stessa del 23 dicembre 1930. Appena un mese dopo, a gennaio del 1931, dopo la riabilitazione di Folch i Torres come direttore dei musei d'arte, la Giunta stabilì «di assegnare a Don Manuel Grau l'incarico di restauratore presso la Conservatoria dei Musei»¹². Lo stesso Folch i Torres scriveva in un articolo pubblicato nel «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona» dello stesso anno: «Il restauratore presente nel nostro museo, deve avere una qualifica diversa da quella di restauratore e il restauro deve limitarsi a essere strumento puro e soggetto al servizio della conservazione» («el restaurador que cal al Museu nostre, ha de tenir un nom altre que el de restaurador, i la restauració ha de limitar-se a ésser un instrument pur i subjecte al servei de [la] conservació»¹³). Da questa citazione deduciamo che, oltre al riconoscimento professionale che la figura del restauratore meritava, tra le sue funzioni doveva prevalere quella conservativa. Sebbene affermasse che la denominazione avrebbe dovuto essere diversa da quella di restauratore, non proponeva un termine alternativo che descrivesse meglio e comprendesse il concetto di preservazione o conservazione.

Nello stesso articolo, Folch i Torres rende nota la problematica esistente all'inizio del XX secolo nell'ambito del restauro nei musei della Catalogna, uno scenario ancora attualmente irrisolto in molte istituzioni. In questo contesto, Folch, che assiste ai congressi internazionali dei musei, è testimone di una preoccupazione che esiste in diversi centri europei relativamente alla creazione del restauro istituzionale, alla definizione dell'identità del restauratore e alla codifica di una metodologia generale della prassi di questa disciplina, che andrà assumendo contorni più definiti durante gli anni Trenta e che finirà per cristallizzarsi nella teoria di Brandi, come spiega Luigi Ficacci in un'interessante relazione dedicata ad Adolfo Venturi, che considera un precursore e che, come

tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa, in *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcellona 2009, Vol. 10, pp. 13-33; M. MESTRE, *Tècnica executiva i restauracions del conjunt mural de la capella de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, in *La Princesa Sàvia. Les pintures de santa Caterina...* cit., pp. 59-69; N. ORIOLS, N. SALVADÓ I S. BUTÍ, *Estado de conservación de los estratos de intervención con caseína, en la pintura mural arrancada y traspasada de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, in *La Ciencia y el Arte V*, Madrid 2015, pp. 161-184.

⁵ FOLCH I TORRES, *El problema de la restauració de les col·leccions de pintura antiga al Museu de la Ciutadella*, in «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», 1931, Vol. 1, Núm. 1, pp. 27-31.

⁶ FOLCH I TORRES, *El problema...* cit., p. 29.

⁷ *Encàrrec de realització de pràctiques de restauració a Itàlia a Manuel Grau empleat de conservació dels museus a compte de la Junta, 1930-1931*, in *Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)*, Fascicoli del Segretariat (serie generale), ANCr-715-T-2528, pp. 2-10: viene conservato il bilancio Cividini del 13/11/1930, pari a 197.000 pesetas. Vedi anche: FOLCH I TORRES, *El problema...* cit., p. 29: (tradotto dal catalano) «[...] Cividini non ha accettato, e chiedendogli un budget per il restauro totale delle nostre collezioni, questo ammontava a un importo che rendeva praticamente impossibile risolvere il problema, almeno per molti anni».

⁸ Una breve bibliografia su Manuel Grau è disponibile a: J.M. XARRIÉ, *Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Barcellona 2002, pp. 39-61.

⁹ I premi ricevuti sono riportati nelle memorie che la Scuola ha inviato al Ministero della Pubblica Istruzione e sono i seguenti: 1905-1906: Disegno artistico (premio in denaro); 1906-1907: Prospettiva (diploma); 1907-1908: Prospettiva (diploma) e 1908-1909: Paesaggio (diploma). Siamo grati per le informazioni fornite da Albert Rovira, collaboratore dell'Archivio Escola Llotja.

¹⁰ *Exposició d'aquarel·les de Manuel Grau Mas: del 7 al 20 de novembre de 1925*, in *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Compilato da: ANTÒNIA MONTMANY, MONTERRAT NAVARRO I NARTA TORT. Direcció: FRANCESC FONTBONA. Barcellona 1999, p. 166 (IEC). Appare anche in: *Juventut Catalana. Revista setmanal d'art, literatura, modes, esports, actualitats. Galeries Laietanes*, Anno 2, No. 49 (19

novembre 1925), p. 13, dove si legge la critica: (tradotto dal catalano) «MANUEL GRAU. – Ha alcuni acquerelli notevoli in termini di luce e colore; hanno due spiagge con pini, eccezionali. Anche *Montnegre* e *Carrer de les flors* piacevano molto. È l'opera congiunta di un notevole acquerellista; i punti di vista non potrebbero essere migliori, tuttavia, l'autore potrebbe apparire un po' di più nel colore».

¹¹ Vedi XARRIÉ, *Restauració...* cit., p. 41: (tradotto dal catalano) «Nel 1927, quando aveva trentacinque anni, entrò nei laboratori comunali di Barcellona, dove c'era una quantità enorme di lavoro: la preparazione dei dipinti e delle sculture che dovevano decorare l'Esposizione Universale di Barcellona nel 1929. Il pittore Oleguer Junyent era responsabile del buon funzionamento di questi laboratori. Manuel Grau, il suo ex discepolo, era responsabile della pittura, e Lluís Iglesias era responsabile della scultura».

¹² *Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)*, ANCr-715-T-729, Verbale della seduta della Junta de Museus de Barcelona del 19.01.1931, pp. 495-496: (tradotto dallo spagnolo) «Avendo ricevuto la mattina dello stesso giorno l'ufficio del Segretario dell'Excmo. Ayuntamiento rendendo conto dell'accordo della Commissione Municipale Permanente con cui i funzionari comunali Don Pedro Bohigas Tarragó, Don Manuel Grau Mas e Don Federico Damians Manté sono destinati ai servizi della Giuta dei Musei, questo ufficio è stato notificato anche se non poteva apparire all'ordine del giorno, accettando di assegnare D. Pedro Bohigas Tarragó la posizione degli uffici di Segretario o Amministrazione della Giunta dei Musei; attribuire al Conservatorio dei Musei a Don Manuel Grau Mas nella posizione di Restauratore e destinare a Don Federico Damians Manté al Servizio di Inventario dei Musei, tutti agli ordini del Direttore dei Musei e Segretario della Giunta».

¹³ FOLCH I TORRES, *El problema...* cit., p. 27.

supponiamo, deve aver influenzato il pensiero di Folch¹⁴. In relazione alla disciplina del restauro, l'autore rivela che l'amministrazione evitava sempre l'argomento per la sua complessità e, soprattutto, per la mancata efficacia nei risultati degli interventi e per l'assenza di professionisti specializzati nei musei. Come il resto dei membri della giunta, Folch i Torres si sentiva orgoglioso di possedere una collezione di pittura primitiva praticamente intatta, senza interventi che sconvolgessero l'originale, una caratteristica che descrive come «verginità storica», poco abituale nel resto dei musei che conservano questo tipo di opere, ma al contempo evidenziava specialmente la necessità di conservare la collezione, non solo dal punto di vista della preservazione, che considerava fondamentale, ma anche quando fosse conveniente intervenire direttamente nell'opera, se richiesto da uno stato di conservazione carente.

Folch i Torres, consapevole del fatto che in determinate circostanze è necessario intervenire nelle opere d'arte per salvarle, va oltre e nel suo articolo espone il progetto della creazione di un "laboratorio di restauro" dei musei di Barcellona, sull'esempio di quelli già esistenti in altri paesi. Inoltre, conscio della carenza di professionisti e di preparazione in conservazione e restauro in Catalogna, propone la fondazione di una scuola sotto l'egida di quello che sarebbe diventato il Servizio di restauro. Secondo Folch i Torres «un bravo restauratore non si improvvisa, per quanto sia dotato di buona volontà» e aggiunge che la solida formazione del gruppo di restauratori italiani assunti per strappare i dipinti murali romanici ne era un valido esempio. Occorre tenere presente che l'*Istituto Centrale del Restauro* fu fondato nel 1939, ma mancavano più di trent'anni alla fondazione, a Barcellona, di scuole superiori specializzate nell'insegnamento di conservazione e restauro che offrissero una formazione regolamentata ai futuri professionisti¹⁵. Ciò nonostante, si tenevano lezioni in laboratori privati e le scuole d'arte pubbliche, dove lo stesso Grau avrebbe insegnato successivamente, trattavano la disciplina. Oltre alla nomina di Manuel Grau come restauratore, dal verbale della Giunta risulta anche l'accordo secondo il quale si decise di inviarlo in Italia affinché conseguisse la formazione in restauro, in un laboratorio di prestigio europeo: «Si stabilì inoltre che il citato funzionario sig. Grau frequentasse la bottega di restauro del professor Steffanoni di Bergamo, o un'altra analoga, indicata dal sig. Direttore, per perfezionarsi in questa tipologia di lavori in sei mesi»¹⁶. Il nome di Steffanoni compare al primo posto in seguito alla relazione nata in occasione della campagna di distacco dei dipinti murali. Grau divenne apprendista nella bottega di Mauro Pellicoli, della Pinacoteca di Brera¹⁷. Folch i Torres ravvisava nel suo amico «qualità di abilità, bellezza e intelligenza che lo rendevano adatto ad avvalersi dell'insegnamento della tecnica del restauro» e lo riteneva un professionista in grado di risolvere le esigenze dei musei d'arte di Barcellona in questo contesto.

¹⁴ L. FICACCI, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi*, in *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Viterbo 2006, pp. 71-79.

¹⁵ Presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Barcellona, dal 1978, gli studi di conservazione-restauro fanno parte dei diversi programmi di studio. La Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya è stata creata nel 1991 dalla Generalitat de Catalunya.

¹⁶ Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), ANCI-715-T-729... cit., p. 496.

¹⁷ Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), ANCI-715-T-731, Processo verbale della sessione de la Junta de Museus de Barcelona del 06.03.1931, p. 501.



1. Milano, Laboratorio di Pellicoli – A sinistra: pulitura di un'opera di Cosmè Tura del Museo di Modena, destinata alla *Mostra di pittura italiana* di Londra (1931). A destra: restauro delle opere di Bellini, di Tiziano e di Perugino, provenienti dai musei di Rimini, Ancona e Perugia (1931) (foto da J. FOLCH I TORRES, *El problema de la restauració de les colleccions de pintura antiga al Museu de la Ciutadella*, in «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», 1931, Vol. I, Núm. 1, figg. 2-3).

Qual era la ragione per cui si riponeva fiducia in questo restauratore italiano? Folch i Torres lo spiega e giustifica perfettamente poco dopo, nel 1936, in un altro dei suoi articoli sul «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». La Giunta dei Musei si rivolse ai responsabili della conservazione del patrimonio delle regioni Lombardia e Veneto per richiedere informazioni sui laboratori di restauro più prestigiosi del paese e persino Folch i Torres, assieme a Grau, viaggiarono a Torino, Milano e Bergamo per visitare diverse strutture. Di Bergamo dice che:

«La vecchia scuola del professore Franco Steffanoni, che diresse i lavori di distacco dei nostri affreschi romanici, a causa dell'età avanzata dello stesso, si trovava in condizioni di scarsa attività, ridotta alla specialità del distacco degli affreschi e dei dipinti murali. Questa scuola è il nucleo originario di tutta una serie di laboratori attualmente in pieno fermento»¹⁸.

Folch ricorda che Arturo Cividini era uno dei discepoli di Steffanoni, come lo era anche un altro che «oggi è il capo di tutti i laboratori di restauro d'Italia e d'Europa [...], il professore Mauro Pellicoli, attivo a Milano, e a cui la Pinacoteca Brera e quella di Venezia, così come il resto dei musei ufficiali del nord Italia, affidano il restauro e la conservazione delle loro collezioni»¹⁹. La cronaca di Folch prosegue:

«Previa informazione sulle principali autorità museali d'Italia, siamo stati in grado di stabilire che il centro dei restauri che oggi offriva maggiori garanzie in tutta Europa era quello diretto dal professore Pellicoli a Milano. Quasi annesso alla Pinacoteca Brera, si

¹⁸ FOLCH I TORRES, *El problema...* cit., p. 29.

¹⁹ *Ivi*, p. 31.



2. A sinistra: ritratto di Mauro Pelliccioli con una dedica a Manuel Grau. A destra: Manuel Grau e Mauro Pelliccioli (foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

occupa dei servizi dei musei d'Italia e gli sono state ripetutamente assegnate missioni così importanti come il restauro e trasporto di tutte le opere dell'arte italiana che furono esibite dal governo di quel paese nelle grandi mostre d'arte italiana celebrate a Londra nel 1920 e a quella recente di Parigi».

Tra i contatti che la Giunta dei Musei stabilisce in Italia, la documentazione cita il professore Adolfo Venturi e il dottore Antonio Morassi, che segnalano entrambi il professore Pelliccioli (fig. 1). Di fatto, in quegli anni quest'ultimo lavorava al restauro di dipinti della Pinacoteca di Brera che aveva rinnovato le sue installazioni. Da parte sua, Pelliccioli accettò la proposta senza chiedere alcun tipo di retribuzione in cambio, poiché «per lui era un orgoglio preparare dei validi restauratori». Folch i Torres invia una lettera a Mauro Pelliccioli ringraziandolo di aver accettato Manuel Grau come apprendista e gli spiega la volontà della Giunta dei Musei di istituire un laboratorio di restauro con a capo lo stesso²⁰.

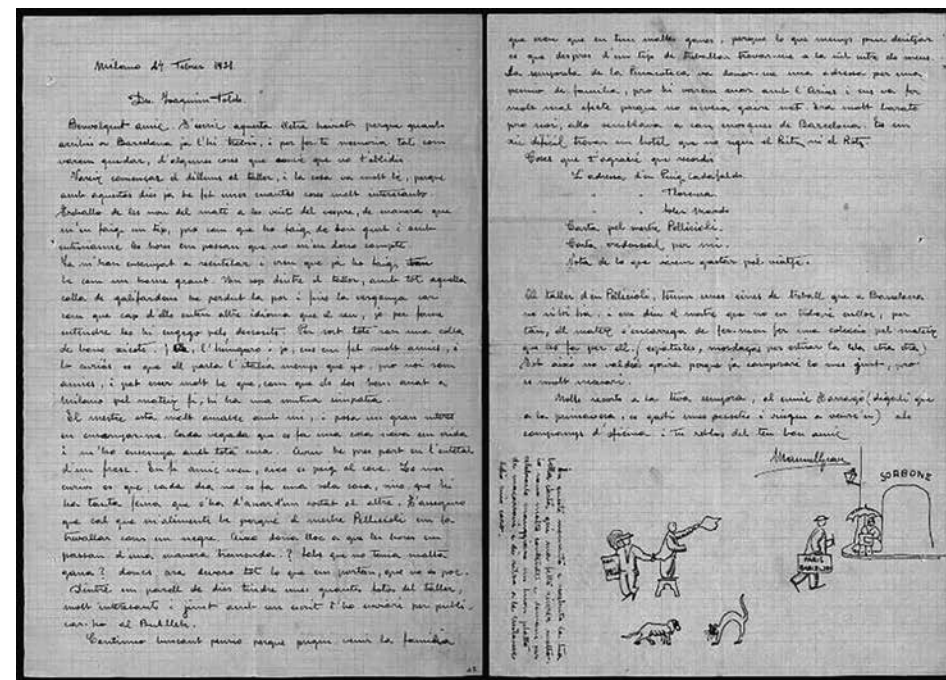
Della permanenza di Grau nella Pinacoteca di Brera si conservano alcune belle fotografie che egli stesso aveva inviato e che furono pubblicate nel «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona»²¹, così come due lettere²² che scrisse a Folch i Torres e una splendida immagine che il professore Mauro Pelliccioli dedica al suo allievo²³ (fig. 2). Il contenuto

²⁰ Encàrrec de realització... cit, p. 13.

²¹ In particolare, sono pubblicati in tre numeri del «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona»: Vol. I, n. 1; Vol. II, n. 10 i a Vol. 6, n. 65. Ce ne sono alcuni che troviamo pubblicati anche in A. LOCATELLI-MILESI, *Un medico di capolavori* in «La Rivista di Bergamo», 1931, pp. 487-491.

²² Encàrrec de realització... cit, p. 12 e p. 18.

²³ La fotografia dedicata da Pelliccioli è conservata nell'Area di Restauro e Conservazione Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcellona).



3. Lettera di Manuel Grau a Joaquim Folch y Torres, 24/02/1931 (foto da Encàrrec de realització de pràctiques de restauració a Itàlia a Manuel Grau empleat de conservació dels museus a compte de la Junta, 1930-1931, in Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), ANCI-715-T-2528, Expedients de secretaria, sèrie general).

delle lettere è a carattere informativo e svela i progressi della sua formazione e la spontaneità della sua relazione con Pelliccioli; Grau include inoltre svariati dettagli sugli aspetti quotidiani del suo soggiorno e manifesta al contempo nostalgia per la famiglia che viveva in Catalogna.

A partire dalla prima lettera conservata, datata 24 febbraio 1931, proprio all'inizio del suo soggiorno, deduciamo che intraprende la sua esperienza nel laboratorio di Pelliccioli lunedì 16 febbraio (fig. 3). Scrive che la sua giornata comincia alle 9 del mattino e termina alle 8 della sera e, per quanto riguarda Pelliccioli, rivela quanto segue: «Il maestro è molto gentile con me e dimostra un grande interesse per la mia formazione. Ogni volta che si affronta qualcosa di nuovo, mi chiama e me lo mostra con molta attenzione». In un altro paragrafo aggiunge tuttavia: «Ti assicuro che devo alimentarmi bene perché il maestro Pelliccioli mi fa lavorare come un nero». Rispetto alle tecniche di conservazione e restauro e ai compiti nella bottega, comunica il livello di apprendimento raggiunto nella rintelatura e nel trasporto su tela di un affresco, sebbene non descriva in dettaglio le metodologie di lavoro. Risulta anche interessante il suo apprezzamento dell'intenso lavoro nella bottega, dove si svolgono varie attività allo stesso tempo, e scrive con dovizia di particolari «nel laboratorio di Pelliccioli disponiamo di alcuni strumenti di lavoro che a Barcellona non abbiamo e il maestro dice che non li troverò da nessun'altra parte, pertanto egli stesso si raccomanderà affinché il suo fornitore me ne procuri un set (spatole, morsetti per tendere

la tela, ecc.)». Sembra che Grau vada d'accordo con il resto del personale e stringe persino amicizia con un altro restauratore ungherese, György Kákay Szabó, apprendista del museo di Budapest: «Io e l'ungherese siamo diventati grandi amici; l'aspetto curioso è che lui parla italiano meno di me, però siamo amici e, dal momento che siamo andati a Milano con lo stesso obiettivo, sembra che tra noi ci sia una simpatia reciproca». Grau decora la lettera con un piccolo disegno che lo ritrae in piedi su uno sgabello mentre il "cavaliere" Pelliccioli, acconciato con un cappello di piume, lo tira per l'estremità della giacca e, agitando un fazzoletto, si congeda da Folch i Torres in partenza per Parigi per partecipare a una riunione dell'Office des Musées che si terrà alla Sorbona.

Dagli scritti di Folch i Torres sappiamo anche che sia Grau, sia il suo compagno ungherese godevano di libero accesso alle formule chimiche, ai magazzini dove si conservavano i materiali, alle relazioni sullo stato di conservazione delle opere oggetto di interventi nella bottega, ricevevano spiegazioni sui casi a cui si lavorava e, infine, potevano consultare la vasta biblioteca di Pelliccioli.

La seconda lettera conservata, datata 2 marzo 1931, è più lunga, ma contiene poche informazioni sui compiti assolti nella bottega. Riferisce di nuovo al direttore che lavora dieci ore al giorno, che l'apprendimento è proficuo e che è convinto di diventare un valido restauratore grazie alla grande mole di lavori che esegue. Nemmeno in questo documento allude concretamente alla metodologia di lavoro, nonostante scriva che «maneggiano gli affreschi come fossero merluzzi» (*bacallans* nell'originale in catalano), riferendosi ai frammenti di pittura murale strappata; *bacallà* è un termine che fa tuttora parte del lessico abituale dei restauratori catalani. Della memoria storica dei restauratori del museo fa parte anche l'impiego di alcuni prodotti usati sia da Steffanoni, sia da Pelliccioli, quali la gommalacca incolore e decerata, di origine asiatica e importata dall'Inghilterra, per fissare la superficie delle pitture murali prima di procedere alla collocazione delle tele di cotone con la colla Cervione e procedere al distacco.

Riferendosi nuovamente alla generosità di Pelliccioli dice che «mi dà molto lavoro e non ha segreti con me», un'osservazione interessante sulla trasparenza nell'esercizio della professione e della docenza che Folch apprezzava anche nei suoi scritti. Probabilmente Grau aveva conosciuto altri atteggiamenti più nebulosi e reticenti e si rende conto dell'importanza di trasmettere con chiarezza la metodologia e i materiali impiegati nelle operazioni affinché il restauro non fosse più circondato dall'aura di mistero e magia che l'aveva accompagnato in passato.

Il resto della lettera affronta aspetti economici, dato che la vita a Milano era (come oggi) più costosa che a Barcellona e afferma che il denaro ricevuto dalla Giunta non è sufficiente a coprire i costi del suo soggiorno. Parla ancora della sua famiglia, che gli manca molto, e vorrebbe che si trasferisse nella pensione "Yolanda" in corso Magenta 78, assieme a lui. Infine menziona il caso di un'opera del collezionista catalano Francesc Cambó, autenticata dai professori Venturi e Berenson, sconfessati però da alcuni restauratori. Sembra che Cambó, basandosi sul giudizio di questi ultimi, e con stupore di molti, si sia avvalso di un avvocato per denunciare questi *connaisseurs* malgrado il loro riconosciuto prestigio.

Terminata la formazione di Grau, il 10 novembre 1931 Mauro Pelliccioli invia una lettera

su richiesta di Joaquim Folch i Torres, dove certifica che l'allievo ha studiato per 6 mesi nel suo studio di restauro e ha conseguito le competenze necessarie per esercitare come restauratore²⁴. In questo documento si attesta che il sig. Grau ha appreso le tecniche di restauro, sia dal punto di vista delle operazioni meccaniche, sia del restauro pittorico. Riproduce anche un elenco generale delle procedure impiegate durante i lavori: foderature delle tele, operazioni alle tavole, trasposizioni di dipinti, di affreschi, ecc. Inoltre, il soprintendente e al contempo direttore della Pinacoteca di Brera, Ettore Modigliani, in una lettera privata, indirizzata al direttore dei Musei d'Arte di Barcellona, conferma la valutazione sufficiente ottenuta del signor Grau, nei seguenti termini: «Il Sig. Pelliccioli che ha diretto gli studi del Sig. Manuel Grau Mas, gli ha rilasciato un lusinghiero attestato comprovante la sua preparazione e, per aderire al desiderio da Lei espressomi, l'ho controfirmato»²⁵.

Considerando quindi che il periodo di formazione durava sei mesi, la cosa più probabile era che Manuel terminasse l'apprendistato entro agosto del 1931; di conseguenza, al termine dello stesso anno, la figura del "restauratore" compariva nell'organigramma di un'istituzione museale catalana. Il soggiorno di Grau a Milano supposeva la formazione di un professionista a cui affidare la conservazione e il restauro delle collezioni barcelonesi e il punto di partenza per creare il servizio di restauro dei musei d'arte. All'inizio i laboratori si trovavano nel Palazzo della Cittadella e, successivamente, furono spostati al Palazzo Nazionale di Montjuïc, terminate le opere di ristrutturazione dell'edificio per accogliere le collezioni.

Il giorno 11 novembre 1934, per l'inaugurazione del rinnovato Museo d'arte della Catalogna, che si trova a Montjuïc, Joaquim Folch i Torres scrisse a Pelliccioli che, nonostante auspicasse la sua presenza all'evento, non gli avrebbe inviato un invito ufficiale da parte della Giunta dei Musei, poiché preferiva conservarlo per la primavera, affinché presidesse all'inaugurazione del Laboratorio-Scuola di Restauro di Pittura di Barcellona; gli proponeva inoltre di tenere alcune conferenze in città²⁶.

Dobbiamo sottolineare che sebbene Joaquim Folch i Torres parlasse di un Laboratorio-Scuola di Restauro di Pittura di Barcellona, solo il laboratorio era una realtà, mentre la "scuola" non sarebbe diventata un progetto concreto. D'altra parte, non disponiamo di notizie su questa pianificata inaugurazione istituzionale del laboratorio di restauro e pertanto non risulta nemmeno che Pelliccioli si adoperasse per questa finalità a Barcellona.

Prima del trasferimento al Palazzo Nazionale era già stato reclutato un primo apprendista, Domènec Xarrié²⁷, per un periodo di formazione di tre anni e al fine di diventare

²⁴ *Encàrrec de realització...* cit., p. 21. La lettera è riprodotta anche in *El Servei de restauració de pintura antiga del museu*, in «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», 1932, Vol. II, Núm. 10, pp. 93-94.

²⁵ *Encàrrec de realització...* cit., p. 22.

²⁶ M. PELLICCIOLI, *Pittore mancato!!*, Bergamo 1965, pp. 16-18.

²⁷ Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), ANCr-715, Verbale della sessione della Junta de Museus de Barcelona del 03.01.1935, p. 166, (tradotto dal catalano) «[...] Il primo settembre 1932, il giovane Domènec Xarrié, studente della Escola de Belles Arts de Barcelona, entrò a far parte del museo come apprendista e, su ordine del signor Grau, eseguì tutte le operazioni necessarie per la conoscenza del mestiere e promise di essere un assistente adeguato per i lavori di restauro che il Museo doveva eseguire [...]».

un collaboratore fisso: inizia così a delinarsi un modello. In quegli anni, furono inoltre condotte diverse azioni rilevanti, tra cui primeggiano il distacco e trasporto di alcuni dipinti murali della necropoli romano-cristiana di Tarragona nel 1933 e il restauro della *Magdalena* di El Greco del museo “del Cau Ferrat” di Sitges nel 1934, interventi entrambi pubblicati nel «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona».

Per quanto riguarda i dipinti murali della necropoli di Tarragona²⁸, Manuel Grau descrive i compiti di distacco e trasporto su tela con i metodi appresi a Milano. Di questa pubblicazione occorre evidenziare vari aspetti. In primo luogo, fa un esame preliminare dei dipinti, valutando quali frammenti richiedessero il distacco e quali dovessero rimanere *in situ*. Una volta effettuata la diagnosi, descrive il processo di rimozione dei sali con acqua naturale. Risulta interessante l'osservazione che fa in relazione alla rimozione dei ritocchi a secco e al confronto che stabilisce tra i dipinti italiani e catalani, concludendo che questi ultimi presentano una preparazione e un'esecuzione più grezze. Non descrive la metodologia di distacco impiegata, ma spiega molto brevemente l'operazione di trasporto su tela definitiva dei dipinti strappati, indicando di seguire la stessa procedura del suo maestro Pelliccioli «abbiamo già raschiato e pulito i dipinti nella parte posteriore, procediamo al trasporto mediante la colla di caseina, operazione molto interessante, che certamente non presenta grandi difficoltà se l'affresco è stato strappato con la necessaria accortezza». Riguardo al restauro de *La Maddalena penitente* di El Greco²⁹, che faceva parte della collezione del Museu Cau Ferrat di Sitges, Grau portò a termine un intervento esemplare per l'epoca. Partendo da un esame preliminare e una descrizione molto dettagliata dello stato di conservazione, stabilisce una diagnosi precisa basata sulle cause di alterazione e decide che l'opera sarà trasferita al laboratorio di restauro di Barcellona per l'intervento. Si trattava di un dipinto abbastanza manipolato e restaurato in varie occasioni, con una foderatura antica che lo danneggiava e creava tensioni nel supporto di tela originale. Procedette a una rimozione della foderatura e a una nuova rintelatura, rimosse i vari strati di vernice ossidata e realizzò la pulitura rimuovendo rifiniture e ritocchi che alteravano la composizione e modificavano sostanzialmente i dettagli. Il modo di illustrare graficamente sia le alterazioni, sia gli interventi nell'articolo che descrive il processo è degno di nota, così come il fatto che nella sua opera lasciasse una testimonianza dello stato dello strato pittorico anteriore al processo di pulitura. Il restauratore effettuò una reintegrazione pittorica rispettosa e onesta, limitandosi a intervenire rigorosamente nelle aree di perdita dello stucco e delimitandole con una sottile incisione per distinguerle dallo strato pittorico originale, incisione che risulta impercettibile a una certa distanza «al fine di non danneggiare l'integrità dell'opera, di agevolare potenziali studi futuri e di stabilire definitivamente il principio di onestà artistica e di esperienza che deve prevalere ovunque nell'operazione, sempre delicata e responsabile, di restauro delle opere dei grandi maestri».

²⁸ M. GRAU MAS, *Transport d'unes pintures murals de la Necròpolis romano-cristiana de Tarragona pel servei de restauració de la Junta de Museus*, in «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», Barcellona, Vol. III, 1933, pp. 27-31.

²⁹ M. GRAU MAS, *La restauració d'un quadre d'«El Greco»*, in «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», Barcellona, Vol. IV, 1934, pp. 36-46.

4. Jesús Arcas, falegname, e il restauratore Manuel Grau durante l'intervento sul supporto di una tavola del retablo dell'Epifania o “Del Conestable”, Olot, Casa Solà-Morales, durante la Guerra Civile (foto Joan Vidal i Ventosa).



Nel 1935 si continua a lavorare con apparente normalità presso il Servizio di restauro dei musei; conserviamo tuttavia una lettera di Manuel Grau al suo “Carissimo Maestro”, datata 28 dicembre, scritta in occasione degli auguri per l'anno nuovo, nella quale commenta la situazione di continue convulsioni politiche che interrompono la normale attività del museo e nella quale, come in tanti altri momenti, si dichiara suo allievo e amico: «mai ho dimenticato e mai dimenticherò il Maestro che con tanta benevolenza mi trattò, e si può dire che tutti i miei lavori vengono da Lei spiritualmente diretti»³⁰. Tuttavia, nel luglio del 1936, con lo scoppio della Guerra Civile spagnola, l'attività del Servizio di restauro a Barcellona giunge a conclusione. La Giunta dei Musei viene sciolta e viene creata la *Comisaría General de Museos*, che aveva il compito di salvaguardare le collezioni patrimoniali catalane. Nel contesto del clima bellico, Joaquim Folch i Torres, in veste di direttore dei Musei d'arte di Barcellona, richiede al commissario generale dei musei della Catalogna il trasferimento delle principali opere del Palazzo Nazionale al di fuori della metropoli, a Olot, nella provincia di Girona. Così, alla fine dell'anno, i capolavori vengono immagazzinati nella chiesa di Santo Stefano, mentre il personale tecnico del museo si trasferisce nella casa Solà-Morales, nella cittadina menzionata³¹ (fig. 4).

Nello stesso tempo, il governo autonomo, la *Generalitat de Catalunya*, progetta una grande mostra di arte medioevale a Parigi nel 1937, come operazione propagandistica repubblicana e come misura a protezione del patrimonio. Manuel Grau e il suo team dovettero pianificare ed eseguire il trasporto delle opere e l'installazione a Parigi della mostra *L'Art Catalan du Xe au XVe siècle*, celebrata nella Galleria nazionale dello Jeu de Paume³² e successivamente prorogata e nuovamente installata nel Castello di Maisons-

³⁰ Si deve a Lanfranco Secco Suardo la copia di questa lettera, tra l'altro la documentazione relativa a M. Grau.

³¹ M. VIDAL, J. FOLCH I TORRES I R. TORRELLA, *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*, Barcellona 1994, pp. 15-17.

³² *L'Art Catalan à Paris*, Paris, Musée National du Jeu de Paume, Musée National de Maisons-Laffitte, 1937. Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura, 1937 (Paris: Mourlot Frères); *Una exposició d'Art Català a Paris*, in *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1937, Vol. VII, p. 32.

Laffitte. Nel frattempo, a Olot, fervevano i lavori. A poco a poco, il team di restauro si era ampliato e furono assunti altri funzionari persino durante la guerra. In un verbale del 1938 della *Comisaría General de Museos* si segnala la necessità di consolidare il Servizio di restauro con altri tecnici come un “carpentiere” specializzato «nell’assemblaggio di pale d’altare, nell’esecuzione di sculture ornamentali, nel raddrizzamento di deformazioni e imbarcamenti, sostituzione di pezzi tarlati, ecc.». Dalla documentazione d’archivio risulta che nel 1938 il team dei Servizi di restauro, che faceva parte della Sezione dei musei, era formato da otto tecnici, con una descrizione amministrativa tipica dell’epoca: disegnatore, modellante, carpentiere, orefice, doratore, modellante ausiliario e capo dei laboratori, l’incarico ricoperto da Manuel Grau³³. In realtà, la metà esercitava come restauratore, erano stati formati da Grau e si consideravano suoi discepoli diretti e, indirettamente, del professore Pelliccioli.

Sappiamo che risale a questi momenti difficili della guerra l’inizio del restauro dell’emblematica pala gotica dell’*Epifania*, o “del Conestabile”, opera di Jaume Huguet che, dopo lo smontaggio, si era trasferito a Olot dalla cappella del Palazzo Reale di Barcellona. Si fissò lo strato pittorico, fu consolidato il supporto e furono reintegrate con tinte neutre ad acquerello alcune aree previamente stuccate³⁴.

Al termine della Guerra Civile, Manuel Grau risponde a una lettera di Mauro Pelliccioli, nella quale questi si congratulava per la «liberazione della Catalogna», cioè per la vittoria delle forze comandate dal generale Franco che si erano ribellate alla Repubblica. Grau, manifestando la sua adesione, più o meno sincera, al nuovo regime dittatoriale, narra di aver portato a termine importanti restauri nei Musei d’Arte e che «non si dimentica mai dell’eminente maestro Pelliccioli, al quale dobbiamo l’iniziazione della creazione del nostro laboratorio di Restauro».

Nel 1939, dalla Direzione Generale delle Belle Arti del governo franchista, Pedro Muguruza, Commissario Generale del Patrimonio Nazionale, richiede i servizi di Manuel Grau per la consulenza e l’esecuzione del restauro dei dipinti murali di Francisco de Goya che decorano l’eremo di Sant’Antonio de La Florida a Madrid³⁵. Durante l’assedio della città nel periodo di guerra, l’edificio si era sgretolato, generando infiltrazioni d’acqua che danneggiarono la pittura a tecnica mista, fresca e asciutta. Grau realizzò l’intervento che durò un anno e mezzo, soggiornando a lungo a Madrid durante i lavori³⁶. Nel 1940, la Direzione Generale delle Belle Arti lo nomina Restauratore del Patrimonio Artistico di Spagna in segno di riconoscenza verso la sua opera.

³³ *Acta de constitució del Patronat dels Museus d’Art de Barcelona* de 23.03.1938, in Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), ANCI-715-T-779, p. s.n. In particolare, la squadra era composta da: Manuel Grau Mas (capo dei Laboratori), Pau Prou Soler (disegnatore), Josep Mosella Cortés (modellante), Domènec Xarriè Mirambell (pittore), Jesús Arcas Porta (falegname), Josep Altafaja Salvans (orefice), Antoni Esteve Querol (doratore) e Ruffi Lobo Trujillo (modellante ausiliario).

³⁴ J. FOLCH I TORRES, *El Retaule del Conestable de la capella de Santa Àgata*, in «Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona», 1937, Vol. VIII, pp. 65-71.

³⁵ Lettera del 23 agosto 1939 della Comisaría General del Servicio de defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Ministero dell’Educazione Nazionale) firmata dal Commissario Pedro Muguruza. Ringraziamo le famiglie Castellet Grau e Camós Grau che ci hanno fornito una copia del documento.

³⁶ *San Antonio de la Florida y Goya: la restauración de los frescos*, coordinato da JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, Patrimonio Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008, pp. 66-70.

Alcuni anni dopo intervenne in un altro complesso murale, i dipinti di Josep Maria Sert che decoravano la cattedrale di Vic e che avevano subito le conseguenze di un incendio durante la Guerra Civile. Nel dopoguerra, negli anni Quaranta e Cinquanta, Grau mantenne un’attività molto intensa che andava ben oltre le collezioni dei musei di Barcellona, dato che il Servizio di restauro, da lui diretto, assolveva una funzione territoriale in tutta la Catalogna. Il Servizio di Restauro del Museo d’Arte della Catalogna, sempre coordinato dai suoi discepoli diretti e indiretti, continuò a svolgere questo incarico in ambito territoriale, fino all’avvento della democrazia, la resa del Governo della Generalitat di Catalogna e la creazione del *Centre de Restauració de Béns Mobles*.

Tra gli interventi più rinomati di questo periodo del dopoguerra ci limiteremo a citare quello che fu realizzato nella celebre pala d’altare della *Mare de Déu dels Consellers*, dipinto da Lluís Dalmau e datato 1445. Nel 1948, lo storico dell’arte Joan Ainaud de Lasarte fu nominato direttore del Museo d’Arte della Catalogna, dove incoraggiò molti dei restauri di opere romaniche e gotiche e, in generale, del patrimonio artistico catalano. Inoltre Ainaud, il 17 luglio 1950, assistette alla riunione dell’International Council of Museums a Londra, portando con sé Manuel Grau, poiché sarebbero stati affrontati temi legati alla pulitura dei dipinti nei processi di restauro.

Nel 1952, a 60 anni, Grau riceve il riconoscimento da parte della Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Ovviamente non dimenticò di inviare a Pelliccioli il discorso di apertura che lesse alla cerimonia del ricevimento pubblico come membro dell’accademia³⁷. Con questo contributo rivendicò il ruolo del restauro, descrivendo in dettaglio le diverse fasi dei processi e sistematizzando i criteri di intervento. Per quanto riguarda la pulitura, la considera l’operazione più trascendentale, rischiosa e delicata: parla dell’impiego di sostanze alcaline e caustiche e della sua preoccupazione per la penetrazione dei solventi negli strati pittorici e preparatori, cita la diversità dei criteri al momento di affrontare la pulitura delle pitture discussa nel congresso celebrato dall’International Council of Museums a Londra e ammette l’impossibilità di trovare un accordo su questo aspetto.

Per quanto riguarda il ritocco pittorico, ripete le critiche pronunciate da alcuni artisti nel corso della storia, come Vasari nel XVI secolo o Delacroix nel XIX, a proposito di rifiniture e trasformazioni degli originali non eseguiti da veri professionisti. Su questa linea Grau difende la reintegrazione visibile a distanza ravvicinata, come quella che eseguì sulla *Maddalena penitente* di El Greco, che fu commentata nella riunione dell’Ufficio Internazionale dei Musei celebrata a Parigi nel 1933, dove trovò accoglimento³⁸. In riferimento alle vernici, è favorevole all’applicazione di uno strato sottile a protezione e alla rimozione quando la vernice ossidata altera la lettura dell’opera.

Riesaminando alcuni dei suoi lavori, riporta l’esempio di un’azione indiretta, nella quale, per stabilizzare il supporto di legno di una pittura agì unicamente sulle condizioni

³⁷ M. GRAU I MAS, *Breves conceptos y meditaciones referentes a la restauración de pinturas*. Interventi letti durante il ricevimento pubblico solenne di Manuel Grau Mas il 17 maggio 1952. Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1952.

³⁸ *Documents sur la conservation des peintures*. Paris, Société des nations, Institut international de coopération intellectuelle, Les dossiers de l’Office International des Musées, 2 [ca. 1933].

ambientali del contesto, senza necessità di intervenire sulla policromia, un metodo che anticipa senza dubbio uno dei principi basilari di quella che in seguito sarà chiamata “conservazione preventiva”. Parlando dell’approccio che deve prevalere nel restauratore, Grau ammonisce che «per presunzione o incoscienza, non deve sentirsi collaboratore del maestro la cui opera è nelle sue mani, bensì un medico, il suo chirurgo, e che il suo lavoro deve limitarsi alla cura dell’opera, ma non deve mai alterarne il carattere». Su questa linea si scagliava contro il dilettantismo e la mancanza di formazione di pittori frustrati e audaci che decidono di dedicarsi al restauro e insisteva nel pretendere una specializzazione dei professionisti impegnati in una disciplina che lui aveva visto evolversi considerevolmente dal momento che, detto con le sue parole, «il famoso e leggendaro segreto professionale è diventato un mito». Infine, nel suo discorso al ricevimento, sottolineava l’importanza delle metodologie d’esame, analisi e ricerca scientifica, della radiografia, delle fotografie a raggi infrarossi e ultravioletti. A proposito della radiografia, ne cita come esempio l’utilità nei casi dei falsi di Van Meegeren e ricorda il ruolo del chimico Paul Coremans, in quanto esperto in materia.

Per la precisione, in riferimento a Coremans, Grau racconta come in una recente visita dello scienziato a Barcellona, alla vista nel Museo d’Arte della Catalogna di una pala d’altare del XV secolo, attribuita a un seguace del Maestro di Flémalle, che rappresentava un busto della Vergine, questi rimanesse sorpreso dall’assenza del Bambin Gesù che veniva allattato, perché conosceva indubbiamente altre versioni della stessa composizione. Questo spinse Ainaud, il direttore del museo, a chiedere un esame radiografico che dimostrasse effettivamente l’esistenza di una ridipintura arbitrario che nascondeva il seno della Vergine, indubbiamente per motivi di decoro.

Il discorso di apertura all’Accademia termina ricordando come, nel 1931, quando era apprendista a Milano, fu invitato dai professori Modigliani e Pelliccioli a studiare lo stato di conservazione dell’*Ultima Cena* di Leonardo, dopo di che dedica l’ultimo paragrafo della sua dissertazione al ricordo del «notabile professor Mauro Pelliccioli di Milano» che, «con il suo carattere duro e taciturno», al termine del suo soggiorno formativo gli aveva augurato una carriera ricca di soddisfazioni, ammonendolo tuttavia di «non dimenticare mai che un solo fallimento annulla totalmente trent’anni di successi». In ogni caso, nessun insuccesso di tale entità avrebbe macchiato la carriera di Grau che, nel 1959, fu insignito dell’onorificenza “Commendatore dell’Ordine Civile di Alfonso X il Saggio” dal sindaco franchista di Barcellona, José María Porcioles. Dopo aver formato tanti professionisti, Manuel Grau si ritirò nel 1961 e visse fino al 1974. Nel suo discorso di apertura come membro dell’Accademia di Belle Arti dimenticò senza dubbio di ringraziare Joaquim Folch i Torres, che rivestì un ruolo decisivo nella sua carriera professionale. Senza la sua iniziativa e la sua visione della conservazione e del restauro, Grau non avrebbe mai presumibilmente beneficiato di una formazione a Milano con Mauro Pelliccioli. È lecito sospettare che si tratti di una dimenticanza volontaria che ci avrebbe costretto a parlare del clima politico durante il franchismo e dell’emarginazione che subì Folch i Torres, definitivamente destituito dal suo incarico dopo la Guerra Civile.

UN «BRAVO RESTAURATORE UNGHERESE... IL QUALE HA SEMPRE DIMOSTRATO MOLTA INTELLIGENZA». IL RAPPORTO PROFESSIONALE E PERSONALE DI MAURO PELLICCIOLI E GYÖRGY KÁKAY SZABÓ

Péter Sárossy

La scoperta sensazionale della cappella del palazzo reale di Esztergom durante gli scavi del 1934 e la rigorosa ricostruzione architettonica, realizzata secondo i moderni criteri della tutela dei monumenti storici, sono argomenti ben documentati e analizzati¹, come anche il contesto politico-culturale dell’Ungheria negli anni Trenta del Novecento, che rese possibile tutto questo². Anche l’intervento di restauro di Mauro Pelliccioli sulle pitture murali medievali e rinascimentali del palazzo di Esztergom e l’attività del prestigioso restauratore di Brera in Ungheria (Székesfehérvár, Sümeg, Ják ecc.) sono temi lungamente trattati dalla ricerca precedente e più recente³. In base alle fonti conosciute si può ricostruire un filone abbastanza chiaro di eventi rispetto al restauro delle pitture murali di Esztergom dal primo contatto ufficiale di Tibor Gerevich (1882-1954), dal 1934 presidente della Műemlékek Országos Bizottsága⁴, ed Ettore Modigliani, Soprintendente dei Monumenti per la Lombardia, cioè dal 1935 fino al termine dei lavori nel 1938, novecentesimo anniversario della morte di Santo Stefano, primo re ungherese di casa di Árpád. Gerevich, dal 1923 anche direttore dell’Istituto Storico Ungherese a Roma⁵, dopo un lungo periodo passato in Italia da borsista, aveva rapporti ottimi con i protagonisti della vita culturale italiana di allora.

¹ A. LEPOLD, *Az esztergomi várhegyen folyó régészeti kutatások történeti vonatkozásai*, in *Esztergom Évlapjai*, VII, 1-2, 1934, pp. 34-41. F.P. SINKA, *Árpád-kori királyi palota és kápolna Esztergomban*, in *Esztergom Évlapjai*, VII, 1934, pp. 52-56. Z. NAGY, *Le palais des Arpadiens à Esztergom*, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, LIII, Juin, 1935, pp. 51-61. T. GEREVICH, *Magyarország románkori emlékei*. Budapest 1938, pp. 74-98, 216. A. BALOGH, K. CSÁNYI, T. GEREVICH, L. HUSZÁR, A. LEPOLD, *Esztergom műemlékei. I. rész. Múzeumok, kincstár, könyvtár*, compilato da I. GENTHON in *Magyarország műemléki topográfiája*, a cura di T. GEREVICH, I, Budapest 1948, p. 1. L. BÉRCI, *Az esztergomi Árpád-kori királyi palota és kápolna restaurálásának története*, in *Műemlékvédelem*, XL, 1996, 3, pp. 187-193. K. VUKOV, *A középkori esztergomi palota épületei*, Budapest 2004.

² L. BOZÓKI, *Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934-1945)*, in *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, a cura di I. BARDOLY, A. HARIS, Budapest 1996, pp. 171-189. G. UJVÁRY: *Amikor a kultúra a politika fölül kerekedett... Gerevich Tibor és a Római Magyar Akadémia*. in *Európai Utas*, 2-3, 2008, pp. 74-82.

³ GY. SZENTIVÁNYI, *Falkép-restaurálások*, in *Szépítőművészet*, IV, 1, 1943, pp. 8-11. L. BÉRCI, 1937 [Mauro Pelliccioli], in *Műemlékvédelem törvényi keretek között. Történetek az intézményes műemlékvédelem 120 évéből*, a cura di J. TAMÁSI, Budapest 2001, pp. 92-93. Zs. WIERDL, *Gli affreschi rinascimentali di Esztergom, dai restauri di M. Pelliccioli agli interventi attuali*, in «Arte Lombarda. Rivista di Storia dell’Arte», 3, 2003, pp. 177-184. G. MAFFIOLETTI, *Mauro Pelliccioli. Gli interventi di restauro in Ungheria (1935-1938)*. Tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici, 2012-2013. A. HARIS, *Sümeg – átfestve*, in *Műemlékvédelem*, LVII, 4, 2013, pp. 244-253.

⁴ La traduzione italiana di allora dell’ente statale MOB fu «Commissione dei Monumenti per l’Ungheria».

⁵ L’Istituto Storico Ungherese fu fondato nel 1895 da Vilmos Fraknói, canonico di Nagyvárad e membro dell’Accademia delle Scienze di Budapest.



I. Nel cortile del Museo di Brera, da sinistra a destra: E. Grau, Mauro Pelliccioli, Kákay Szabó (foto Documenti familiari Kákay Szabó, Budapest).

Poiché Gerevich era in amicizia con Arduino Colasanti (1877-1935), direttore generale per le Antichità e Belle Arti dal 1919 al 1928, grazie al quale aveva potuto conoscere bene le moderne metodologie italiane della tutela dei monumenti storici⁶, è stato in passato supposto che Modigliani gli fosse stato raccomandato dall'amico Colasanti⁷, dato che i restauratori ungheresi – come anche il «restauratore di dipinti e pittore» Lajos Nikássy, primo conservatore delle pitture murali rinvenute a Esztergom – non avevano molta esperienza nella conservazione dei dipinti murali. L'articolo presente vuole suggerire che nel momento in cui Gerevich chiese l'opinione professionale di Ettore Modigliani sui metodi con cui intervenire sui frammenti di Esztergom, nel gennaio di 1935⁸, i protagonisti, incluso anche Mauro Pelliccioli, si fossero già conosciuti da anni, avendo un conoscente comune nella persona di György Kákay Szabó, un giovane restauratore ungherese⁹.

⁶ D. DERCSÉNYI: *Gerevich Tibor (1882-1954)*, in *Életünk*, 1980, p. 1089.

⁷ Bozóki, *Politika és tudomány...* cit., p. 187, nota 36.

⁸ Si tratta delle pitture murali Quattro Virtù, in parte eseguite al secco, le quali furono rinvenute nel palazzo reale durante gli scavi del 1934. Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, MOB iratok, 17/1935. In seguito: MÉM-MDK.

⁹ Ringrazio in modo particolare László Bérci (†2007), appassionato di cultura italiana e promotore della collaborazione con l'Associazione Giovanni Secco Suardo (AGSS) nel progetto *Archivio Storico dei Restauratori Europei* (2005), che richiama la mia attenzione sull'attività di Pelliccioli in Ungheria e sui possibili rap-

Un «bravo restauratore ungherese... il quale ha sempre dimostrato molta intelligenza». Il rapporto professionale e personale di Mauro Pelliccioli e György Kákay-Szabó

Prima di esaminare l'argomento più da vicino è necessario richiamare l'attenzione su un gruppo di documenti, più precisamente su un 'archivio familiare' finora sconosciuto ai ricercatori, che ho avuto la fortuna di consultare varie volte, dopo che, grazie alla galassia Internet, nel 2005 riuscii a trovare le due figlie e la vedova del restauratore, le quali mi invitarono ed accolsero nell'appartamento in cui Kákay Szabó aveva vissuto per decenni. Il presente saggio si basa prevalentemente, oltre che sulle fonti archivistiche statali, su dati del detto 'archivio' che di seguito chiamo 'KSzCsI'¹⁰. Nella lettera menzionata di sopra, firmata e forse tradotta da Gerevich per il direttore Modigliani, si legge questo a proposito delle pitture murali rinvenute:

«La Commissione sta dinanzi ad un lavoro speciale e di grande responsabilità ed è per questo che mi son permesso rivolgermi alla di Lei autorevolezza, pregandoLa anche, si compiaccia domandar l'opinione dell'ottimo Pelliccione [sic]. Ho consultato anche il restauratore del Museo di Belle Arti di Budapest, Kákay-Szabó, che ha avuto il piacere e la buona occasione, con il Suo gentile permesso, di lavorare nello studio di Pelliccione [sic].»

Anche nella lettera indirizzata a Mauro Pelliccioli, nell'agosto dello stesso anno, Gerevich fa riferimento a Kákay Szabó rievocando il periodo che il giovane restauratore aveva passato dal restauratore di Brera:

«Vicino a Budapest a Esztergom /Strigonia/ sono rinvenuti degli affreschi del Trecento e del Quattrocento che ritengo lavori italiani. In proposito ho chiesto e ricevuto il parere e consigli del Gr. Uff. Modigliani. Ho anche domandato se Ella eventualmente potrebbe venire in Ungheria per il restauro degli affreschi, o almeno per iniziare e consigliare, con l'aiuto del Signor Kákay-Szabó che qualche anni fa, ha studiato da Lei, approfittando molto»¹¹.

Nella lettera di risposta di Pelliccioli, datata 23 agosto 1935, si può verificare chiaramente un tono di amicizia e di stima verso Kákay Szabó: «sarò molto lieto di visitare la bella Budapest e di venire in Ungheria, amica dell'Italia, e oltre che di fare la sua conoscenza, di incontrare e lavorare ancora col bravo restauratore Kákay Szabó il quale ha sempre dimostrato molta intelligenza»¹². I contemporanei che conoscevano Kákay Szabó, come Dezső Dercsényi, vicedirettore della Sovrintendenza dei Beni Culturali

porti del restauratore italiano con quelli ungheresi. In seguito usiamo la forma del nome del restauratore "Kákay Szabó", usata anche dallo stesso artista, invece di "Kákay-Szabó", forma diffusa anche questa nelle varie fonti e nelle opere scientifiche.

¹⁰ KSzCsI: Kákay Szabó Családi Iratok (Documenti Familiari Kákay Szabó). I documenti per altro si trovano in un vecchio cassone in legno in cui tutte le lettere sono messe in ordine tematico; sul retro delle foto sono scritti il luogo, la data degli scatti e i nomi delle persone visibili; ci sono poi ritagli di giornali – testimoni dei restauri eseguiti da Kákay Szabó – interviste dagli anni 1940 agli anni 1960 ecc. Insomma, si tratta dei documenti del tutto sistematizzato dallo stesso restauratore, ma ovviamente senza numeri di inventario. Il materiale ancora inedito documenta la carriera di un restauratore di notevole talento il quale è legato, e non solo negli anni di formazione, ma anche più tardi, con molti fili all'attività di Mauro Pelliccioli.

¹¹ Lettera dell'agosto 1935 di Tibor Gerevich a Mauro Pelliccioli riguardante gli affreschi di Esztergom. MÉM-MDK, MOB iratok, 461/1935.

¹² Lettera del 23 agosto 1935 di Mauro Pelliccioli a Tibor Gerevich riguardante le possibilità del suo viaggio a Esztergom. MÉM-MDK, Tervtár, MOB iratok, 473/1935.

negli anni 1960 e 1970¹³, Andor Pigler, direttore della Pinacoteca dei Maestri Antichi, una collezione del Museo di Belle Arti a Budapest¹⁴, e Miklós Móré, restauratore del detto museo e collega di Kákay Szabó per anni¹⁵, ricordano i due restauratori nel contesto di un rapporto insegnante-studente che risaliva agli anni 1930 e 1931 quando Kákay Szabó, delegato dal Museo di Belle Arti, passò sei mesi di studio nel laboratorio milanese di Pellicoli per perfezionarsi nelle tecniche di restauro.

Ma prima di esaminare dettagliatamente questo episodio, vediamo i dati generali della vita del restauratore ungherese. György Kákay Szabó nacque nel 1903 a Tenke (un paese attualmente in Romania). Nel 1920, a diciassette anni, si trasferì in Ungheria e studiò nel Liceo di Arti Applicate di Budapest. Dal 1923, sempre a Budapest, divenne studente del pittore Oszkár Glatz all'Accademia di Belle Arti. Nel 1926, vinto il Premio Csernoch Kákay Szabó poteva andare a Parigi per esaminare i classici nel Louvre. Scelse un'opera quattrocentesca da copiare, *la Madonna col bambino e con un cardellino* dello Pseudo-Pier Francesco Fiorentino la cui copia eseguita, come vediamo dopo, diventò un'opera chiave per la sua carriera. Vinta una borsa di studio statale dell'Ösztöndíj Tanács (consiglio per assegnare le borse di studio), il giovane pittore trascorse poi quasi 10 mesi (dal ottobre-novembre 1929 al luglio 1930) a Roma¹⁶. A tale riguardo, si deve notare che Kákay Szabó fu borsista del *Collegium Hungaricum*. Questi collegi vennero fondati, in conseguenza di una consapevole politica culturale del governo ungherese, nelle capitali europee – nel 1924 a Vienna e a Berlino, nel 1927 a Roma e progettato, ma non realizzato in forma di *Collegium* a Parigi – per la formazione della *élite* nel campo delle scienze e delle arti. Tibor Gerevich ebbe un ruolo importante nell'acquistare a tale scopo il Palazzo Falconieri di Roma – chiamato poi anche Accademia d'Ungheria – per lo stato ungherese, di cui egli stesso divenne curatore, trasferendovi anche l'Istituto Storico Ungherese, sotto la sua direzione¹⁷. Gerevich incoraggiò i borsisti, in un modo forse insolito nella sua epoca, a non soltanto visitare le biblioteche e i musei, ma anche a «guardare la vita e la strada, sedendosi nei bar parlare con la gente»¹⁸. I giovani pittori e scultori, come Vilmos Aba-Novák, István Szőnyi, Pál Molnár C. e Pál Pátzay, la cui tendenza artistica fu chiamata più tardi dalla critica come *Scuola Romana*, erano influenzati non soltanto dal *Novecento italiano* e dal *Neue Sachlichkeit* europeo, ma anche dai grandi maestri del Rinascimento e dal cattolicesimo. Anche le opere di Kákay Szabó create in quegli anni appartenevano

¹³ D. DERCSÉNYI: Gerevich Tibor születésének századik születésnapjára, in *Magyar Műemlékvédelem*, IX, 1984, p. 443.

¹⁴ A. PIGLER: In memoriam Kákay Szabó György (1903–1964), in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts». A Szépművészeti Múzeum Közleményei, 26, 1965, p. 139.

¹⁵ M. MÓRÉ: Adatok a Szépművészeti Múzeum gyűjteményeinek gondozásáról és a restaurátor-osztály múltjáról in *Múzeumi Műtárgyvédelem*, 4, 1977, p. 17.

¹⁶ Per la lista dei borsisti in cui Kákay Szabó vedi K. KLEBELSBERG, *Megnyitó beszéd az Országos Magyar Gyűjteményegyetem Tanácsának 1931. évi május hó 7-én tartott II. cikluskezdő teljes ülésén*, in *Az Országos Magyar Gyűjteményegyetem kiadványai. II. ciklus I. füzet*, 1931, p. 18.

¹⁷ G. UJVÁRY, pp. 77-78.

¹⁸ G. UJVÁRY, p. 75. Lo stesso Kákay Szabó, in una sua lettera piena di vitalità, scritta il 21 dicembre 1929 da Roma alla sua amica di fiducia Mária Dutka, storica dell'arte, descrive con precisione e sensibilità l'atmosfera *bohémien*, ma nello stesso tempo anche creativa del *Collegium Hungaricum* di Roma. MTAK, *Kéziratár és Régi Könyvek Gyűjteménye*, Ms 4198/183.

2. György Kákay Szabó con i restauratori e tecnici nello studio di Pellicoli a Milano nel 1931 (foto Documenti Familiari Kákay Szabó, Budapest, cartolina postale).

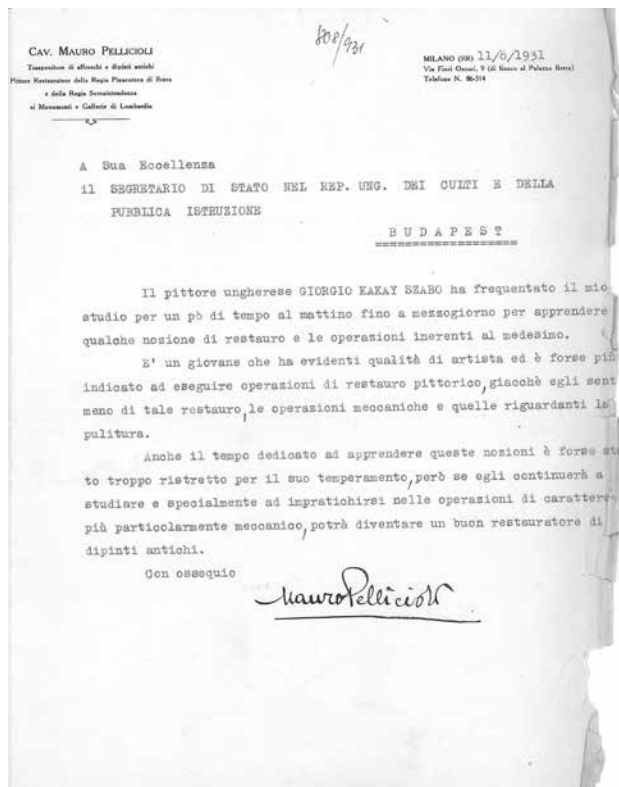


a questo stile *novecentista*. Lo stesso Gerevich scrive di lui nel 1931: «La sottile attitudine al disegno di Kákay Szabó lo avvicina ad Antonello da Messina, mentre il suo senso stilistico ai maestri senesi, particolarmente a Simone Martini. Il suo disegno finissimo è diventato qui ancora più ricco e si è sviluppato anche il suo modo di stilizzare»¹⁹. Ma proprio in questo periodo di intenso sviluppo artistico si aprì all'improvviso una via alternativa nella carriera di Kákay Szabó. Da una sua lettera privata dell'aprile 1930²⁰, su cui ritorneremo più avanti, risulta che Gerevich voleva convincerlo a Roma ad accettare il posto vacante di restauratore nel Museo di Belle Arti di Budapest²¹ e

¹⁹ T. GEREVICH, *Római Magyar Művészek*, in: *Magyar Művészet*, 1931, VII, 4, p. 203. Traduzione italiana di Peter Sarossy.

²⁰ Lettera dell'aprile 1930 indirizzata ai genitori da Roma. c. 1r, KSzCsI.

²¹ Nel 1930 József Konstantin Beer (1862–1933), primo “conservatore di dipinti” del Museo di Belle Arti di Budapest, stava per ritirarsi in pensione e per questo il museo aveva «urgente bisogno d'un restauratore capace e meritevole di fiducia» come risulta dalla lettera di Kálmán Szily, segretario di stato nel Magyar



3. Certificato rilasciato da Mauro Pelliccioli sugli studi di György Kákay Szabó nel 1931 (foto Archivio del Museo di Belle Arti, Budapest, 808/1931).

che il museo, prolungando il periodo dei suoi studi, lo avrebbe mandato a Milano per perfezionarsi nelle tecniche di restauro. Dopo quest'offerta non rifiutabile di Gerevich seguirono tre anni di studi per trasformare il giovane pittore di talento in un bravo restauratore. Il primo luogo della sua formazione professionale, come vedremo dettagliatamente più avanti, fu lo studio di Pelliccioli a Milano. Sembra che ci fosse arrivato nel dicembre del 1930 e lì rimase fino al 5 o 6 luglio del 1931²². Dal novembre dello stesso anno fino all'estate del 1932 Kákay Szabó, come borsista del *Collegium Hungaricum*²³, poté seguire gli studi da Helmut Ruhemann, restauratore del Kaiser Friedrich Museum a Berlino. E successivamente, il Ministero della Cultura e della Pubblica Istruzione gli permise una borsa di studio di tre mesi dal maggio 1933²⁴, per perfezionarsi nello studio di Sebastian Isepp del Kunsthistorisches Museum a

Királyi Vallás- és Közoktatási Minisztérium (Ministero dei Culti e della Pubblica Istruzione) indirizzata a Mauro Pelliccioli, la cui copia fu mandata nel dicembre 1930 a Elek Petrovics, direttore del detto museo. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 32/1931.

²² In una lettera del 29 giugno 1931 indirizzata a Elek Petrovics Kákay Szabó scrive di voler partire da Milano il 5 o 6 luglio 1931. c. 11, Szépművészeti Múzeum, Irattár (SzMI), 32/1931.

²³ Copia della richiesta di Elek Petrovics avanzata a Bálint Hóman, ministro di culti e della pubblica istruzione. SzMI, 346/1933.

²⁴ Copia ungherese della lettera tedesca di Elek Petrovics indirizzata al Árpád Weixelgärtner, direttore del Kunsthistorisches Museum. SzMI, 346/1933.

Vienna. Una formazione ottima per un giovane restauratore che includeva – così a Berlino come a Vienna – anche la conoscenza delle indagini scientifiche come la radiografia ai raggi X²⁵. Dai documenti risulta che Kákay Szabó riuscì a corrispondere alle aspettative degli specialisti e a meritare la fiducia dei protagonisti ufficiali in campo culturale dell'Ungheria di allora²⁶.

Dall'ottobre 1932 Kákay Szabó lavorò come impiegato in prova per il Museo di Belle Arti di Budapest²⁷. Il 26 giugno 1934 Kákay Szabó venne nominato *múzeumi tiszt* (funzionario museale)²⁸, e qualche anno dopo, dal 30 dicembre 1940 *múzeumi főtiszt* (alto funzionario museale)²⁹, e così dal 1 luglio 1939 lavorò come *múzeumi konzervátor* (restauratore museale) presso il museo³⁰, e poi come *főrestaurátor* (capo restauratore) del Museo di Belle Arti di Budapest, mantenendo questa posizione fino alla sua morte avvenuta il 26 gennaio 1964. «Il restauratore», come Miklós Móré, un suo alunno e collega nel museo lo chiamò in un articolo a lui dedicato³¹, ebbe un ruolo importante nel restaurare i quadri del museo trafugati dai tedeschi durante la Seconda guerra mondiale e ritornati in Ungheria nel 1946 e 1947³². Non si può qui elencare tutte le opere – pitture ad olio su tela, tavole a tempera, pitture murali ecc. – da lui restaurate durante la sua attività³³. Basta pensare a interventi emblematici come il restauro della tela *Festa di maggio* di Pál Szinyei Merse (1873), dalla cui superficie rimosse la vernice vecchia alterata dal fumo e dal polvere, provocando così una discussione nella stampa sui colori originali; il restauro della tavola *Visitazione* di Maestro MS (1506) o quelle dell'altare di Kisszeben; restauri delle pitture di Diego Velázquez, Giovanni Domenico Tiepolo, Bernardo Strozzi per il museo. Lavorò anche su una serie di cicli di affreschi, come quello di Johannes Aquila a Velemér, del XIV secolo; o agli affreschi di Franz Anton Maulbertsch nel

²⁵ Kákay Szabó nella sua relazione del 22 marzo 1932, indirizzata a Elek Petrovics, riferisce ai lavori nello studio di Ruhemann menzionando che lì si trova due apparecchi per X raggi, un AGEMA e un SIEMENS e che quest'ultimo sarebbe scelto per il museo. SzMI, 246/1932.

²⁶ Per quanto riguarda il giudizio positivo su Kákay Szabó riferirei qui due lettere custodite nell'Archivio del Museo di Belle Arti di Budapest: una lettera del 6 luglio 1932 dello stesso Ruhemann, indirizzata a Elek Petrovics, e quella del 4 ottobre 1932 di Mihály Tamedly, direttore del *Collegium Hungaricum* di Berlino, scritta anche questa al direttore del Museo di Belle Arti Budapest. SzMI, 485/932, 597/932.

²⁷ Richiesta del 14 dicembre 1933 di Elek Petrovics avanzata al ministro Bálint Hóman. SzMI, 897/1933.

²⁸ Avviso del 4 luglio 1934 di Elek Petrovics, direttore capo del Museo di Belle Arti, sulla nomina ministeriale del Kákay Szabó, indirizzato alla Direzione del Museo. SzMI, 515/1934.

²⁹ Avviso del 27 gennaio 1941 di József Herzog, vicepresidente amministrativo del Museo Nazionale Ungherese, sulla nomina ministeriale del Kákay Szabó, indirizzato al Dénes Csányi, direttore capo del Museo di Belle Arti. SzMI, 55/941.

³⁰ Negli anni 1930 con la parola '*konzervátor*' si intendeva '*restaurátor*' (restauratore). Avviso del 13 luglio 1939 di József Herzog, vicepresidente amministrativo del Museo Nazionale Ungherese, in rapporto al decreto ministeriale sul titolo di Kákay Szabó, indirizzato al Dénes Csányi, direttore capo del Museo di Belle Arti. SzMI, 499/939.

³¹ M. MÓRÉ, *Kákay-Szabó György. A restaurátor*, in *Magyar Restaurátorkamara*, 1997, pp. 49-53.

³² In una foto del 1946 sul ritorno dei tesori trafugati nel Museo di Belle Arti di Budapest e in un'altra del 1947 è visibile anche il capo restauratore Kákay Szabó. Cfr. P. MOLNOS, *Elveszett örökség*, Budapest 2017, pp. 65, 339. Per le opere trafugate dai tedeschi vedi anche Á. Kovács, *A hajlított kalap. Elhurcolt magyar műkincsek*, Budapest 2018.

³³ Per i dati biografici e l'elenco completo degli interventi di restauro di Kákay Szabó vedi P. SÁROSSY, *Kákay-Szabó György*, in *Amplius Vetusta Servare. Primi esiti del progetto europeo*, a cura di M. PANZERI, C. GIMONDI, Lurano 2006, pp. 198-211.

cattedrale di Vác. Fu lui il primo ad utilizzare sistematicamente in Ungheria le indagini diagnostiche come l'analisi di fluorescenza ai raggi X, indagine con lampada al quarzo (fluorescenza ultravioletta) e spettroscopia infrarossa³⁴. Con la macchina per raggi X del Museo di Belle Arti, acquistata nel 1952, esaminò una serie di quadri nella Pinacoteca dei Maestri Antichi, utilizzando tutto quello che imparò dai suoi maestri di Berlino e di Vienna. Scoprì particolari sconosciuti sulle pitture di Francisco Goya, di Giorgione e di Lucas Cranach il Vecchio. I risultati delle sue indagini sul *Ritratto di un uomo* di Giorgione furono pubblicati sulle colonne del «Bollettino d'Arte»³⁵. Tra i suoi scritti – del resto non molto numerosi – si può ancora menzionare il capitolo *Képrestaurálás* (restauro dei dipinti) nel libro *A képzőművészet iskolája*³⁶, che uscì per la prima volta nel 1941. Il capitolo scritto da Kákay Szabó sicuramente rieccheggia ancora gli studi compiuti nei vari laboratori europei, tra cui anche le operazioni pratiche esaminate da vicino da Pellicoli. Quanto alla pulitura delle vecchie vernici nei dipinti, ad esempio, sembra che Kákay Szabó seguisse il metodo di Pellicoli di non rimuoverle automaticamente del tutto, ma solo nelle parti danneggiate dal polvere e dal fumo³⁷. Da giugno ad agosto 2003, nel Márvány Csarnok del Museo di Belle Arti, è stata allestita una mostra commemorativa in occasione del centenario della nascita del restauratore, intitolata *Új restaurálások a Régi Képtár anyagából*³⁸.

Ora, tornando al tema principale del mio articolo, dobbiamo tornare indietro nel tempo quando Kákay Szabó da borsista trascorse quasi 10 mesi a Roma. Nell'aprile del 1930, in una lettera indirizzata ai suoi genitori da Roma, il giovane pittore racconta un episodio che può essere definito come la svolta decisiva della sua carriera. Su questo punto si deve osservare che sono conservate tra i documenti del KSzCsI una serie di lettere private, scritte regolarmente ai genitori da vari luoghi della formazione e anche le prime stesure delle relazioni ufficiali compilate al direttore del Museo di Belle Arti³⁹. Queste lettere sono importantissime anche per poter ricostruire gli eventi del soggiorno di Kákay Szabó a Milano. Nella lettera dell'aprile 1930 il borsista scrive le seguenti notizie ai genitori:

«Sono contento mentre scrivo queste righe. Oggi il Prof. Gerevich è venuto a trovarmi ed era soddisfattissimo dei miei quadri e soprattutto del ritratto della Sigorina, figlia del Professor medico Signorelli, che ha scelto subito per la mostra di Venezia [...] Poi mi

³⁴ In un manoscritto del curriculum professionale scritto presumibilmente all'associazione ufficiale degli artisti di arti figurative e applicate (Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége – MKISZ), risalente agli anni Cinquanta o dagli inizi degli anni Sessanta, Kákay Szabó menziona queste indagini come quelle che applicò e imparò da Helmut Ruhemann a Berlino. KSzCsI, ms., s.d., c.IV.

³⁵ Gy. KÁKAY SZABÓ, *Giorgione o Tiziano?*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, pp. 320-324.

³⁶ Gy. KÁKAY SZABÓ, *Képrestaurálás*, in I. SZÓNYI, J. ELEKFI, I. SZOBOTKA, P. MOLNÁR C., Gy. KÁKAY SZABÓ, B. FERENCZY, *A képzőművészet iskolája*, 1941 [prima edizione], pp. 189-219.

³⁷ *Ivi*, pp. 199-201.

³⁸ M. SZENTKIRÁLYI, *Új restaurálások a Régi Képtár anyagából*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts». *A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 99, 2003, pp. 194-195.

³⁹ Altre relazioni di Kákay Szabó, invece, si trovano nel SzMI di Budapest. Cfr. 372/1932, 246/1932, 155/1932 da Berlino; 906/1931 da Felsőfalva; 32/1931 da Milano.

ha chiesto se avevo voglia di prendere il posto di restauratore nel Museo di Belle Arti, perché, come mi ha spiegato, poco prima lo era andato a trovare Elek Petrovics, direttore del museo, e gli era piaciuta molto la mia copia della Madonna. E ha anche detto a Gerevits [sic] che se io accettassi quel posto di restauratore, mi manderebbe a Milano per un anno a perfezionarmi in questa professione del restauratore [...]»⁴⁰.

Nella volontà di inviare Kákay Szabó a Milano, in uno dei più notevoli laboratori di restauro europei, possiamo vedere un momento importante: la scelta consapevole di un giovane pittore da parte dei protagonisti della vita culturale ungherese, affinché questi diventasse un restauratore e un membro della élite culturale nazionale. Dal brano risulta che l'idea di mandare Kákay Szabó a Milano deve essere stata una decisione comune di Tibor Gerevich e di Elek Petrovics, direttore del Museo di Belle Arti di Budapest dal 1921 al 1935⁴¹. In una cartolina illustrata del 17 aprile 1930 Kákay Szabó scrive che si presenta una borsa di studio per l'anno seguente e anche l'occasione di lavorare per il Museo di Belle Arti⁴². La visita di Gerevich deve dunque essere stata nella prima metà di aprile. Quanto alla 'copia della Madonna' menzionata, si tratta sicuramente della *Madonna col bambino e con un cardellino* eseguita da Kákay Szabó nel Louvre durante il suo soggiorno a Parigi del 1926. Dalla descrizione di Kákay Szabó risulta che il dipinto si trovava nel 1930 da Gerevich, ma il brano non ci dà ulteriori informazioni. Più tardi il quadro fu appeso a una parete dello studio da restauratore di Kákay Szabó nel Museo di Belle Arti⁴³ e attualmente è in possesso della famiglia.

Dopo l'arrivo a Milano, nel dicembre 1930, abbiamo solo una cartolina da Kákay Szabó, scritta l'11 dicembre, in cui si limita ad accennare a qualche problema in rapporto all'alloggio⁴⁴. Nella prima lettera scritta ai genitori, con timbro postale ungherese dell'11 gennaio 1931, il giovane pittore descrive lungamente il suo nuovo alloggio, ma sullo studio di Pellicoli c'è soltanto l'informazione che esso si trova a 2 minuti dall'alloggio (in via Solferino no. 6)⁴⁵. Nella lettera seguente, datata 11 marzo 1931 e inviata sempre ai genitori, Kákay Szabó parla più dettagliatamente dell'atmosfera dello studio di Pellicoli, trovandolo lieto ed amichevole. Scrive che, guarito da una malattia, vi è ritornato ed è stato accolto con un'ovazione dai collaboratori: lo salutano dicendo «jo napót» ['buon giorno' con un accento non corretto] e tutti vogliono studiare l'ungherese, ripetendo sempre le sue parole «mint a szajkó» ('come un pappagallo', in ungherese 'come una ghiandaia')⁴⁶. Kákay Szabó scrive anche

⁴⁰ Lettera dell'aprile 1930 di Kákay Szabó inviata ai genitori. Traduzione italiana di Péter Sárossy. KSzCsI, ms. c. II.

⁴¹ Lo stesso Kákay Szabó attribuiva sempre a Tibor Gerevich il pensiero di sceglierlo per restauratore. Devo un grazie speciale alla Signora Orsolya Kákay Szabó, figlia dell'artista, per condividere questa informazione.

⁴² Cartolina illustrata del 17 aprile 1930 di Kákay Szabó scritto al fratello Zoltán. KSzCsI, cartolina illustrata con la Resurrezione del 'Beato Angelico'.

⁴³ Informazione della Signora Orsolya Kákay Szabó.

⁴⁴ Cartolina illustrata del 11 dicembre 1930 di Kákay Szabó scritta ai genitori. KSzCsI.

⁴⁵ Lettera del gennaio 1931 di Kákay Szabó con timbro postale ungherese del 11 gennaio 1931 scritta ai genitori. KSzCsI, ms. s.d. c.II.

⁴⁶ Lettera del 11 marzo 1931 di Kákay Szabó scritta ai genitori. KSzCsI, ms. s.d. c.II.

dell'arrivo di un pittore spagnolo [si tratta di Manuel Grau] per studiare, proprio come lui, i diversi metodi di restauro da Pelliccioli. In occasione di un importante trasporto di quadri, continua Kákay Szabó, Pelliccioli aveva fatto fotografare i suoi due alunni insieme con lui stesso⁴⁷. Tra i documenti familiari di Kákay Szabó c'è una foto in cui sono visibili Grau, Kákay Szabó e Pelliccioli nel cortile di Brera (fig. 1), e altre due in cui compaiono Grau e Kákay Szabó, senza Pelliccioli. Nel verso di una di queste ultime si legge anche la data degli scatti: '1931'. Al riguardo occorre ancora osservare che anche Manuel Grau scrisse delle impressioni personali riguardo a Kákay Szabó, come risulta dalla sua corrispondenza personale⁴⁸. Nel KSzCsI si trova anche una foto che sembra essere un regalo di Pelliccioli dato di solito agli alunni. Nella foto c'è scritto «Mauro Pelliccioli ai suoi collaboratori Milano 1929. 1930»⁴⁹. In un'altra foto – più precisamente in una cartolina postale – si vede ancora lo stesso Kákay Szabó, sul retro l'iscrizione ricorda la data (1931) e le persone visibili ('György Kákay Szabó con restauratori e tecnici nello studio di M. Pelliccioli a Milano, nel 1931') (fig. 2)⁵⁰. Insomma, per mezzo delle prime impressioni personali di Kákay Szabó si sente un'atmosfera molto positiva nell'*atelier* milanese, che poteva confacersi anche alle intenzioni dello stesso Pelliccioli. Ad ogni modo, in una cartolina illustrata del 12 maggio 1931, scritta ai genitori, Kákay Szabó racconta una storia che possiamo ritenere un precoce *team building* da parte di Pelliccioli: Grau e Kákay Szabó insieme con Pelliccioli fecero una 'bella gita in auto' a Bergamo firmando tutti la cartolina da inviare a Budapest⁵¹.

Ma luci ed ombre sono concetti collegati. In una relazione del 4 aprile 1931⁵² – tra i documenti familiari sono rimaste le prime stesure delle relazioni – Kákay Szabó scrive a Petrovics che lavorava ancora sul trittico [politico?] di Antonio Vivarini, ma che alcuni giorni prima Pelliccioli aveva trovato il procedere del suo lavoro troppo lento e, aggiunge, gli aveva fatto vedere 'come lo fa un artista'⁵³. Aveva preso il pennello e, con pennellate ampie, aveva ridipinto tutto il quadro con colore non coprente⁵⁴. Seguendo questa tecnica, scrive il giovane restauratore, anche lui aveva finito il lavoro in due giorni. E proprio per questo, aggiunge, Ede Balló – pittore ungherese prestigioso dell'epoca – visto il quadro disse che quando lo avrebbe finito ne sarebbe diventato quasi autore. Kákay Szabó riferisce su Petrovics anche su Manuel Grau

⁴⁷ *Passim*.

⁴⁸ *Encàrrec de realització de pràctiques de restauració a Itàlia a Manuel Grau empleat de conservació dels museus a compte de la Junta, 1930-1931*, in Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fascicoli del Segretariato (serie generale), ANC1-715-T-2528, p. 12. Informazione cordiale di Mireia Campuzano Lerín.

⁴⁹ Foto dello studio di Pelliccioli con collaboratori. KSzCsI.

⁵⁰ Cartolina postale rappresentante Kákay Szabó nello studio di Pelliccioli sul retro della quale si legge «Kákay Szabó György M. Pelliccioli milánói restaurátor műhelyében 1931-ben, a technikai restaurátorokkal». KSzCsI.

⁵¹ Cartolina illustrata del 12 maggio 1931 inviata da Bergamo ai genitori di Kákay Szabó da Grau, Pelliccioli e il restauratore ungherese. KSzCsI.

⁵² Relazione del 4 aprile 1931 di Kákay Szabó mandata a Elek Petrovics da Milano. KSzCsI, m.s.

⁵³ Nel testo ungherese: «[...] megmutatta, hogy kell egy „művésznek” dolgozni.» Vedi c. i. v.

⁵⁴ *Ibidem*, Kákay Szabó usa qui il verbo «átlazúroz» che potrebbe essere l'uso di un colore ad olio non coprente, ma povero di pigmenti. Ringrazio Péter Boromisza, restauratore di dipinti, per aiutarmi chiarire il termine tecnico e le tecniche dell'epoca.

4. Mauro Pelliccioli e la sua famiglia sulle scale del Museo Nazionale di Budapest (foto Documenti familiari Kákay Szabó, Budapest, foto di György Kákay-Szabó).



scrivendo che l'allievo spagnolo di Pelliccioli sarebbe stato il restauratore del museo di Barcelona e che [nello studio] eseguiva solo operazioni tecniche⁵⁵.

Il 16 maggio poi, in un'altra relazione a Elek Petrovics⁵⁶, Kákay Szabó scrive di sentire la fiducia di Pelliccioli rispetto alle sue competenze nel campo del restauro e per questo gli è stato assegnato un compito assai difficile. Dovrebbe, continua, ritoccare una copia di Giovanni Bellini risalente quasi all'età dell'originale, possibilmente in una 'vera' Bellini⁵⁷. Un lavoro, aggiunge Kákay Szabó, che appartiene piuttosto alla pittura che al restauro⁵⁸, alla fine del quale avrebbe dovuto lavorare nel «Bellini terem» (Salone Bellini) di Brera perché il risultato possa essere il più perfetto possibile. A questo punto Kákay Szabó, un po' rassegnato, trae la conclusione che 'il lavoro qui' ha un carattere commerciale⁵⁹. Sfortunatamente, continua, Pelliccioli 'ha scoperto il

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Relazione del 16 maggio 1931 di Kákay Szabó mandata a Elek Petrovics da Milano. KSzCsI m.s.

⁵⁷ Nel testo ungherese: «[...] egy majdnem az eredetivel egykorú Giovanni Bellini kópiát kell lehetőleg valódi Bellinivé átalakítani». Vedi c. i. v. Non conosciamo che il contesto originale del dialogo sia descritto precisamente da Kákay Szabó, nel 1931 tuttavia il giovane pittore studiava ancora l'italiano come risulta dalla sua lettera del 11 gennaio mandata ai genitori in cui scrive sui proprietari del primo appartamento preso in affitto a Milano: «Azt hiszem sokat fogok tőlük olaszul tanulni» ('spero di imparare molto da loro in italiano'). Vedi la lettera del 11 gennaio 1931 già citata, c. 11-v.

⁵⁸ Relazione del 16 maggio. Non è chiaro se Kákay Szabó esprime qui il proprio parere o riporta le parole di Pelliccioli.

⁵⁹ *Ibidem* Nel testo ungherese: «[...] a munka itt erőssen [sic] üzleti jellegű».

disegnatore abile in me e per questo mi dà sempre lavori di questo tipo⁶⁰, e pochi lavori di carattere tecnico. Non sa cosa fare, dice, perché Pelliccioli ha fatto un favore ad accoglierlo, ma così non è in grado di soddisfare le aspettative di Petrovics⁶¹. In una lettera del 19 marzo 1931 – senza busta e scritta su due carte tra cui una con timbro della Direzione del Museo di Belle Arti – Petrovics risponde alle relazioni di Kákay Szabó esprimendo le sue impressioni personali sullo studio di Pelliccioli⁶². Prima di tutto incoraggia Kákay Szabó ad esaminare bene le tecniche delle epoche antiche e le questioni tecniche di pulitura e reintegrazione delle tele e delle tavole ecc. Ma, continua Petrovics, gli pare in base alle lettere di Kákay Szabó che nello studio di Pelliccioli si scelga piuttosto la via facile e veloce di ridipingere le pitture, invece di limitarsi solo alle reintegrazioni necessarie, e così «túl messze mennek» ('fanno molta strada'). Quello che viene detto in teoria sull'etica del restauro, insomma, non segue la pratica, nello studio del cavaliere. Petrovics non sente tuttavia che sia inutile il viaggio di studi in Italia e sente che si debba essere obbligatissimi a Pelliccioli per il favore di averlo accolto. Il direttore del Museo di Belle Arti pensa infine che la formazione finale di Kákay Szabó dovrebbe avere luogo in un'altra città, possibilmente a Berlino.

La partenza di Kákay Szabó da Milano fu programmata per il 5 o il 6 luglio 1931, come risulta dalla sua relazione del 29 giugno 1931 indirizzata a Petrovics⁶³. Il direttore del Museo di Belle Arti informò Gerevich del ritorno di Kákay Szabó e anche del fatto che egli non portava con sé nessun certificato rilasciato da Pelliccioli perché il cavaliere lo avrebbe scritto solo nel caso di una richiesta ufficiale⁶⁴. A tale scopo, Petrovics compilò un'altra lettera a Ettore Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera, e ringraziandolo del favore di aver reso possibile gli studi di Kákay Szabó da Pelliccioli, gli chiese di fare da mediatore verso il cavaliere per poter ricevere un certificato rilasciato in forma scritta⁶⁵. Nell'Archivio del Museo di Belle Arti di Budapest si trovano le risposte di due specialisti italiani: lo stesso certificato 'ufficiale' di Pelliccioli, mandato al «SEGRETARIO DI STATO NEL REP. UNG. DEI CULTI E DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE» (fig. 3), e la lettera di Ettore Modigliani inviata allo stesso destinatario. Cito qui i documenti letteralmente perché si può vedere in ambedue le lettere quale fosse la materia d'insegnamento (le nozioni e le operazioni pratiche imparate dagli allievi) nello studio milanese di Pelliccioli:

«Il pittore ungherese GIORGIO KAKAY SZABO ha frequentato il mio studio per un po' di tempo al mattino fino a mezzogiorno per apprendere qualche nozione di restauro e le operazioni inerenti al medesimo. È un giovane che ha evidenti qualità di artista ed è forse più indicato ad eseguire operazioni di restauro pittorico, giacché egli sen [...]

⁶⁰ *Ibidem* Nel testo ungherese: «Pelliccioli most vesztemre felismerte bennem a jó rajzólót, úgy hogy örökösen ilyen munkákkal halmoz el [...]».

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Lettera del 19 marzo 1931 di Elek Petrovics scritta a Kákay Szabó a Milano. KSzCsl m.s.

⁶³ Relazione del 29 giugno 1931 di Kákay Szabó scritta al Elek Petrovics. SzMI, 32/1931.

⁶⁴ Prima stesura della lettera di Elek Petrovics scritta a Tibor Gerevich riguardante il ritorno di Kákay Szabó a Budapest. SzMI, 32/1931.

⁶⁵ *Ibidem*.

meno di tale restauro, le operazioni meccaniche e quelle riguardanti la pulitura. Anche il tempo dedicato ad apprendere queste nozioni è forse stato troppo ristretto per il suo temperamento, però se egli continuerà a studiare e specialmente ad impraticarsi nelle operazioni di carat [tere] più particolarmente meccanico, potrà diventare un buon restauratore [...] dipinti antichi. Con ossequio Mauro Pelliccioli [firma]»⁶⁶.

«Mi è molto gradito ringraziarLa delle parole Sue assai gentili per essermi io interessato affinché il giovane ungherese sig. Giorgio Kakay Szabó di Budapest potesse lavorare un poco a Milano presso il restauratore cav. Pelliccioli. Dal medesimo cav. Pelliccioli ho ricevuto l'accluso certificato dal quale appare che il sig. Giorgio Kakay Szabó ha disposizione per il restauro pittorico, ma non ha avuto finora possibilità di apprendere a sufficienza le operazioni di carattere meccanico. Nell'affrettarmi ad inviargliele La prego, Eccellenza, di gradire i sensi del mio vivo ossequio. IL SOPRINTENDENTE Ettore Modigliani [firma]»⁶⁷.

Dopo aver visto lo studio di Pelliccioli con gli occhi di un giovane pittore ungherese, ci si può domandare quali fossero le competenze professionali sviluppate e i metodi di restauro imparati a Milano. Devo citare a questo proposito le parole dello stesso Kákay Szabó che in un suo *curriculum* scritto a mano negli anni 1950 o agli inizi degli anni 1960, già citato di sopra, tra i luoghi della sua formazione ricorda anche il periodo passato nella Pinacoteca di Brera, osservando che fu Pelliccioli ad introdurlo «nei segreti del restauro delle tavole, delle tele e degli affreschi»⁶⁸.

Lontano ormai dalle luci e dalle ombra dello studio di Pelliccioli negli anni Trenta, vorrei mostrare, per mezzo delle foto custodite nel KSzCsl, il rapporto di amicizia tra i due restauratori che sopravvisse a tutte le vicende – a volte tragiche – del secolo ventesimo. Ci sono alcune foto su Pelliccioli durante i viaggi 'ufficiali' in Ungheria: lo vediamo davanti al portone della chiesa di Ják insieme con Gerevich, e in un'altra foto, davanti a una casa rurale a Bakonybél⁶⁹. Del resto, questi incontri potevano essere anche ottime occasioni per discutere di problemi tecnici. Tuttavia, sembra che Gerevich, da direttore del Museo Cristiano di Esztergom, a volte chiese a Pelliccioli di aiutarlo nelle questioni di attribuzione di certi dipinti. Nel catalogo delle opere della collezione si legge che il quadro di Pisanello *Santa Giustina con l'unicorno* fu attribuito «szóbelileg» (oralmente) da Pelliccioli a Giovannino de' Grassi⁷⁰, quello di Giambattista Pittoni rappresentante *San Carlo Borromeo dá la comunione agli appestati* al 'cerchio del Pittoni'⁷¹ e *La natività di Gesù* di Sebastiano Ricci a Gasparo Diziani⁷². Nel caso della tavola *Risurrezione* del

⁶⁶ Certificato del 11 agosto 1931 di Pelliccioli rispetto agli studi di Kákay Szabó nello suo studio a Milano. SzMI, 808/1931.

⁶⁷ Lettera del 14 agosto 1931 di Ettore Modigliani al segretario di stato [Kálmán Szily] in rapporto agli studi di Kákay Szabó da Pelliccioli, SzMI, 808/1931.

⁶⁸ Manoscritto del curriculum scritto presumibilmente all'associazione MKISZ. KSzCsl, ms., s.d., c.IV.

⁶⁹ Ambedue le foto si trovano nel KSzCsl.

⁷⁰ GENTHON *Esztergom műemlékei...* cit., p. 91.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, pp. 92-93.

Maestro MS poi Pelliccioli conferma che la firma «MS 1506» è originale⁷³. Del resto, la *Santa Giustina* fu restaurata da Kákay Szabó, il che suggerisce una collaborazione stretta tra Pelliccioli, Gerevich e Kákay Szabó riguardante il quadro in questione.

Abbiamo anche altre foto, diciamo private, scattate in occasioni degli incontri con Kákay Szabó o in Italia, o in Ungheria. Ad esempio, c'è uno scatto in cui Pelliccioli è visibile in una gita in battello sul Danubio⁷⁴. In una foto – forse potrebbe essere definita “ufficiale” anche questa – si vedono Pelliccioli, Kákay Szabó ed István Genthon (membro della Commissione dei Monumenti per l'Ungheria). Ci sono due foto, scattate dallo stesso Kákay Szabó, che era appassionato di fotografia: in una si vede tutta la famiglia di Pelliccioli in visita al Museo Nazionale a Budapest (fig. 4), nell'altra la moglie e le figlie stanno sedute su una panchina al Belvedere di Monte János a Budapest. Ci sono poi una serie di cartoline postali mandate da Pelliccioli a Kákay Szabó che rivelano un rapporto stretto tra i due restauratori negli anni Trenta⁷⁵. Gli scrivono anche i membri della famiglia Pelliccioli. Per mostrare il rapporto cordiale, basta citare qui la cartolina del 15 gennaio 1937 di Daisy e Mary Pelliccioli: «Le siamo grate del suo gentile ricordo e dei graditi auguri, glieli ricambiamo vivissimi per una buona continuazione del 1937. Coi più cordiali saluti Daisy e Mary Pelliccioli [firma]»⁷⁶. Occorre osservare che si tratta di un rapporto di reciproca simpatia tra i due restauratori. Nell'Archivio Mauro Pelliccioli (Lurano) si possono trovare dei documenti scritti da Kákay Szabó al «Professore» Pelliccioli⁷⁷. Il tono di queste lettere è rispettoso, ma anche amichevole: esse sono testimoni di un rapporto che si basa sulla stima e sulla fiducia reciproche. I due restauratori rimasero davvero in contatto anche dopo la Seconda guerra mondiale. Tra i documenti familiari c'è anche una lettera di Pelliccioli – senza data, ma probabilmente scritta poco dopo la fine della guerra – in cui chiede aiuto a Kákay Szabó per raggiungere Gerevich e Genthon in rapporto a una possibile continuazione dei propri lavori a Esztergom e a Székesfehérvár. Si sente anche qui la massima fiducia da parte di Pelliccioli verso Kákay Szabó, chiede tutto ‘da amico’:

«Carissimo Amico – Ho scritto diverse lettere e mandato anche i conti per i lavori e spese per Budapest e Esztergom [Esztergom], ma non ho mai avuto il piacere di rice-

⁷³ *Ivi*, p. 42.

⁷⁴ Foto su Pelliccioli durante una gita in battello sul Danubio (Ungheria). Anni 1930. KSzCsI.

⁷⁵ Le cartoline illustrate e postali di Mauro Pelliccioli inviate a Kákay Szabó sono le seguenti nel KSzCsI: cartolina del 18 settembre 1934 da Milano; cartolina del 19 dicembre 1935 da Roma; cartolina del 9 aprile 1936 da Milano; cartolina del 20 giugno 1936 da Londra; cartolina del 1 settembre 1936 da Firenze; il 24 dicembre 1936 da Milano; cartolina del 28 febbraio 1937 da Venezia (con il timbro postale di Firenze); cartolina del 29 aprile 1937 da Londra; cartolina del 3 ottobre 1937 da Firenze e Pisa; cartolina del 5 gennaio 1938 da Splügen; cartolina del 5 agosto 1938 dal Passo del Tonale; cartolina del 1937 (il timbro postale non è leggibile) scritto con Luigi Pigazzini, Luciano Arrigoni e con altri collaboratori da Venezia; cartolina del 24 marzo 1937 da Milano; biglietto di saluto del 19 maggio [?] 1937 da Milano.

⁷⁶ Cartolina postale del 15 gennaio 1937 di Daisy e Mary Pelliccioli inviata a Kákay Szabó. KSzCsI, ms. s.d. c. 11.

⁷⁷ Una cartolina del luglio 1931 (dopo il ritorno a Budapest); una lettera del 12 novembre 1935; un'altra del 3 dicembre 1935; una cartolina del 11 aprile 1936; una foto del 31 dicembre 1938 fatta da lui stesso a Kassa; un biglietto di saluto senza data. ASRI, fondo Archivio Mauro Pelliccioli, fald. 2, fasc. 19 e fald. 8, fasc. 1, unità 8. Ringrazio i collaboratori di Associazione Giovanni Secco Suardo per inviarmi le scansioni del materiale trovato riguardo le risposte di Kákay Szabó a Pelliccioli.

Un «bravo restauratore ungherese... il quale ha sempre dimostrato molta intelligenza». Il rapporto professionale e personale di Mauro Pelliccioli e György Kákay-Szabó

vere nessuna risposta. Le ho sempre mandate al Gerevich – Rakos Utca 10 – mi pare che l'indirizzo è giusto. Un'altra l'ho mandata al Sig. Genthon [Genthon], nemmeno a questa ho avuto risposta. Mi può Lei dire qualche notizia in merito? Continuano i lavori a Esztergom [Esztergom]? E a Shekesfehervar [Székesfehérvár]? Prego di non dire niente al Prof. Gerevich. Sarei però molto contento di ricevere da Lei qualche notizia, da amico, che io terrò segreta. Sarei molto contento di rivederla, e di venire a trovarla, e anche di vederla qui in Italia che gireremo in Automobile. Saluti dal Suo amico Mauro Pelliccioli e saluti del Direttore S. Pigler. Viva l'Italia! Viva l'Ungheria! [senza firma]».

Alla fine del presente articolo lascio parlare lo stesso Pelliccioli, protagonista di una mostra personale alla Galleria La Garitta a Bergamo dal 6 al 18 marzo 1965. Nella mostra intitolata *Mauro Pelliccioli. Pittore mancato!!!* vennero esposte una serie di sue pitture, tra cui nove quadri dipinti in Ungheria, e anche gli eventi della sua vita in forma di autobiografia. Riassumendo le sue opere di restauro in Ungheria, Pelliccioli trovò importante menzionare anche Kákay Szabó che studiava da lui:

«Chiamato in Ungheria per conto del Governo e delle Sovrintendenze ai Monumenti, dirette dal Presidente dell'Università di Budapest, Prof. Tiberio Gerevich, ho fondato due scuole del restauro; una per il restauro dei dipinti, diretta da Kákay Szabó, restauratore capo del Museo Nazionale di Budapest. Kákay Szabó è stato mandato per un anno presso il mio studio affinché si perfezionasse in tutti i lavori di restauro delle pitture. L'altra scuola è diretta da Dex Ferenz che si è specializzato nel restauro delle pitture murali, affreschi ecc. In Ungheria ho eseguito in diversi anni restauri a Esztergom, Wesprim, Sümeg, Feldebrő, Szornbately, Jack, Köseg [Esztergom, Veszprém, Sümeg, Feldebrő, Szombathely, Ják, Kőszeg], affiancato da una squadra di aiutanti bergamaschi. Il Governo Ungherese mi ha fatto dono di una medaglia con il mio ritratto e dedica e mi ha insignito della Commenda di S. Stefano»⁷⁸.

Pelliccioli, non avendo avuto notizia che il suo allievo e amico ungherese era morto il 26 gennaio 1964, gli mandò da Bergamo il catalogo della mostra. La famiglia tuttavia custodisce anche questo documento prezioso nel cassone in legno menzionato, tra i documenti della vita di un restauratore riconosciuto tra i grandi protagonisti della storia del restauro europeo.

⁷⁸ *Mauro Pelliccioli. Pittore mancato!!!*, catalogo della mostra, (Bergamo, Galleria d'arte «LA GARITTA», dal 6 al 18 marzo 1965), Bergamo 1965, senza pagina.

I GRANDI RESTAURI DEI DIPINTI MURALI TRA LE DUE GUERRE MONDIALI IN UNGHERIA E IL RAPPORTO DEI RESTAURATORI UNGHERESI CON PELLICIOLI

Manga Pattantyús

Il nome e l'attività di Mauro Pellicoli in Ungheria tra le due guerre mondiali non sono del tutto sconosciuti né per gli storici dell'arte italiani né quelli ungheresi¹, è comunque utile rievocare questo episodio che è l'argomento del presente studio. La figura di Mauro Pellicoli è strettamente connessa con la protezione dei monumenti, più esattamente con gli scavi archeologici e con il restauro di pitture murali medioevali e barocchi in Ungheria.

Le origini istituzionali della tutela dei monumenti in Ungheria risalgono alla seconda metà del XIX secolo. Consideriamo la sua data di nascita il 4 aprile 1872. L'11 gennaio 1934, quando Tibor Gerevich (1882-1954) fu nominato presidente della Commissione dei Monumenti Storici ed Artistici per l'Ungheria, iniziò un nuovo periodo nella storia della protezione dei monumenti in Ungheria (fig. 1). Con Gerevich arrivò al vertice della Commissione un uomo di ottima istruzione, dotato di contatti internazionali e abile anche nella politica². Nel periodo tra le due guerre mondiali, in particolare negli anni Trenta, vennero eseguiti i più significativi restauri di dipinti murali d'Ungheria, come quello di Esztergom, Székesfehérvár, Ják, Sümeg e Feldebrő.

I. Esztergom

Nel 1933 gli scavi archeologici di Esztergom vennero cominciati a causa di un inci-

¹ László Bérci, storico dell'arte, dell'ex Istituto Centrale per i Monumenti Storici e per il Restauro (ÁMRK) a Budapest, si è occupato per lungo tempo dell'attività di Pellicoli in Ungheria e ha raccolto e sistemato i relativi materiali archivistici. Il presente studio si appoggia in parte alla sua ricerca e intende commemorare le sue ricerche. L'attività di Pellicoli in Ungheria può essere conosciuta soltanto attraverso materiali archivistici custoditi nell'archivio dell'ex Centro Forster (Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ = Centro Nazionale Forster per la Gestione e il Servizio del Patrimonio, successore legale dell'ex Commissione dei Monumenti Storici ed Artistici per l'Ungheria, fondato nel 2012 e poi cessato nel 2017). I documenti, per ristrutturazione degli istituti attualmente non sono consultabili, per questo, l'importanza delle loro copie e delle traduzioni in italiano (eseguite da Péter Sárossy negli anni 1990) che si possono trovare presso l'Associazione Giovanni Secco Suardo a Lurano, è enorme, e uniche fonti per i ricercatori stranieri.

Gli studi sull'argomento più significativi, in italiano, sono: ZSUZSANNA WIERDL, *Gli affreschi rinascimentali di Esztergom. Dai restauri di Mauro Pellicoli agli interventi attuali*, in «Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte», 139, 2003, (3), pp. 177-184; GAIA MAFFIOLETTI, *Mauro Pellicoli. Gli interventi di restauro in Ungheria (1935-1938)*. Tesi di laurea. Università Cattolica del Sacro Cuore Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia. Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici. 2012-2013. In ungherese: LÁSZLÓ BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi munkássága. Dokumentáció. Kézirat. Budapest. s.a.*; Dercsényi, Dezső: *Falfestmények helyreállítása Magyarországon*, in *Múzeumi műtárgyvédelem*, 14, 1985, pp. 92-95.

² LAJOS BOZÓKI, *Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934-1945)*, in: Bardoly István – Haris Andrea: *A magyar műemlékvédelem korszakai Tanulmányok (Művészettörténet - műemlékvédelem 9. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996)*, pp. 171-189.



1. Tibor Gerevich (1882-1954), storico dell'arte, ex direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma negli anni Venti ed ex presidente della Commissione dei Monumenti Storici ed Artistici per l'Ungheria (foto: www.artmagazin.hu).

dente: un enorme masso si distaccò dalle mura del castello all'interno del giardino dell'abitazione situata al di sotto della fortificazione³. L'importanza della città di Esztergom nella storia ultramillenaria d'Ungheria, è straordinaria, poiché la città fu la prima capitale del Regno d'Ungheria e diede sede non solo alla residenza reale, ma anche a quella dell'Arcivescovo Primate, a partire dall'XI secolo. Dopo il menzionato incidente, il primate Jusztinián Serédy (1884-1945) comunicò alla Commissione dei Monumenti per l'Ungheria dell'evento e chiese che le mura del palazzo fossero esaminate dagli esperti dell'Ufficio. Con la direzione dell'architetto Kálmán Lux (1880-1961), i tecnici della Commissione esaminarono le mura e durante l'operazione trovarono un passaggio sotterraneo di circa sei metri. Nessuno sospettava che sotto il terreno giacessero ancora le antiche rovine del palazzo dei re della dinastia d'Árpád, e che vi si trovassero i resti del palazzo del re Béla III (1148-1196), ed anche sotto di esso altri resti databili al periodo del principe Géza (972-997). Finiti i lavori e trasferiti alcuni «bei frammenti ornamentali di pietra», cominciato il livellamento del terreno, il capomastro individuò anche la scala conducente al portale, all'entrata della Cappella Reale.

Con le successive operazioni di scavo archeologico, emersero alcuni affreschi (fig. 2). Per primi gli affreschi rappresentanti Profeti, poi quelli con le Quattro Virtù cardinali, in quello che era stato lo Studiolo dell'arcivescovo, János Vitéz (1408-1472) (fig. 3). Nel settembre 1934 numerosi giornali ungheresi ed esteri diedero notizia della sensazionale scoperta. Nel mese successivo Gerevich incaricò il pittore e restauratore del Museo di Belle Arti di Budapest, György Kákay Szabó di guidare i lavori e non molto

più tardi il primo gennaio dell'anno 1935, il presidente della Commissione dei Monumenti indirizzò una lettera al direttore della Pinacoteca di Brera, Emilio Modigliani, chiedendo di lasciare venire in Ungheria Mauro Pelliccioli per vedere gli affreschi ritrovati e per dare consigli tecnici per la loro protezione di lungo periodo⁴. Pelliccioli, pur accettando l'invito, dichiarò di potervi dare seguito soltanto dopo il 9 settembre 1935, a causa di altri impegni già presi⁵.

Gerevich spiegò l'idea dell'invito di un esperto italiano, e non ungherese o di altra nazionalità, decisione dovuta con ogni probabilità al suggerimento di György Kákay Szabó, con i seguenti motivi⁶:

1. nel corso degli scavi archeologici in Ungheria non erano mai venuti alla luce affreschi medioevali, conseguentemente i restauratori ungheresi non avevano esperienza nella conservazione di dipinti murali emersi da scavi; i restauratori ungheresi avevano esperienza soltanto nel restauro dei dipinti su tavola e tela e dobbiamo aggiungere a tutto questo che non erano comunque restauratori specializzati, ma essenzialmente pittori, visto che la formazione dei restauratori è cominciata in Ungheria dopo la Seconda guerra mondiale;
2. Gerevich voleva trovare un esperto italiano in quanto i dipinti murali riscoperti erano realizzati sotto l'influenza dei dipinti medievali italiani;
3. pensava che il clima della Lombardia in inverno fosse molto simile a quello dell'Ungheria, pertanto l'esperienza di un restauratore lombardo sarebbe stata molto appropriata al caso ungherese.

Prima dell'arrivo di Pelliccioli gli archeologi riportarono alla luce altri ambienti ancora oggi visibili; a Kákay Szabó si unirono due altri restauratori, Ferenc Deéd (Dex) (1901-1983) e Gábor Magasi Németh (1883-1953). Pelliccioli arrivò il 10 ottobre 1935 con un suo collaboratore e collega, Luigi Pigazzini. Esaminando il materiale ritrovato constatarono che gli affreschi risalgono a quattro periodi diversi, dal XII secolo alla fine del XV.

Nella prima fase dei lavori di restauro Pelliccioli distaccò lo strato trecentesco dagli affreschi romanici del presbiterio della Cappella e gli affreschi dei Profeti gravemente danneggiati che si trovavano nella nicchia nord-occidentale della medesima cappella. Contemporaneamente, Pigazzini e Deéd distaccarono e trasportarono su tela gli affreschi dello Zodiaco presenti sulla volta dello studiolo.

I lavori di restauro a Esztergom durarono due anni e mezzo. Pelliccioli soggiornò nella città per un tempo ridotto, mandando le sue istruzioni ai restauratori in alcune lettere. I lavori divennero molto intensi nella prima metà dell'anno 1938, per far sì che fossero terminati in tempo per la solenne inaugurazione da tenersi in occasione delle celebrazioni per i novecento anni dalla morte di Santo Stefano, il primo re d'Ungheria (1001-1038). Il 15 agosto 1938 il Palazzo fu infatti inaugurato, con grande sfarzo.

³ Alla storia degli scavi di Esztergom e al restauro dei dipinti murali vedi: LÁSZLÓ BÉRCI, *Az esztergomi Árpád-kori királyi palota és kápolna restaurálásának története*, in *Műemlékvédelem*, 40, 1996, pp. 187-193. e MAFFIOLETTI, *Mauro Pelliccioli...* cit., pp. 27-72; BOZÓKI, *Politika és tudomány...* cit., pp. 175-178; MAROSI ERNŐ-BARDOLY ISTVÁN-MARKÓJA CSILLA, *Leopold Antal levelezése az esztergomi vár feltárásáról 1934-1938*, in *Enigma*, 25, évf. 96. szám, 2018, pp. 5-29.

⁴ MOB iratok, no. 391/1935. In: BÉRCI, *Mauro Pelliccioli magyarországi...* cit.

⁵ MOB iratok, no. 461/1935. e 473/1935.

⁶ MOB iratok, no. 81/1835.



2. Affreschi medioevali a Esztergom (Strigonia) durante gli scavi archeologici nel 1934 (foto ÁMRK, Budapest).

II. Székesfehérvár

Ancora durante il suo soggiorno a Esztergom, Pellicoli predispose il preventivo per i lavori di restauro degli affreschi della cattedrale episcopale di Székesfehérvár⁷. Le opere erano situate sulla volta della chiesa, in diverse zone: nelle due grandi cupole della navata, nella cupola del presbiterio, nell'abside dietro l'altar maggiore, sulle due voltine sopra gli altari laterali e sulla voltina sopra l'organo. Si prevedevano le seguenti operazioni: ripulitura completa degli affreschi dalle grande quantità di sporco, fumo, polvere, ecc., dalle gravi alterazioni dovute a precedente pulitura non completa e dalle ridipinture dovute al restauro precedente. Il lavoro comprendeva anche il restauro di cinque dipinti su tela della cattedrale. Oltre al preventivo di Pellicoli furono richiesti sei altri preventivi⁸ e poiché la somma richiesta dal restauratore italiano fu giudicata troppo alta, il suo preventivo non venne accettato. Il vescovo tuttavia insistette sulla persona di Pellicoli, a cui fu quindi chiesta una supervisione dei lavori e la possibilità di impartire consigli tecnici. Il pittore Béla Sándor venne incaricato⁹ del restauro

⁷ Per il preventivo vedi: MOB iratok, no. 658/1935. In: BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi...* cit.; al soggiorno e al lavoro di Pellicoli a Székesfehérvár vedi: MAFFIOLETTI, *Mauro Pellicoli...* cit., pp. 73-85.

⁸ Quelli di Sándor Ébner, István Gróh, Béla Sándor, Károly Királyfalvi Krafft, Dezső Raksányi e Zoltán Veress. Vedi: MOB iratok, no. 658/1935.

⁹ Székesfehérvár, Archivio episcopale, documento no. 1705/1936. Vedi in: BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi...* cit.

delle volte, mentre Gyula Szentiványi ricevette l'incarico di restaurare i cinque dipinti. Il 13 luglio 1936 Pellicoli tenne un sopralluogo a Székesfehérvár, ma non approvò i metodi adottati sulle superfici-campione che gli furono mostrate, in quanto: «Il metodo seguito da Béla Sándor non è quello giusto, perché soprattutto sulle parti ornamentali ha dipinto contorni neri e marcati che sono in contrasto con il modus pingendi originale degli affreschi. Inoltre, su grandi superfici sono state eseguite, e spesso immotivatamente, delle ridipinture, che è una cosa da evitare»¹⁰. Pellicoli subito dopo mostrò di sua mano le modalità che riteneva opportuno seguire nel restauro.

III. Viaggio di studio

Il sopralluogo a Székesfehérvár, menzionato prima, fu la prima tappa di quel viaggio di studio di circa tre settimane che Gerevich aveva organizzato con la partecipazione di alcuni membri della Commissione e con Mauro Pellicoli. Un simile viaggio di studio veniva fatto annualmente con diversi scopi a partire dall'anno della nomina di Gerevich. In questo caso, il viaggio aveva lo specifico scopo di rilevare e mappare quei villaggio e luoghi d'Ungheria dove si trovavano dei dipinti murali medioevali o barocchi di particolare valore storico ed artistico. Gerevich poneva particolare enfasi sui sopralluoghi dove gli esperti e i loro giovani allievi potevano apprendere conoscenze e pratiche connesse con il restauro o la conservazione dei dipinti murali¹¹. Al viaggio tenuto tra il 13 luglio e il 1 agosto 1936, oltre a Gerevich e Pellicoli, parteciparono anche István Genthon, un'altra figura importante tra gli storici dell'arte ungheresi del tempo, e tre restauratori: Gyula Szentiványi, György Kákay Szabó e Deéd (Dex) Ferenc. Il gruppo osservò dipinti murali di diverse epoche storiche, dal punto di vista tecnico: studio del supporto, del loro stato di conservazione e delle tracce di precedenti restauri¹², giovandosi dei consigli di Mauro Pellicoli. Tra i villaggi visitati, ventisette in tutto, troviamo Feldebrő, Veszprém, Kőszeg, ecc. Nel corso di questo viaggio dovevano essere scelti i dipinti murali da restaurare per il novantesimo anniversario del re Santo Stefano che, come ricordato sopra, cadeva nel 1938. Nella scelta dei monumenti avrebbe avuto parte determinante, oltre al presidente Gerevich, Pellicoli stesso.

IV. Ják

L'occasione successiva in cui incontriamo il nome di Pellicoli nei documenti della Commissione è il restauro degli affreschi di Ják¹³. Lex chiesa benedettina di Ják, è situata ai confini occidentali dell'Ungheria, a pochi chilometri da Szombathely (Savaria), una città situata lungo l'importante via nel commercio di ambra che, in epoca romana, congiungeva il Baltico con l'Italia. L'abbazia dedicata a San Giorgio fu costruita tra il 1220

¹⁰ MOB iratok, no. 527/1936.

¹¹ GYULA SZENTIVÁNYI, *Falkép-restaurálások*, in *Szép művészet*, 4. 1943/1, pp. 8-11.

¹² ANDREA HARIS, *Sümege – átfestve*, in *Műemlékvédelem*, 2013/4, p. 246. e nota 11. Del viaggio sono conservati appunti e memorie di Gyula Szentiványi, un quaderno intitolato: *Körutazás Pellicolival, Gerevich Tiborral, Kákay Sz. Györggyel és Dex Ferencel* [Viaggio con Pellicoli, Tibor Gerevich, György Kákay Sz. e Ferenc Dex]. Il quaderno è custodito nell'Archivio di Centro Forster, segnalato 1839/1.

¹³ Vedi: MAFFIOLETTI, *Mauro Pellicoli...* cit., pp. 86-95.

e il 1256. Dalla fine del XVIII secolo il complesso abbaziale era in rovina. L'importanza architettonica venne compresa dagli storici ungheresi a partire dalla metà del XIX secolo e, tra il 1896 e il 1904, la chiesa venne restaurata secondo le idee puriste. Soltanto le parti risalenti al XIII secolo vennero conservate nel corso del restauro, quelle posteriori furono invece demolite ricostruendole sul modello del presunto aspetto duecentesco. In tre luoghi erano presenti affreschi sotto gli strati di calce e d'intonaco: nell'abside centrale, nel vano che si trova sotto la torre sud e sul lato nord del portale occidentale. Dai documenti custoditi nell'archivio dell'ufficio dei Monumenti d'Ungheria si apprende che nell'estate del 1937 Pellicoli scrisse una lettera al membro della Commissione dei Monumenti, István Genthon, informandolo che nel settembre di quel anno si sarebbe recato a Ják con Luigi Pigazzini¹⁴. Pigazzini avrebbe avuto il compito di pulire gli affreschi e avrebbe informato Pellicoli ogni settimana per lettera. Pellicoli calcolò che i lavori sarebbero durati due mesi e progettava di andare personalmente a Ják due mesi dopo, in dicembre.

Nonostante questo progetto, Pellicoli e Pigazzini arrivarono a Ják solo alla metà di ottobre 1937. Cominciarono il restauro degli affreschi con quelli situati sotto la torre, continuando i lavori con gli affreschi nell'abside. Pigazzini durante il suo soggiorno a Ják abitò in una camera immobilata nel piano della torre sud della chiesa, e nel suo lavoro fu assistito da operatori ungheresi. Dopo il consolidamento degli affreschi Pigazzini usò per il ritocco colori tradizionali contenenti pigmenti a base di terre e, per aumentare la rifrazione della luce, coprì le superfici di colla gelatinosa. All'inizio di dicembre il restauro era concluso.

V. Sümeg

Nell'ottobre 1937 Pellicoli predispose inoltre il preventivo per il restauro degli affreschi barocchi di Sümeg¹⁵. La chiesa parrocchiale della città di Sümeg, situata in prossimità delle rive del lago Balaton, era stata edificata per volontà del vescovo Márton Padányi Bíró tra il 1753 e il 1757. Qui si trova il più bell'affresco barocco d'Ungheria, opera del pittore austriaco, molto attivo nell'Ungheria del XVIII secolo, Franz Anton Maulbertsch. Gli affreschi situati sulle volte e sulle pareti laterali dell'abside del santuario e sulla volta della navata illustrano scene dalla vita di Cristo e della Chiesa combattente nelle nicchie laterali (fig. 4). Nel 1937 si trovavano in cattivo stato di conservazione, malgrado il restauro di due decenni prima. Nel dicembre del 1937 si decise di restaurarli di nuovo, coinvolgendo Pellicoli e Pigazzini. Pellicoli comprò i materiali necessari per le operazioni a Milano, da un certo Virgilio Ercolano¹⁶. Il restauratore arrivò a Sümeg il 3 febbraio 1938, in compagnia di tre altri restauratori, oltre Pigazzini: Luciano e Giuseppe Arrigoni e Giacomo Bononi. Unico membro ungherese del gruppo fu Endre Szentiványi, figlio del segretario della Commissione dei Monumenti per l'Ungheria. Pellicoli fu presente all'inizio dei lavori, ma gli esecutori materiali del restauro erano gli altri. I lavori vennero iniziati nel

¹⁴ MOB iratok, no. 415/1937. In: BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi...* cit.

¹⁵ MOB iratok, no. 712/1937. In: BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi...* cit.; vedi anche: MAFFIOLETTI, *Mauro Pellicoli...* cit., pp. 96-125.

¹⁶ MOB iratok, no. 17/1938.

3. Affreschi rinascimentali dello Studiolo di János Vitéz a Esztergom (Strigonia) durante gli scavi archeologici nel 1937 (foto ÁMRK, Budapest).



presbiterio da una scena di non facile individuazione a causa dello sporco grigio che copriva le superfici. La pulitura degli affreschi andò avanti velocemente e alla fine di aprile, ritornato a Sümeg, Pellicoli portò con sé un pittore bergamasco, Romeo Bonomelli.

Su questo restauro abbiamo poche informazioni di carattere tecnico. Dalle fatture si apprende che per la pulitura si usavano spugne di mare ordinate dall'Italia, mentre nelle sue note Endre Szentiványi descrisse una speciale miscela di colla. Finiti i lavori alla fine del mese di maggio, il 4 giugno il gruppo ritornò in Italia.

VI. Győr

Dopo i lavori eseguiti a Sümeg, Pellicoli non partecipò più a nessun altro restauro in Ungheria, sebbene l'intenzione di continuare ci fosse da entrambe le parti. Nel 1943 Pellicoli venne invitato alla cattedrale di Győr, per restaurare un altro ciclo del pittore barocco Franz Anton Maulbertsch¹⁷. Il vescovo, Vilmos Apor, insistette personalmente

¹⁷ Vedi: JÁNOS JERNYEI KISS, *A győri székesegyház Maulbertsch freskóinak restaurálástörténete*. Arrabona, 48, 2, 2012, p. 252.



4. Affreschi barocchi di Franz Anton Maulbertsch a Sümeg negli anni 1937-1938 (foto ÁMRK, Budapest).

dell'intonaco ecc. sono elementi storici di un'opera d'arte e sono pertanto da conservare¹⁸. Pellicoli non permetteva la ridipintura di abrasioni e cercava di evitare al massimo, dove possibile, anche i ritocchi. Questi principi, tra gli altri, determinarono una decisiva influenza sul successivo sviluppo dei metodi di restauro dei dipinti murali in Ungheria.

e i due si accordarono che Pellicoli avrebbe iniziato il lavoro a Győr il 27 aprile 1943. Ma poiché le autorità italiane non diedero il visto a Pellicoli, il lavoro venne rimandato a luglio. I ponteggi nella navata della chiesa erano già pronti e aspettavano l'arrivo di Pellicoli ancora in agosto, ma prima la chiusura dei confini dell'Italia, poi i drammatici eventi della guerra impedirono il restauro, che sarebbe avvenuto dieci anni più tardi.

Tra i giovani restauratori ungheresi che si trovarono accanto a Pellicoli negli anni 1935-1938, ne emergono due: György Kákay Szabó e Ferenc Deéd (Dex). Lo stesso prestigioso restauratore italiano li chiamava «allievi ungheresi suoi» e riteneva il primo fondatore della scuola ungherese di restauro dei dipinti su tavola e tela, mentre l'altro del restauro dei dipinti murali. Riguardo a Ferenc Deéd, si devono menzionare soprattutto i restauri dei dipinti murali di Veszprém (Cappella Gizella), Feldebrő e Kőszeg (Cappella San Giacomo), luoghi dove, seguendo i consigli di Pellicoli, condusse i lavori di restauro sulla base dei principi appresi dal suo maestro italiano.

L'operato di Pellicoli in Ungheria è stato di straordinaria importanza perché i restauratori ungheresi hanno imparato da lui che non solo le parti meglio conservate degli affreschi, ma anche le parti lacunose, danneggiate, e anche i semplici frammenti

¹⁸ BÉRCI, *Mauro Pellicoli magyarországi...* cit.

5.

Testimonianze

MAURO PELLICOLI E I RESTAURI IN VALTELLINA DOPO LA PRIMA GUERRA MONDIALE (1920)

Paolo Venturoli

Ho preso servizio presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Brera a Milano i primi giorni del mese di aprile del 1974: ero un giovane curioso e, prima di intraprendere qualsiasi sopralluogo sul territorio (Franco Russoli mi aveva assegnato la Provincia di Sondrio), avevo preso l'abitudine di chiedere in Archivio le pratiche relative esistenti. Un giorno mi segnalano altri documenti conservati in una stanza senza finestre, ma ben illuminata da un lucernario, collocata immediatamente sopra l'Archivio corrente della Soprintendenza, dove erano conservate diverse cartelle di documenti (e di fotografie) in parte sparse sul pavimento (per fortuna asciutto), altre ammassate sopra gli scaffali e altre ancora poste nei cassetti scorrevoli dei vecchi schedari Olivetti, ma non ricollocate al loro posto.

I nuclei principali erano costituiti dai documenti del periodo napoleonico e della Pinacoteca di Brera (Archivio Antico); dalle carte relative al territorio allora di competenza della Soprintendenza alle Gallerie di Milano, a cavallo del Novecento; dalle fotografie e dalle lettere della Pubblica Raccolta Fotografica del 1899¹; dalle pratiche del personale dipendente dalla Soprintendenza, dove andai subito a cercare e a leggere le pratiche di Pietro Toesca² e di Mario Salmi (Archivio Vecchio).

Non fu immediata la consapevolezza dell'importanza del materiale recuperato, ma una primissima utilizzazione si può ritrovare nel 1976. Per la prima volta affrontai un problema storico artistico partendo dalla verifica delle ricerche d'archivio, dalla storia della critica, dalla storia dei restauri, dalla storia della museografia e delle mostre, dalla storia della fotografia e il confronto tra le diverse ricerche, in gran parte suggerite dal materiale ritrovato nell'Archivio Vecchio, portò di fatto a nuovi risultati.

Nel testo del 1976³ avevo citato la corrispondenza ritrovata «nell'archivio della Soprintendenza di Milano», dove la scritta IVLI COMI 1538, che si legge sulla croce di San Nicolò di Valfurva, veniva interpretata come una firma di un orafo non altrimenti noto: «(opera) di Giulio da Como 1538» e non come una indicazione di data e di luogo: «Como

¹ Vedi P. VENTUROLI, *La riscoperta della Pubblica Raccolta Fotografica*, in *Brera, 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano, Il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di M. MIRAGLIA e M. CERIANA, Milano 2000, pp. 45-48.

² Vedi P. VENTUROLI, *Pietro Toesca a Milano e la Pubblica Raccolta Fotografica di Brera*, in *Brera, 1899... cit.*, pp. 36-42. Vedi anche S. COPPA, *Schede valtelinesi di Francesco Malaguzzi Valeri e Pietro Toesca*, in *Magister et Magistri, Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, Sondrio 2002, pp. 139-167.

³ P. VENTUROLI, *Croci astili valtelinesi*, in *Mostra del restauro di opere artistiche valtelinesi*, catalogo della mostra (Museo Valtellinese di storia ed arte, Sondrio, Villa Quadrio, 15 ottobre-10 novembre 1976), pp. 13-18, in particolare nota 15 pp. 15-16.

luglio 1538». Maria Gnoli Lenzi si basava sulla tradizione critica comasca e valtellinese, mentre il soprintendente Ettore Modigliani cercava dei punti di riferimento verificati. Modigliani così scriveva l'11 luglio del 1932: «Rimane poi aperta la questione della croce processionale di Valfurva, con l'iscrizione "JULI COMI 1538" che non possiamo mandare al Ministero nel dubbio che contenga un errore e finché l'errore – di chiunque sia – non è chiarito».

Ma il lavoro per il quale ho programmaticamente affrontato tutti questi problemi, partendo proprio dallo studio dei documenti dell'Archivio Vecchio della Soprintendenza alle Gallerie, oltre a quelli dell'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti e della parrocchia di San Martino, è stato il restauro del polittico di Treviglio⁴.

Così scrivevo nel 1982:

«Durante la Prima guerra mondiale, il Ministero della Pubblica Istruzione decide di salvaguardare le opere d'arte di maggior interesse artistico delle zone di guerra, o ritenute comunque in pericolo, trasportandole in luogo più sicuro. Gli incartamenti relativi presso l'Archivio Vecchio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano sono di notevole interesse e attendono ancora uno spoglio sistematico»⁵.

Ad essere sinceri un lavoro molto simile, basato sui documenti di archivio conservati nei diversi uffici di tutela del Piemonte, è stato quello pubblicato nel 1981 da Cristina Mossetti nel catalogo della mostra *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, relativo ai restauri degli affreschi della chiesa dell'Isola di San Giulio eseguiti a cavallo del Novecento⁶. Proprio la metodologia di ricerca sul territorio portata avanti sistematicamente dai colleghi della Soprintendenza di Torino, "guidati" da Giovanni Romano, mi ha spinto a chiedere il trasferimento dalla Soprintendenza di Milano a quella di Torino. Ho però continuato ad occuparmi della provincia di Bergamo, non solo proseguendo la direzione del restauro del polittico di Treviglio, eseguito mirabilmente da Caterina Motta, ma curando la pubblicazione dei restauri realizzati sul territorio bergamasco nel 1982, e per lo più da me diretti⁷. Nella mia breve introduzione scrivevo: «In particolare molto antica è la tradizione in provincia di Bergamo nel campo della storia del restauro, ancora in gran parte da scrivere. Penso che un contributo importante in questo senso potrà venire quando si pubblicheranno i documenti conservati nell'Archivio Vecchio della Soprintendenza di Milano»⁸.

Ribadivo lo stesso concetto nella introduzione al volumetto *Bergamo/Restauri 1983*, Bergamo

⁴ Vedi P. VENTUROLI, scheda 58. Polittico di Treviglio, in *Zenale e Leonardo*, Milano 1982, pp. 185-198.

⁵ Vedi P. VENTUROLI, scheda 58 cit., 1982, p. 188, prima colonna.

⁶ Vedi C. MOSSETTI, *Interventi di tutela sul patrimonio artistico Novarese*, in *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale Palazzo Madama, 27 giugno-27 settembre 1981), a cura di M.G. FERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO, Firenze 1981, pp. 339-353. Nella stessa direzione di ricerca andava negli stessi anni (forse anche negli stessi mesi) S. ROMANO, *I documenti sui restauri tra Otto e Novecento*, in *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo*, Venezia 1982, pp. 121-130. Per la storia dei restauri della chiesa dell'Isola di San Giulio vedi anche P. VENTUROLI, *Il restauro di affreschi e opere d'arte mobili dal 1880 ad oggi*, in AA. VV., *San Giulio e la sua isola nel XVI centenario di San Giulio*, Novara, 2000, pp. 263-269.

⁷ Vedi *Bergamo/Restauri 1982*, a cura di P. VENTUROLI, Bergamo 1985.

⁸ P. VENTUROLI, *Per la storia del restauro in Provincia di Bergamo*, in *Bergamo/Restauri 1982...* cit., pp. 15-16.

1989, pubblicando in appendice una ricerca nell'Archivio Vecchio della Soprintendenza di Milano, relativa ai restauri eseguiti da Mauro Pelliccioli nel 1920, al momento della restituzione delle opere d'arte portate in luogo sicuro durante la Prima guerra mondiale⁹.

In occasione del Convegno *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo* (Venezia, 14-15 novembre 2018) ho pensato che potesse essere utile proseguire il lavoro sui restauri eseguiti da Pelliccioli nel 1920 in Valtellina, al momento della restituzione delle opere d'arte nei luoghi di provenienza. La ricerca mi ha preso la mano (anche per la disponibilità di Maria Cristina Passoni, che ringrazio) e sono giunto alla conclusione che studiare e pubblicare tutti i documenti relativi al ritiro, alla conservazione e alla riconsegna delle opere d'arte, messe al sicuro durante la Prima guerra mondiale, sia compito di tutti gli uffici di tutela dell'Italia settentrionale (prima, tra l'altro, che le ultime e sciagurate riforme del sistema italiano distruggano completamente la politica di tutela del nostro territorio, vanto della cultura italiana, almeno da papa Sisto IV). Il materiale dell'Archivio Vecchio della Soprintendenza di Brera "Salvaguardia patrimonio artistico sequestro beni nemici guerra 1915-1918" si compone di 60 fascicoli, che sono ancora tutti da studiare: auguri di buon lavoro!

Dalla ricerca sono emersi diversi elenchi delle opere ritirate dalla Valtellina e depositate a Roma in Castel Sant'Angelo: la prima consegna dell'aprile del 1917 è di 33 casse provenienti da Tirano, di cui esistono due elenchi, uno manoscritto e l'altro dattiloscritto; la seconda consegna del maggio del 1917 è di 36 casse documentate da un elenco manoscritto e due dattiloscritti. Infine del 31 agosto 1920 è una «RELAZIONE sulle operazioni di riparazione eseguite dal restauratore Mauro Pelliccioli agli oggetti d'arte della Valtellina e del Lago di Como»¹⁰.

Dall'elenco delle opere trasportate a Roma a Castel Sant'Angelo nella spedizione di 33 casse risultano presenti (se non ho sbagliato a contare) 30 tessili, 24 oreficerie, 16 sculture lignee, 9 "altro". Nella successiva spedizione di 36 casse sono elencati 24 tessili, 15 oreficerie, 9 "altro", 6 sculture lignee. Dalla Relazione del 1920 risulta che Pelliccioli sia intervenuto su 15 ancone, 7 dipinti su tela e 4 dipinti su tavola.

In un primo momento stupisce che i tessili fossero la maggior parte delle opere messe al sicuro dai pericoli di guerra, ma il provvedimento non sorprende se consideriamo l'uso prevalente dell'oro nei tessuti, in particolare nei ricami. Inoltre i tessili erano (e sono) oggetti particolarmente delicati e di difficile conservazione.

Del 16 maggio 1917 è la lettera di Antonio Giussani Ispettore dei Monumenti di Como al Soprintendente Modigliani. «Conferendo in questi giorni con alcuni parroci e fab-

⁹ IDEM, *Mauro Pelliccioli 1920*, in Bergamo 1989 (citato alla nota 6), pp. 163-189. Vedi anche P. VENTUROLI, *La storia del polittico e dei suoi restauri*, in *Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di P. VENTUROLI, Novara 1996, pp. 81-90. La corrispondenza relativa ai restauri pubblicata apre il dibattito sull'uso dei materiali nel campo del restauro, particolarmente complesso, anche per la poca documentazione esistente, per la quale è indispensabile la collaborazione dei restauratori nei vari campi del restauro. Si veda il dibattito sulla "saponaria" pubblicato in *Mauro Pelliccioli 1920 cit.*, 1989, pp. 163-172.

¹⁰ La relazione di Mauro Pelliccioli del 31 Agosto 1920 è stata già segnalata da Sandra Sicoli: vedi S. SICOLI, "Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la Valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l'arte...". Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Ottocento e Novecento: la conservazione delle sculture lignee, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, a cura di A. DELL'OCA e G. ANGELINI, Sondrio 2006, pp. 38-44, figura p. 39.

briceri, mi fu espresso il dubbio che i paramenti incassati e spediti a Roma possano soffrire dei danni. Mi fu espresso il desiderio che venga loro data aria frequentemente, e di tanto in tanto vengano ispezionati, per verificarne lo stato, e impedire l'azione di qualche insetto o micro-organismi».

Del 21 maggio 1917 è la risposta di Modigliani a Giussani:

«In risposta alla Nota controindicata assicuro vossignoria che i preziosi paramenti ritirati dalle chiese della Valtellina e del Comasco furono prima spolverati, poi piegati, avvolti in carta velina e ragguardevole l'azione del tarlo o di microorganismi. Comunque, si è stabilito che durante l'estate i paramenti siano almeno una volta disimballati per constatare le loro condizioni e far loro prendere un poco di aria, affinché ogni pericolo di guasto possa essere scongiurato».

Infine del 20 ottobre 1917 è la lettera spedita dal direttore di Castel Sant'Angelo al Soprintendente alle Gallerie di Milano:

«Mi pregio informare la S. V. che le casse asportate dalla rampa elicoidale per vedere se gli oggetti in esse contenuti sono rimasti intatti, dopo la rassicurante verifica di piena soddisfazione, son tornate al loro posto nella rampa medesima. È ovvio che ai bolli tolti alla presenza della S.V. se ne siano sostituiti altri di questo Ufficio; soltanto per la cassa C. 25, di cui è bastato staccare una tavola, senza sfilare le corde, abbiamo potuto conservare i bolli originari. Le altre casse sono così distinte: C. 18; B. 2; B. 22; B. 28; B. 33; Num. 19; Num. 33; Num. 34».

Con la speranza di aver incuriosito i miei "giovani" colleghi a portare avanti la ricerca utilizzando le carte per lo più inedite dell'Archivio Vecchio di Brera, mi piace chiudere questa brevissima relazione coll'inizio di una lettera di Oreste Silvestri o a Modigliani o, più probabilmente, a Tarchiani:

«Brescia 14 Dic. 1920

Gentilissimo

Ho finito! finalmente! domani, se oggi potrò ultimare l'imballaggio delle molte cose mie, ritornerò a Milano.

Tutto sommato ho lavorato 195 giornate, 98 nella prima, 97 nella seconda ripresa, e si può con sicurezza calcolare 1950 ore.

Brescia e provincia possono essere contente e soddisfatte di Lei, del lavoro, di me; e rendere grazie alla Direzione generale di B. A. che ha permesso e provveduto.

Ho visto nuovamente Verona, e le assicuro che il confronto è disastroso; io ho avuto relazione dal direttore della Pinacoteca di Bruxelles che il Veneto non è da meno.

Siccome quello che è stato fatto qui, so che è stato fatto, nel possibile, anche per il resto della Lombardia, così posso, senza adularla, dirle che di quello che ha fatto, ne può essere contento, e pretenderne gratitudine».

APPENDICE

RELAZIONE sulle operazioni di riparazione eseguite dal restauratore Mauro Pelliccioli agli oggetti d'arte della Valtellina e del Lago di Como.

Sondrio, 31 Agosto 1920

Sondrio, 31 agosto 1920				
Relazione sulle operazioni di riparazione eseguite dal restauratore Mauro Pelliccioli agli oggetti d'arte della Valtellina e del Lago di Como				
	LOCALITA	AUTORE	OGGETTO	OPERAZIONI ESEGUITE
1	<u>Ardenno</u> , Parrocchiale	Bottega lombarda del sec. XVI	Grande ancona in legno dorato intagliato e dipinto con cornici, segome, bassorilievi e statue.	Detersione della polvere a secco, rincollatura di pezzi staccati, stuccature e ritocchi. Ritocco anche sul luogo di sfregature e sbiancature.
2	<u>Cajolo</u> , Parrocchiale	Vincenzo da Brescia	Statue dell'Ancona in legno intagliato e dipinto. Cartella dipinta con due putti e iscrizione.	Per le statue vedasi il N.I. Alla cartella, scrostatissima e con minacciosi sollevamenti, furono eseguite: fermatura totale del colore, larga stuccatura e ritocco adeguato
3	<u>Cepina</u> , Oratorio	Bottega tedesca del sec. XVI	Ancona in legno dorato etc. con statue ed altorilievi.	Operazioni come al N.I.
4	<u>Cosio</u> , Parrocchiale	Scuola lombarda del sec. XVI	Tela a olio rappresentante il Martirio di San Bartolomeo.	Detersione della polvere
5	id.	Scuola greco-bizantina del sec. XVI	La Vergine col putto.	Detersione della polvere, stuccature, ritocchi
6	<u>Gera</u> , Parrocchiale	Scuola lombarda del sec. XVI	Sei tavole a olio con la Vergine, la Crocifissione e santi; predella con storie; finali con l'Annunciazione e lo Spirito Santo.	Detersione della polvere con saponaria officinalis; fermatura di colore, stuccatura di centinaia di fori prodotti da chiodi e di innumerevoli scrostature; leggerissima strofinatura di vernice.
7	id.	Bottega lombarda del sec. XVII	Sei statue dell'ancona di San Lorenzo.	Operazioni come al N.I.
8	<u>Grosio</u> , Chiesa di San Giorgio	Andrea de' Passeris	Ancona in legno etc. con statue; con predella con 13 mezze figure etc.	Operazioni come al N.I.
9	<u>Marzio</u> , Parrocchiale	Scuola lombarda del sec. XVI	Grande ancona in legno intagliato etc. con bassorilievi, statue, etc.	Operazioni come al N.I. ma più estese.
10	<u>Morbegno</u> , Chiesa di Santa Maria	Gaudenzio Ferrari e aiuti	Grande ancona in legno etc. con bassorilievi e statue.	Ritocco sul luogo, dopo la rimontatura, di numerose screpolature, sfregature, vecchie per la massima parte.

CONSIDERAZIONI SU ALCUNI RESTAURI DI MAURO PELLICIOLO

Carlo Bertelli

11	<u>Morbegno</u> , Chiesa di Santa Maria	Cipriano Vallorsa	Tavola ad olio con l'Assunta e varie sante e predella con storie di sante.	Fermature di colore, detersione della polvere e dal fumo con <u>saponaria officinalis</u> ; stuccature, ritocchi e leggerissima sfregatura di vernice.
12	<u>Oga</u> , Oratorio	Bottega tedesca del sec. XVI	Anconetta in legno etc. con statue ed altorilievi, sportelli dipinti esternamente.	Per le statue e gli altorilievi operazioni come al N.I. Per gli sportelli: fermature, detersione, stuccature e ritocchi.
13	id.	id.	Anconetta in legno etc. con statue ed altorilievo.	Operazioni come al N.I.
14	<u>Pedenosso</u> , Parrocchiale	Scuola tedesca del sec. XVI	Antine di ancona coi santi Rocco e Sebastiano, e l'Adorazione dei Magi.	Operazioni come al N.I. e più estese per le pessime condizioni dei.
15	<u>Ponte</u> , Parrocchiale	Scuola lombarda del sec. XVI	Ancona in legno intagliato etc. con statue e bassorilievi.	Operazioni come al N.I.
16	<u>Ponte</u> , Parrocchiale	Gaudenzio Ferrari	Lo Sposalizio della Vergine (tempera su tela)	Asportazione di leggere mufte; pulitura a secco.
17	id.	Idem	L'Adorazione dei Magi (idem)	idem. Idem.
18	id.	Idem	Il transito della Vergine (idem)	idem. Idem.
19	id.	Idem	L'Assunzione (idem)	idem. Idem.
20	<u>Premadio</u> , Parrocchiale	Scuola tedesca del sec. XVI	Ancona in legno intagliato etc. con statue e altorilievi.	Operazioni come al N.I.
21	<u>San Giovanni ai Bagni</u>	Scuola tedesca del sec. XVI	Ancona in legno etc. etc.	Operazioni come al N.I.
22	<u>Santa Croce di Piuro</u> , Parrocchiale	Vico Steigel	Ancona in legno intagliato e dorato e dipinto, con antine, alette e predella dipinta.	Operazioni come al N.I.2, ma più estese.
23	<u>Ernio</u> , Chiesa di Maria della Neve	Bottega lombarda del sec. XVI	Ancona in legno etc. con statue	Operazioni come al N.I.
24	<u>Sorico</u> , Parrocchiale	Scuola lombarda del sec. XVI	Quattro tavole di polittico e predella e finali dipinti a olio.	Molte fermature di colore, detersione, stuccature numerose e ritocchi, leggerissima strofinatura di vernice.
25	<u>Stelvio</u> , Oratorio di San Ranieri	F. Hayez	San Ranieri Orante (tela ad olio)	Detersione e leggerissima sfregatura di vernice.
26	<u>Valforva</u> , San Nicolò	Bottega tedesca del sec. XVI	Ancona in legno etc. con statue e altorilievi; antine dipinte	Operazioni come al N.I.2; ma più estese per le pessime condizioni dell'opera.
		Sondrio 31 agosto 1920		

Non ho conosciuto Mauro Pelliciole, ma egli fu il maestro di un'intera generazione di restauratori lombardi, tra i quali mi piace ricordare i miei amici e maestri Pinin Brambilla e Antonio Benigni, anche se loro furono pronti a distaccarsi da quella tradizione lombarda su cui ha scritto lodevolmente Simona Rinaldi.

La pratica del restauro pittorico ha una lunga tradizione a Milano e a Bergamo. Basti citare i nomi di Molteni e di Cavenaghi.

Il restauro moderno in Italia nacque però a Firenze, nel 1932, ad opera di Ugo Procacci. Infaticabile frequentatore degli archivi, Procacci collegò la ricerca storico-archivistica all'analisi scientifica delle opere, in collegamento con quanto si faceva all'estero, per esempio a Monaco, con il Doerner Institut, a Boston, al Fogg Art Museum, a Londra, alla National Gallery.

Un aspetto rilevante del progetto Procacci fu l'attenzione verso la formazione dei nuovi restauratori. Si formò così la prima generazione informata, e così consapevole dei vantaggi d'un lavoro collettivo, che anche in seguito, nella vita professionale, avrebbe fatto riferimento a quella che era di fatto la casa madre.

Quando, sette anni dopo, Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan fondarono sul modello di Procacci un istituto analogo a quello fiorentino, si resero conto della necessità di avere a dirigerlo un maestro restauratore di provate capacità.

Non basta infatti uno Steinway se non c'è un Maurizio Pollini a suonarlo.

Alla guida dell'Istituto Centrale del Restauro, fu scelto allora il miglior maestro disponibile, Mauro Pelliciole.

Quando, nel 1953, entrai nell'istituto come ispettore storico dell'arte di prima nomina e mi trovai per la prima volta a collaborare con fisici e chimici, potei recepire quel tanto che di Pelliciole si ricordava, ma era sorprendentemente poco.

La sua abilità era però rimasta proverbiale.

Laura Mora soleva dire che a Pelliciole tutto era permesso, anche di pulire un quadro con la soda, talmente era bravo.

Era una dichiarazione piena di ammirazione, che però conteneva una critica di fondo, come è facile intuire.

Pelliciole fu tra gli ultimi esponenti di una tradizione bergamasca del restauro, quella in cui si affermarono gli Steffanoni, come anche maestri del legno quali i Gritti. Dalla stessa tradizione provenivano Luigi Pigazzini, che fu capo restauratore all'ICR, e Tarciso Spini, anche lui all'ICR. Non so quale fosse stata la formazione di altri eccellenti restauratori, come il veneto Francesco Pelesoni, il riminese Carlo Matteucci.

Per i lombardi, l'archivio Steffanoni, dal 1884 al 1970, illustrato da Cristina Giannini al convegno su Malaguzzi Valeri nel 2014, costituisce una fonte importante da integrare con l'archivio Pelliccioli presso l'Associazione Secco Suardo.

Strappi e distacchi erano il lavoro quotidiano dei Bergamaschi all'Istituto. Operavano nelle grandi sale al pianoterra, dove volavano le battute in dialetto bergamasco, così spiccatamente diverso dagli altri dialetti lombardi, il comasco e il milanese, di cui avevo qualche esperienza. Ai piani superiori operavano, sui fondi oro, le tavole e le tele, Paolo e Laura Mora, Aldo e Nerina Angelini, Anna Maria Sorace (moglie di Gianluigi Colalucci, che sarebbe presto passato ai Musei Vaticani), Francesco Pelessoni, Carlo Matteucci, Anna Maria Sorteni, che in seguito passò a Brera. Giuliano Baldi, senese, era un maestro per i fondi oro e fu grazie a lui che si poté risolvere il problema dell'unità d'insieme della Maestà di Duccio, compromessa dalla divisione verticale delle tavole. Semplicemente, Baldi ricoprì d'oro i margini, contraddicendo il dettato di Brandi che vietava l'uso dell'oro nel restauro. Ma Brandi era troppo intelligente e aveva troppo gusto per non ammettere un'eccezione.

Nel grande corridoio giacevano i frammenti degli affreschi della cappella Ovetari, la cui ricomposizione, dopo il tentativo d'integrazione della lunetta di Ansuino da Forlì ad opera di Paolo Mora e dopo la prova d'inserimento dei frammenti sopra una fotografia stampata in dimensioni 1:1, fu rinviata a tempi migliori. Se ne occupò, tanti anni dopo e bene, ma quando ormai troppi pezzi erano spariti, Donatella Zari. Gli studi di restauro del piano superiore erano vicini ai laboratori di analisi, solo quello di radiologia era collocato al piano terra con altri laboratori sperimentali.

Insomma, vi era una zona sofisticata, ai due piani superiori. e vi era, al piano-terra, una zona d'assalto.

Nella zona sofisticata si facevano sperimentazioni autonome, che andavano al di là del breve passaggio di Pelliccioli e s'impegnavano in stimolanti ricerche tecniche, dai solventi ai telai (di questi ultimi si occupò specialmente lo storico dell'arte Roberto Carità con molte innovazioni).

Era nella comunità lombarda del pianoterra, guidata da Luigi Pigazzini, che ci si poteva familiarizzare con quell'alta professionalità bergamasca che, con il coraggio e l'organizzazione dei fratelli Steffanoni, aveva portato alla formazione del Museu de Catalunya a Barcellona e dei Cloisters a New York, ovvero ai due grandi musei del romanico iberico, entrambi realizzati grazie allo strappo degli affreschi delle chiese della Catalogna.

Soprattutto il museo di Barcellona, nella sua chiara successione di sale secondo il mirabile ordinamento di Ainaud de Lasarte, oggi sostituito dal museo di Gae Aulenti, segnava l'apice di una pratica della storia dell'arte che si era affermata grazie alla fotografia e che riuniva e confrontava i monumenti in base ad una analisi puramente formale. Al contrario il museo dei Cloisters, che pur ospitava strappi della stessa provenienza, perfezionava la creazione di un'atmosfera, come al Musée de Cluny. Decisamente più moderno era invece l'approccio del museo di Barcellona. Rammento queste scelte perché la destinazione dell'opera ha certamente un peso nell'operazione di restauro.

Era nel tipo di presentazione, decisamente lontana dalle suggestioni d'ambiente, nelle sue chiare finalità didattiche, che si coglieva, nel museo catalano, la concordanza della modernità nella storia dell'arte, nella conservazione e nell'architettura.

Con la guerra, in Italia strappi e stacchi divennero inevitabili, e sorsero allora musei di affreschi, come quello, importantissimo, di Pisa.

Dopo i bombardamenti, l'inquinamento. Sulle pagine di «Paragone», Roberto Longhi sosteneva l'urgenza d'una campagna generale di strappi, mentre Millard Meiss organizzava negli Stati Uniti la mostra itinerante *The Age of Fresco*.

Un segno dei tempi è però oggi il fatto che Gianluigi Colalucci e Carlo Giantomasi, con la compianta Donatella Zari, abbiano quest'anno restaurato il *Giudizio* e la *Tebaide* di Buffalmacco per ricollocarli dove erano nati, cioè nel Camposanto.

Il contesto è stato così reintegrato.

Fu invece per un'eccessiva fiducia nelle proprie capacità che il gruppo di restauratori dell'Istituto compì lo strappo disastroso degli affreschi della chiesa di Santa Maria in via Lata, che Pietro da Cortona aveva salvato e reinterpretato. Anche allora si parlava di un futuro museo dell'alto medioevo, che non poté compensare le distruzioni.

Soltanto in anni recenti il vento ha girato con l'innovatrice invenzione del museo della Crypta Balbi. Dove sono finiti anche gli strappi da Santa Maria in via Lata.

Intanto si faceva strada la consapevolezza teorica della diversa natura dell'affresco, nella sua varietà e nella sua lunga storia, del suo legame con i muri e più in generale con i luoghi. Gli studi condotti da Paul Philippot e da Paolo e Laura Mora hanno aperto una riconsiderazione della materialità dell'affresco.

Occorreva infatti una concezione radicalmente nuova dell'opera d'arte perché la si apprezzasse nella sua realtà materiale. Questa è stata la lezione sulla materia degli anni Sessanta, con Jean Fautrier, Giacometti e in particolare Alberto Burri, una lezione recepita da Cesare Brandi e occasione di sperimentazioni nel restauro, dove alle integrazioni succedeva la scabra presentazione del legno o della tela.

Era invece la destinazione museale che privava la pittura delle proprie finalità originarie e metteva in primo piano il progetto estetico.

Forse un giorno si arriverà alla ricollocazione a Mocchirolo degli affreschi strappati da Pelliccioli nel 1949, donati a Brera dai proprietari Renato e Luigi Pasardi e infelicitamente collocati nella pinacoteca. Si avrà così, con l'oratorio vicinissimo di Santo Stefano a Lentate, della stessa data e dello stesso committente, la ricostituzione di un contesto violato.

Uno scontro con la materia fu il restauro del *Cenacolo*.

Dopo il bombardamento, il restauro era improcrastinabile.

Affidato a Pelliccioli e nello stesso tempo sotto la direzione sia all'ICR, sia della Soprintendenza, fu un'inevitabile occasione di scontro. Più ancora politico che caratteriale.

La superficie dell'*Ultima cena* non era affatto quella piana di un affresco. Era invece un insieme di scaglie a cucchiaio (scodelline, le defini Brandi), schiarite sui margini dalle successive puliture, sollevate tanto da divenire ricettacolo di muffe, batuffoli di cotone, ragnatele.

Il documentario di Rognoni in cui si vede il mago Pelliccioli inseguire i batuffoli di co-

tone in fiamme che dovevano sciogliere la cera, è spettacolare, ma non rende giustizia al lavoro serio del maestro.

Suo grande merito, fu di fissare quelle scaglie di colore con abbondanti imbibizioni di gomma lacca, senza di che molte sarebbero cadute. Purtroppo la gomma lacca fissava anche i materiali eterogenei che erano penetrati in tutti gli interstizi.

Di più non avrebbe potuto fare. In seguito lamentò che non gli fosse stato concesso di continuare e scoprire le parti ancora nascoste del *Cenacolo*.

Restaurare il *Cenacolo* era stato concettualmente impossibile – di qui la resa di Brandi e in seguito di Urbani – perché occorreva prescindere dal testo figurativo e affidarsi interamente alle scaglie di colore superstiti, pulire queste una ad una, interpretarne le loro minime indicazioni (per esempio la direzione del pennello) per un'integrazione realizzabile soltanto dove la caduta del colore aveva messo in luce, nel fondo, la preparazione. Soltanto quanto persisteva della pittura di Leonardo avrebbe suggerito la ricostruzione di un testo lacerato.

Le strenue ricerche sui leganti misero in luce che Leonardo era ricorso alla tecnica dell'acquarello, procedendo per velature sovrapposte e strumento vincente del nuovo restauro fu una lente a forte ingrandimento che si poteva accostare alla superficie.

Lente e ponte mobile furono risolutivi.

In un esame che non si rassegnava a medicare la disgregata superficie pittorica così com'era e puntava invece a ricostituire l'aspetto tramandato del *Cenacolo*, correvano le opinioni più diverse.

Per Brandi, le teste non erano state «mai ridipinte, erano solo consumate».

Questo giudizio autorizzava Pelliccioli ad intervenire con ritocchi.

Non si tirò indietro.

Non era soltanto un restauratore. Era un elegante incisore e nel 1913 aveva fondato a Bergamo la Società degli Acquaforisti. Aveva sensibilità di pittore e anche nel restauro del *Cenacolo* adottò personali soluzioni da pittore.

Non mi sembra che la sua mano sia stata felice con Leonardo.

Particolarmente imbarazzante fu l'interpretazione della testa di san Filippo. Né Pelliccioli né coloro che dirigevano il restauro si resero conto che l'apostolo non era visto di profilo, ma girato verso il suo interlocutore. Per cui il suo era un profilo perduto, come si capiva anche dal disegno di Windsor reso facilmente accessibile nell'edizione di Popham in paperback del 1946.

Una conferma della sua sensibilità prevalentemente estetica l'avemmo quando, dopo una chiusura di anni, si trattò di riaprire la pinacoteca di Brera.

Tutti i quadri erano impolverati ed era necessaria una pulizia superficiale, per la quale chiamai Antonio Benigni e altri restauratori da Bergamo.

Giunti davanti alla grande *Crocifissione* firmata da Michele da Verona, ci chiedemmo se era il caso di lasciare il tassello di sporco che Pelliccioli vi aveva conservato a testimonianza del suo restauro del 1950 circa. Fummo tutti d'accordo che era inutile conservare una prova che non testimoniava più nulla.

Così il tassello fu rimosso e apparve un piccolo tratto di pittura che attestava lo stato del dipinto prima che Pelliccioli vi ponesse mano.

Era quella pittura vibrante, che trattava l'olio con la sapienza trasmessa a Michele da Verona da Antonello da Messina, la componente maggiore del fascino di quell'importante tela del pittore veronese, lucente evocazione di un vasto paese e insieme ritratto di costume, le cui dimensioni e il cui racconto quasi uguagliavano il telero dei Bellini esposto nella stessa sala.

Purtroppo il resto del dipinto è opaco e non ha più quella magica qualità che il tassello risparmiato ci permette ora d'intuire e di sognare per tutto il dipinto.

I vecchi allievi di Pelliccioli mi spiegano che il maestro aveva un pentolino in cui raccoglieva i depositi di fuliggine dei vecchi camini che, sciolti in acqua ragia, fornivano un'eccellente patina.

Così fino a quando gli allievi misero a nudo l'abilità autocritica del maestro, capace di rimediare correggendo una pulitura eccessiva, nessuno si sarebbe accorto della perdita di valori del capolavoro di Michele da Verona.

Davvero, soltanto chi considerava il restauro come un'attività da pittore poteva raggiungere l'ingannevole eccellenza di Pelliccioli.

Non ho mai incontrato il maestro, ma potei vedere i suoi garbatissimi biglietti natalizi in cui figurava una sua incisione. Più tardi, in alcuni profili di apostoli del *Cenacolo* da lui completati, potei riconoscere la sua mano esperta e sicura di sé.

LA STORIA DEL RESTAURO
ATTRAVERSO GLI ARCHIVI PRIVATI DEI RESTAURATORI.
IL PROGETTO ASRI

Marisa Dalai Emiliani

Più che una relazione scientifica, la mia è una testimonianza. Credo che proprio questo ci si aspetti da una testimone quale in effetti sono stata per oltre vent'anni dell'attività dell'Associazione "Giovanni Secco Suardo" dedicata alla storia del restauro e dei restauratori, attività di cui questo convegno mi sembra uno specchio e un punto d'arrivo molto coerente, ma insieme – lo speriamo e auspichiamo tutti – un nuovo inizio. Queste mie schegge di memoria che vengono a inserirsi nell'architettura logica del programma possono costituire comunque un'introduzione appropriata all'ultima sessione dei lavori, che sposterà l'asse dell'attenzione dalla storia ai materiali per la storia, alle risorse documentarie che in parte sono state già sondate per ricostruire le vicende di Mauro Pellicoli, mentre tante altre aspettano ancora di essere interrogate e interpretate.

Pochi sanno forse che le radici delle ricerche odierne sulla figura di uno dei protagonisti della scena italiana del restauro per quasi mezzo secolo affondano in un episodio di anni lontani. Devo scivolare brevemente nell'autobiografia, e me ne scuso. Mi trovavo per un periodo di studio al Getty Center for the History of Art and the Humanities, nella prima sede di Santa Monica in California, e del tutto casualmente ebbi l'occasione di assistere alla conferenza di uno dei *buyers*, cioè degli studiosi addetti agli acquisti di opere d'arte, s'intende, ma anche di interi archivi e biblioteche pertinenti al mondo dell'arte, oltre ai cataloghi d'asta di cui il Center faceva incetta perché ne stava raccogliendo allora la collezione più importante del pianeta a supporto del progetto noto come *Getty Provenance Index*. Tutti quegli acquisti erano destinati ad arricchire il patrimonio di fonti e strumenti per la ricerca di proprietà dell'istituto. Era il 1987, l'anno successivo al XXVI Congresso del CIHA che si era tenuto a Washington; il direttore del Getty Center in quei primi anni – dal 1985 – di impressionante dinamismo e fervore di crescita era Kurt W. Forster (lo sarebbe stato fino al 1992) e il relatore della conferenza, di cui purtroppo non so il nome, tornava da una fortunata campagna di acquisti in Europa. Non è facile descrivere l'euforia, sua e degli ascoltatori, quando raccontò in particolare di essere riuscito a comprare per una cifra davvero irrisoria, a Bergamo, un cospicuo fondo di oltre 10.000 fotografie in b/n, oltre a importanti radiografie e negativi, che aveva trovato in condizioni piuttosto precarie "in una soffitta" e che varie istituzioni conservative italiane avevano rifiutato di acquisire. Era la fototeca di un restauratore, Mauro Pellicoli, che in prima persona l'aveva via via raccolta con scrupolo documentario e l'aveva ordinata in tre macro-sezioni: la prima, di circa 2800 pezzi, poco meno della metà dei quali montati in album, era relativa agli

interventi di restauro eseguiti per enti pubblici ed ecclesiastici; la seconda, di 4300 fotografie circa, illustrava i restauri di opere appartenenti a collezioni private o riconducibili ad attività di intermediazione commerciale dello stesso Pelliccioli; mentre le fotografie della terza sezione, circa 3400, riproducevano capolavori di artisti italiani conservati in chiese e musei nazionali o europei ed erano state raccolte presumibilmente per motivi di studio, per “educare l’occhio”. Ricordo perfettamente che le *slides* proiettate non erano di carattere tecnico, ma in prevalenza immagini di cronaca e di costume, che avevano immortalato le cerimonie di inaugurazione dei grandi restauri eseguiti dal restauratore bergamasco soprattutto negli anni Trenta del Novecento alla presenza di gerarchi fascisti.

Tornata in Italia non persi tempo e riuscii a ottenere per uno dei miei allievi dell’Università di Milano, Matteo Panzeri, fornito di buone conoscenze informatiche, un *grant* dello stesso Getty Center della durata di sei mesi – dal gennaio al giugno 1989 – per un progetto di studio su Mauro Pelliccioli. Ma, colpo di scena, quel progetto dovette fare i conti con un’imprevedibile manomissione che era stata compiuta nel frattempo dai responsabili del Getty Photo Archive, i quali avevano smembrato i preziosi insiemi costituiti dagli album con le note autografe del restauratore, sia pure dopo averli microfilmati, e avevano ordinato le immagini secondo i propri criteri di classificazione. Di fatto, le avevano disperse tra gli oltre 2.000.000 di scatti conservati. Resto convinta che questo sia uno dei motivi per cui il Getty Research Institute ad oggi non ha soddisfatto la richiesta dell’Associazione “Giovanni Secco Suardo” di poter acquisire un duplicato del fondo fotografico Pelliccioli, con la legittima finalità di riunirlo a quanto era rimasto a Bergamo, presso gli Eredi, di tutta la documentazione d’altro tipo (corrispondenze, relazioni ufficiose, fatture, ricevute e quant’altro) – a ben vedere, anche quella era stata una ben poco commendevole forma di smembramento! –. Quella documentazione sarebbe in seguito confluita a Lurano in deposito ed è stata donata finalmente all’Associazione un mese fa, come abbiamo saputo con sollievo in questi giorni. Paola Manzoni e Sergio Del Bello ci diranno fra poco quali informazioni sono riusciti a ottenere in vista di questo convegno dagli attuali conservatori del Getty Photo Archive. Quanto a Matteo Panzeri, avrebbe dato conto dei risultati delle sue ricerche, proseguite in Italia riconnettendo le testimonianze visive selezionate in California (circa 1400 fotografie) ai documenti ancora conservati presso gli Eredi Pelliccioli (soprattutto alla ricchissima emeroteca composta da oltre 4000 ritagli di giornali e riviste, montati in 22 album), oppure esistenti presso le istituzioni conservative italiane, in un’ampia relazione che fu presentata al convegno dedicato a Giovanni Secco Suardo nel 1995. Quella ricognizione critica costituisce tuttora il contributo d’insieme più importante sul restauratore bergamasco e fu pubblicata negli atti, raccolti nel Supplemento n. 98 al «Bollettino d’Arte» del 1998.

Il convegno del 1995, il primo che io sappia dedicato interamente alla figura di un restauratore, proprio come questo di oggi, costruito in forma monografica intorno a Mauro Pelliccioli, si chiuse, com’è noto, con un Voto unanime dei partecipanti, che fu presentato da chi vi parla, ma il cui testo in realtà era stato redatto insieme a me da Michele Cordaro, direttore dell’ICR, da Pippo Basile, funzionario dello stesso isti-

tuto e da Lanfranco Secco Suardo, in rappresentanza dell’Associazione che era stata costituita nel 1991. Quali erano gli auspici del Voto dell’11 marzo 1995? Vale la pena di ricordarli in sintesi: 1) «[...] che il prezioso patrimonio costituito dagli archivi dei restauratori esistenti in particolare nel territorio di Bergamo non venga disperso ma, al contrario, ne vengano assicurate la conservazione e la consultazione da parte degli studiosi»; 2) «[...] che l’Associazione Giovanni Secco Suardo si renda disponibile per coordinare e promuovere ogni iniziativa finalizzata alla valorizzazione di tali archivi e per avviare il progetto di studio ed edizione di un Dizionario storico-biografico dei restauratori italiani, in armonia con l’auspicio dell’ICR e in collaborazione con gli enti preposti». Ad evidenza, il convegno appena concluso aveva dimostrato che, a dispetto del disinteresse diffuso degli studi di settore – uniche eccezioni citabili la *Storia del restauro* di Alessandro Conti, apparsa nel 1988 per i tipi di Electa e, per il restauro dell’antico, il precedente saggio di Orietta Rossi, *Anatomia della memoria: scultura antica e restauri storici*, pubblicato nel terzo volume di *Memoria dell’antico nell’arte italiana* da Einaudi nel 1986 –, aveva dimostrato, ripeto, che la cultura e la prassi del restauro potevano costituire un terreno di ricerca molto fertile, quanto inesplorato, nella lunga durata di alcuni secoli. Il convegno aveva inoltre fatto risuonare un campanello d’allarme sui rischi di perdita, smembramento e dispersione degli archivi dei restauratori, così peculiari e anomali nella eterogenea varietà dei materiali da conservare. In quell’allarme, devo confessarlo, la mia umiliazione di diversi anni prima ascoltando la conferenza già evocata al Getty Center e soprattutto la mia indignazione per lo spostamento fisico oltreoceano di fonti insostituibili sia per gli studi storico-artistici, sia per l’azione di tutela e l’impostazione scientifica di nuovi interventi conservativi, ebbero un peso non secondario.

D’altra parte, e lo dico per inciso, scherzando, anche se ha un fondo di verità incontrovertibile, con quel Voto del 1995 il destino di Lanfranco Secco Suardo era segnato! La rilettura in sequenza dei verbali degli incontri che seguirono e dei documenti prodotti non può non sorprendere. Dopo riunioni ravvicinate che videro subito insediarsi il Comitato Promotore, poi Scientifico (in cui, tra gli altri, erano presenti Gianluigi Colalucci e Irma Paola Tascini dell’Ufficio Centrale Beni Archivistici del MiBAC), con il precisarsi dei contorni di un complesso progetto inter-istituzionale condiviso, già il 18 dicembre 1996 si arrivò alla stipula di una Convenzione quinquennale tra l’Istituto Centrale per il Restauro diretto da Michele Cordaro e l’Associazione “Giovanni Secco Suardo”, finalizzata alla realizzazione del progetto denominato “Archivio storico nazionale e banca dati dei restauratori italiani” – ASRI l’acronimo –, progetto di ricerca promosso d’intesa con la Scuola di specializzazione in Storia dell’arte medievale e moderna dell’Università di Roma “La Sapienza”, allora da me diretta, e con la Soprintendenza per i beni artistici e storici delle provincie di Milano, Bergamo, e altre, della Lombardia, diretta da Pietro Petrarola (che, è il caso di ricordarlo, era stato il primo assistente di Cesare Brandi alla Sapienza di Roma). Per le risorse necessarie si faceva riferimento, oltre che a quelle dei soggetti coinvolti, ad eventuali contributi di terzi, sia privati che pubblici, in particolare delle Regioni, e ad auspicabili finanziamenti dell’Unione Europea.

Che in brevissimo tempo la primitiva ipotesi di realizzare e pubblicare un *Dizionario storico-biografico dei restauratori italiani* avesse ceduto il passo a un progetto di *data base* fondato sull'utilizzo delle più aggiornate tecnologie informatiche non può certo stupire se si ripensa al clima culturale del momento. La Scuola Normale di Pisa, con Paola Barocchi, aveva dato l'esempio organizzando fin dai primi anni ottanta del Novecento importanti convegni nazionali e internazionali sulle esperienze più innovative di quel tipo e attivando il "Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici", con il relativo Bollettino. Altro indizio da sottolineare: il Comitato 15 per le Scienze Umanistiche del CNR non erogava ormai finanziamenti se non a programmi di ricerca che prevedessero la generazione e implementazione di banche dati. Erano state queste le risposte scientifiche più qualificate alla sciagurata operazione di informatizzazione del catalogo nazionale dei beni culturali che va sotto il nome di "Giacimenti culturali" – i 37 contratti del MiBAC con altrettante aziende informatiche per un valore di 536 miliardi di lire erano stati firmati nel 1987 –, operazione che avrebbe provocato, tra l'altro, nel 1990 le amare dimissioni dalla direzione dell'ICCD di Oreste Ferrari.

Per completare queste coordinate di contesto, che intendono fare luce sulla genesi del progetto ASRI, aggiungo che anche il clima politico italiano di fine secolo e millennio può spiegare perché fosse diventata possibile, anzi auspicabile, una *joint venture* tra istituzioni pubbliche quali erano l'ICR del MiBAC e l'Università, da un lato, e dall'altro una privata Associazione come la "Giovanni Secco Suardo". La collaborazione pubblico-privato era infatti al centro del dibattito di quegli anni del primo Governo Prodi (1996-98), ministro dei beni e delle attività culturali Walter Veltroni con le sue riforme dell'amministrazione della tutela. E, allo stesso modo, si può comprendere il ruolo crescente della Regione Lombardia, che per diversi anni avrebbe generosamente sostenuto il progetto ASRI, alla luce delle rinnovate istanze di decentramento che dovevano culminare nella riforma del Titolo V della Costituzione, nel 2001. Mentre, su un piano più personale, un notevole peso ebbe sicuramente il passaggio di Pietro Petrarola dalla Soprintendenza di Brera alle funzioni di Direttore Generale Cultura della Regione Lombardia.

Nella stessa congiuntura sia culturale che politica, decisamente favorevole all'avvio del progetto ASRI, rientra anche un altro fattore che credo non vada dimenticato, perché si sarebbe presto rivelato determinante. Mi riferisco, in quella stagione di riforme, alla riforma universitaria del 1999-2000 che, da un lato, impostò in modo nuovo le regole e le procedure della ricerca scientifica, dall'altro, ridisegnando i *curricula* delle nuove Classi di laurea e laurea specialistica (poi magistrale), introdusse nei percorsi formativi di "Scienze dei beni culturali" e di "Storia dell'arte", tra le materie caratterizzanti, anche la disciplina L-ART/04 di nuova denominazione: "Museologia e critica artistica e del restauro". Nell'università italiana gli insegnamenti di storia e di teoria del restauro erano stati riservati in passato alla sola formazione *post-lauream*, in particolare nelle Scuole di specializzazione.

Proprio all'ambito di quella nuova disciplina L-ART/04 fu possibile dunque fare riferimento nella prima domanda che, come responsabile del coordinamento di un'U-

nità di ricerca della Sapienza di Roma, presentai al MIUR nel 1999, per il finanziamento di un Programma di ricerca biennale di interesse nazionale – un PRIN –, co-finanziato dal mio Ateneo, sul tema "Fonti e strumenti per la storia dei restauratori in Italia". Nel 2002-2004 la responsabilità del coordinamento nazionale passò a Orietta Rossi Pinelli, che coinvolse colleghi e ricercatori di altre sedi universitarie, cioè Torino, Siena e Pisa, responsabili delle Unità di ricerca Michela di Macco, Bernardina Sani e Donata Levi. Le équipes delle studiose investirono di indagini mirate i rispettivi territori, esplorando anche gli archivi delle istituzioni locali, a cominciare da quelli degli Uffici delle Soprintendenze, in molti casi – dispiace ricordarlo – piuttosto riluttanti a concedere l'autorizzazione alla consultazione, anche per le non commodevoli condizioni di conservazione dei documenti. Il dialogo con i funzionari delle Soprintendenze sarebbe d'altronde continuato anche quando il MiBAC, a far tempo dal 2003, avviò il progetto ARTPAST, dal 2007 ARISTOS. Redatto all'inizio in funzione delle procedure di controllo della circolazione delle opere d'arte (prestiti, esportazioni, ecc.), quel progetto si proponeva di sperimentare anche «modalità di recupero e strutturazione delle conoscenze scaturite in occasione di restauri». In parole più semplici, il cospicuo investimento di risorse della Direzione Generale per l'innovazione tecnologica e la promozione intendeva includere anche la documentazione relativa ai restauri all'interno dell'ambizioso nuovo programma nazionale di informatizzazione degli archivi degli istituti di tutela territoriale. E questo aprì il nuovo problema, che fu affrontato, di garantire la compatibilità tra sistemi informativi diversi quali erano ARTPAST e, d'altro lato, RES.I.

Il successivo PRIN, 2004-2006, con il coordinamento di Regina Poso, spostò l'asse delle ricerche al Sud, con gruppi di ricercatori delle Università di Lecce, Napoli "Federico II" e Palermo, responsabili Arturo Fittipaldi e Mariny Guttilla insieme a Regina Poso. Si aggregarono per il PRIN del 2007-2008 anche le Unità di ricerca delle Università di Genova e di Macerata. Diversi PRIN furono rifinanziati fino al 2011-2012, quando si unì alle Unità di ricerca della Sapienza e delle Università di Torino, Siena, Macerata anche quella di Roma Tre, coordinata da Mario Micheli, che si diede come obiettivo lo studio del restauro archeologico e dei suoi mutamenti nei principali musei statali di Roma, dall'Unità d'Italia al secondo Novecento.

Non mi risulta che altre reti di PRIN così articolate si siano costituite nell'area umanistica e abbiano ottenuto co-finanziamenti MIUR e d'Ateneo – peraltro, nel caso di ASRI, sempre integrati anche dal contributo dell'Associazione "Giovanni Secco Suardo" – per oltre un decennio; né, quel che più conta, mi risulta che abbiano prodotto risultati scientifici paragonabili, risultati che oggi è possibile misurare dal numero e dalla qualità dei convegni e dei rispettivi atti pubblicati, nei quali, anno dopo anno, e fino alle due importanti giornate di studio del 2013 che hanno preceduto l'attuale, si è data puntualmente ragione della progressiva ricostruzione per aree geografiche e per ambiti cronologici di una storia secolare, quella appunto del restauro in Italia, trasversale rispetto alla società e alle istituzioni, alla storia della cultura artistica, scientifica e tecnologica così come alla storia del gusto.

Parallelamente, e con non minore ricchezza di esiti, ma con una focalizzazione piutto-

sto sulle figure di singoli restauratori tra Ottocento e Novecento, continuava intanto a operare negli stessi anni la Scuola di specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna della Sapienza, in particolare all'interno dell'insegnamento di "Teoria e storia del restauro" di cui era titolare Pippo Basile. Anche in questo caso lo straordinario lavoro di ricerche di prima mano e approfondimenti, per lo più finalizzato alle tesi di diploma di specializzazione, è testimoniato dalla collana *Restauratori e restauri in archivio*, che conta diversi volumi, ciascuno dei quali è stato oggetto di pubbliche presentazioni e dibattiti. Ma tutto questo si inquadre in una tradizionale, seppure particolarmente fertile, attività di ricerca universitaria se non avesse trovato la sua ragion d'essere e la sua originalità nella condivisione della messe eccezionale di dati raccolti, in gran parte inediti, che, desunti dalle singole ricerche e via via controllati, selezionati e formalizzati secondo precisi tracciati schedografici, sono stati poi immessi nella banca dati RES.I (acronimo per Restauratori Italiani), secondo il progetto originariamente delineato dal Comitato scientifico, fin dal 1996.

Vorrei sottolineare che la fucina o, se si preferisce, il laboratorio in cui le ipotesi iniziali sono state messe alla prova, sperimentate, discusse in incontri periodici con gli studiosi e i ricercatori – questi ultimi appositamente formati anche sotto il profilo informatico attraverso corsi e seminari dedicati –, in un percorso che attraverso gli anni si è venuto configurando come un vero e proprio *work in progress*, è stata la struttura operativa attivata dall'Associazione "Giovanni Secco Suardo" a Lurano (costituita dal Gruppo tecnico-scientifico di archivisti, storici dell'arte, informatici, coordinati per molti anni da Matteo Panzeri, e dal Comitato di redazione).

Si può ben dire, tracciando un bilancio dell'impegno profuso ormai in quasi un quarto di secolo, che l'Associazione ha tenuto fede pienamente ai compiti di coordinamento e gestione del progetto ASRI che aveva riservato per sé, firmando la convenzione con l'ICR nel lontano 1996. E lo ha fatto anche quando, con la crisi economica, le risorse degli enti pubblici inesorabilmente sono venute meno, nell'indifferenza o impotenza degli istituti del MiBAC che avrebbero dovuto assicurare la continuità di contributi *ad hoc*, da ultimo facendo ricorso persino all'appello pubblico internazionale, sottoscritto da alcune migliaia di firmatari, che tutti ricordiamo.

Ma resta ancora e infine da dire di un altro campo d'intervento in cui il successo dell'azione dell'Associazione è andato forse anche oltre le previsioni iniziali: mi riferisco al reperimento e acquisizione, alla conservazione e custodia, all'inventariazione, catalogazione e informatizzazione degli archivi privati dei restauratori. Una vera e propria azione di salvaguardia e valorizzazione, di contrasto dei rischi di perdita e dispersione, che ha condotto alla costituzione, a Lurano, dell'*Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani* anche nella sua consistenza fisica, materiale (AR.CO., Archivi Conservati, è l'acronimo con cui viene indicato questo settore, o modulo, del progetto ASRI). Gli archivi acquisiti sinora hanno raggiunto, se ho contato bene, il numero ragguardevole di 16, da quello Pelliccioli a quelli di Giuseppe Arrigoni, Arnolfo Crucianelli, Carlo Giantomassi e Donatella Zari, per non citarne che alcuni. E i lavori di riordino e schedatura informatizzata secondo i criteri e i metodi archivistici più rigorosi, puntigliosamente allineati a quelli del MiBAC, sono in pieno corso.

Tale è il potenziale di ricerca di questo imponente patrimonio di fonti e dati documentari per la storia del restauro e dei restauratori – *storia* che è la stella polare di tutti noi qui convenuti – che, ne sono convinta, un rilancio istituzionale del progetto ASRI non potrà tardare.

Va da sé, con Lanfranco Secco Suardo alla barra del timone.

IL FONDO MAURO PELLICOLI CONSERVATO NELL'ARCHIVIO STORICO NAZIONALE DEI RESTAURATORI ITALIANI (1907-1979)

Sergio Del Bello, Paola Manzoni

Come ricordato dalla prof.ssa Dalai, l'Archivio Mauro Pellicoli è stato il caso emblematico che ha segnato l'inizio dell'Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani, un progetto pluridecennale che nasce proprio con l'obbiettivo di salvaguardare e valorizzare gli archivi professionali dei restauratori, oltre alla documentazione storica sugli interventi di restauro ed i loro protagonisti, parcellizzata sul territorio nazionale, in innumerevoli fonti edite ed inedite.

All'epoca della donazione i materiali dell'Archivio Mauro Pellicoli (AMP), che ora si trovano suddivisi con cura in unità all'interno di trentanove faldoni, erano raccolti in diversi scatoloni ubicati nell'ultima residenza di Pellicoli, una splendida abitazione in via Porta dipinta 29 a Bergamo, residenza degli eredi.

La fortunata combinazione tra un contatto diretto con la famiglia Pellicoli, per tramite del prof. Matteo Panzeri, l'interesse di un allora neonato centro studi sulla conservazione e restauro quale l'Associazione Giovanni Secco Suardo, desideroso di acquisire e studiare la documentazione, e la disponibilità degli eredi stessi¹, hanno permesso che, oggi, questi materiali sia conservati presso la sede dell'Associazione, ordinati e liberamente consultabili, oltre ad essere oggetto di iniziative di valorizzazione.

Dal 1998 – anno dell'acquisizione – ad oggi, l'archivio privato di Mauro Pellicoli ha goduto di numerose attenzioni, e non solo dal punto di vista archivistico, nell'intento di ricostruire le interessanti sfaccettature che costituiscono il profilo personale e professionale del noto restauratore, tra cui ovviamente le sue relazioni con soprintendenti, storici d'arte e collezionisti ed i numerosissimi interventi di restauro, in parte già citati negli interventi presentati a questo convegno. Prova di queste attenzioni e del lavoro di questi anni sono, a titolo esemplificativo:

- le ricerche, stimulate dall'Associazione e confluite in pubblicazioni, tesi di laurea e di dottorato (Giulia Pellegrino, Paolo Orizio, Marzia Mazzoleni, Gaia Maffioletti, Matilde Cartolari);
- la catalogazione di 2672 singoli articoli conservati all'interno dei 18 album di ritagli;
- la raccolta di copia di documentazione, testimonianze fotografiche e orali conservate presso altri archivi pubblici e/o privati e relativi a Pellicoli o a suoi interventi;
- i contatti con altri enti e istituzioni anche internazionali, tra i quali ricordiamo l'Ungheria che grazie all'AllamiRestaurazi Kozpont di Budapest ed al prezioso lavoro di

¹ La donazione del fondo Pellicoli è stata ufficializzata in data 19/09/2018 con atto notarile rep.60.433 racc.13.436 a firma degli eredi, a cui vanno i nostri ringraziamenti.

Lazlo Berci e Peter Sarossy ha permesso l'acquisizione in copia, con traduzione, dei materiali relativi agli interventi effettuati da Pellicoli in Ungheria;

- i progetti di approfondimento con le scuole secondarie del comune di Nembro (luogo natale del restauratore);

- l'elaborazione critica dei dati relativi agli interventi nella banca dati dei Restauratori Italiani meglio nota sotto l'acronimo RES.I.

Come già storicamente noto, purtroppo il fondo Pellicoli risulta in parte mutilo, sia nella documentazione cartacea – di cui si occuperà più dettagliatamente l'intervento dell'archivista Sergio Del Bello – sia nella documentazione fotografica – ora oltreoceano – sia per quanto riguarda probabili testimonianze audio e video, tra cui ricordiamo le bobine scomparse delle interviste a Pellicoli, la cui perdita è stata supplita dalla parziale trascrizione e pubblicazione delle stesse a cura di Simona Rinaldi².

È necessario e doveroso, ritornare sulla vicenda della Fototeca Pellicoli, in quanto costituisce di fatto un tassello molto importante per la ricostruzione e documentazione dell'attività del restauratore.

La consistente mole di fotografie, che sicuramente accompagnava il resto delle testimonianze documentarie, dopo essere stata proposta senza successo dagli eredi a due differenti istituzioni bergamasche, nel 1980 venne acquistata dal Getty Research Institute di Los Angeles.

Fu grazie alla prof.ssa Dalai Emiliani ed al prof. Matteo Panzeri, allora studente, il quale nel 1989 trascorse un *internship* di sei mesi presso il prestigioso istituto americano, che si poté avere una prima e ad oggi pressoché unica ricognizione di parte del materiale fotografico. Nella seconda metà degli anni Novanta, quando Salvatore Settis era direttore del Getty Center for the History of Art and the Humanities, l'Associazione attivò un fitto scambio istituzionale³ con l'intento di acquisire in copia la sezione fotografica del fondo Pellicoli e creare una collaborazione che consentisse di avviare ulteriori studi ed approfondimenti su tale documentazione. Sfortunatamente quella opportunità non si finalizzò mai, in parte per la conclusione del mandato di Settis, a cui va dato merito di aver agevolato i primi contatti con il noto istituto, e in parte perché il GRI comunicò di non avere le risorse necessarie per portare avanti tale progetto.

Grazie ai rinnovati contatti e scambi avuti con il Getty Research Institute proprio in occasione di questo convegno, possiamo confermare che la maggior parte delle 10.500 fotografie acquisite e appartenenti al fondo Pellicoli sono state e sono inglobate nell'archivio fotografico dell'istituto, catalogate secondo il modello in uso alla Witt Library e in particolare si trovano nella sottosezione "Disegni e Dipinti" della divisione dal Rinascimento all'arte Moderna, suddivise ulteriormente per scuola e alfabeticamente per nome dell'artista/tipologia di supporto del dipinto e soggetto.

Nello specifico le fotografie riguardano: interventi di restauro effettuati per istituzioni pubbliche e private, opere d'arte italiane, probabilmente utili al lavoro del restauratore

² S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014.

³ Fascicolo riservato dell'archivio dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG).

per una migliore conoscenza dell'artista d'interesse e della sua produzione, l'attività di Pellicoli come mediatore nel commercio di opere d'arte e infine un piccolo corpus di diapositive, lucidi, negativi, radiografie.

L'attività condotta da Matteo Panzeri nel 1989 presso il GRI ha consentito la catalogazione di 1515 fotografie che differivano rispetto agli altri materiali fotografici in quanto originariamente si trovavano raccolte, ed appositamente selezionate in 18 differenti album, che vennero smontati non appena giunti negli Stati Uniti. Peculiare il fatto che sia nella sezione documentale, che nella sezione fotografica, risulti presente lo stesso numero di album, il che potrebbe far pensare ad una correlazione diretta e strutturata tra emeroteca e fototeca.

Il lavoro di catalogazione è tutt'ora consultabile nell'apposita sezione del GRI (<https://www.getty.edu/research/tools/photo/>) ciononostante, l'assenza di qualsivoglia immagine di riferimento, anche a bassa risoluzione, e dell'articolazione originaria dei materiali, ne impoverisce significativamente il percorso di comprensione.

Se tuttavia escludiamo la catalogazione dei materiali effettuata negli anni Ottanta ed alcune attività di conservazione dei supporti, datati metà anni Novanta, ad oggi non sono state effettuate ulteriori attività di studio e valorizzazione del materiale fotografico. Questa evidenza richiama la necessità da un lato di incentivare e sviluppare nuove occasioni di approfondimento di questo prezioso materiale fotografico e dall'altra di riavviare, magari unitamente ad enti ed istituzioni del settore, un dialogo con il Getty Research Institute affinché una copia della fototeca Pellicoli possa finalmente essere riunita al resto del fondo a disposizione di tutta la comunità scientifica nazionale ed internazionale.

Storia e analisi del fondo Mauro Pellicoli

Sergio Primo Del Bello

I. Premessa

Il fondo dopo la morte di Pellicoli è rimasto in deposito presso la casa in via Porta Dipinta di Bergamo. Non risulta essere stato riordinato e non si conoscono strumenti di corredo prodotti in precedenza su di esso. Sicuramente è stato manomesso forse dapprima da qualcuno degli eredi poi probabilmente anche da altri. Alcuni importanti riferimenti sono riportati nel saggio di Matteo Panzeri, pubblicato nel 1996 negli atti del convegno internazionale di studi su Giovanni Secco Suardo⁴. L'autore, che ha consultato l'archivio prima del 1995, da conto dell'esistenza di una "emeroteca", interamente presente oggi nel fondo versato e di una ricca "fototeca", con circa 10500 immagini, confluita quasi tutta nel Photo Archive del Getty Center for the History of

⁴ M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli un caso paradigmatico*, in Giovanni Secco Suardo, *La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Bergamo 9-11 marzo 1995) coordinamento redazionale E. BOREA, «Bollettino d'Arte», Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, supplemento al n. 98, 1996, pp. 95-114.

Art and Humanities di Santa Monica in California (USA)⁵. Questa copiosa collezione fotografica è testimonianza dello scrupoloso lavoro documentario di Pellicoli sia in riferimento alla vasta collezione fotografica che della ricchissima rassegna stampa.

Il fondo è stato riordinato e inventariato nel 2002 dallo scrivente con la collaborazione di Marzia Borgonuovo e la consulenza scientifica di Maria Teresa Binagli Olivari, Irma Paola Tascini, Andreina Bazzi e Roberto Grassi.

Hanno fornito una preziosa consulenza per il lavoro di riordino, oltre allo staff scientifico dell'Associazione G. Secco Suardo, i restauratori Giuseppe Arrigoni e Antonio Benigni, allievi del maestro Pellicoli.

Il fondo è detenuto nella sezione archivi – modulo AR.CO. dell'Associazione G. Secco Suardo di Lurano, è stato inserito a cura del Servizio Biblioteche e Sistemi Culturali Integrati della Regione Lombardia all'interno del piano dei contributi a favore degli archivi per gli anni 2000 e 2001 (L.R. n. 81/1985 e L.R. n. 35/1995). I finanziamenti ricevuti hanno consentito la copertura integrale delle spese di progettazione e realizzazione.

II. *L'organizzazione data alla documentazione dal suo soggetto produttore*

Un archivio privato si costituisce e forma con modalità che esulano da qualsiasi normativa e generalmente non è caratterizzato da alcuna sistemazione o strutturazione predefinita. Si rifà quindi all'organizzazione o talvolta alla disorganizzazione assegnata e mantenuta dal suo produttore. Dall'analisi quindi dell'organizzazione data alle carte appare evidente che vi è stata la volontà da parte del restauratore di costituire fascicoli contenenti tutti i documenti dei singoli lavori di restauro distinti per intervento oltre a quelli di carattere biografico relativi a fatti significativi della propria carriera. Questa aggregazione potrebbe essere stata determinata dallo stesso restauratore nell'intento di fornire una logica ripartizione ai propri documenti per lo più rispondente alle esigenze dell'attività professionale e per espressa volontà di auto documentazione del proprio operato, caratteristica questa tipica dei restauratori. Risulta comunque un intervento forse riorganizzativo parziale di mano diversa dal Pellicoli, effettuato in tempi successivi alla sua morte, probabilmente dagli eredi o da collaboratori e ricercatori di fiducia ma che non ha alterato però l'assetto generale originario. I fascicoli di Londra e di via Arena di Bergamo, formati in origine dallo stesso Pellicoli, risulterebbero essere stati alterati in parte con l'aggiunta di documenti estranei e in parte con la dispersione di documenti originali.

Le buste a sacchetto monografiche della rassegna stampa non sempre hanno un contenuto coerente con il titolo. Le manomissioni e la dispersione di documenti sono dovute forse al ripetersi di consultazioni effettuate per la ricerca di atti riguardanti opere sulle quali Pellicoli era intervenuto o aveva interessi di carattere commerciale. Lo smembramento dal fondo della collezione fotografica e il mancato versamento della documentazione rimasta presso la famiglia o presso altri soggetti precludono per ora la possibilità di ricostruire in maniera soddisfacente la storia della formazione del fondo e di colmare le lacune presenti nella storia della sua carriera.

⁵ Cfr. PANZERI, *La tradizione...* cit., pp. 98-99.

Non risulta una strutturazione livellare dell'archivio che permetta di individuare o raggruppare complessivamente la documentazione in sezioni, serie o altra articolazione. Si è dovuto quindi, in sede di riordino, introdurre intuitivamente dei livelli descrittivi funzionali rispondenti possibilmente alle originarie soluzioni adottate da Pellicoli e che servono ad indirizzare ed orientare la ricerca e la consultazione in generale. Alquanto consistente sono i documenti dell'epistolario personale, l'*expertise*, i pareri e i sopralluoghi su opere d'arte sia per il restauro che per interesse commerciale, mentre scarsi sono testi autobiografici, memorie e scritti. Significativa è la presenza di registri e libretti di lavoro, atti contabili, fotografie e una ricchissima rassegna stampa organizzata in gran parte in album ordinati alfabeticamente.

III. *Tipologia documentaria*

La parte più consistente della documentazione è costituita dagli atti relativi all'attività di restauro ed agli interventi di conservazione su opere d'arte pittorica. Vi sono numerosi fascicoli intestati con il nome della località geografica sede dell'intervento effettuato o dell'evento di cui il restauratore è stato protagonista o partecipe. Essi comprendono una gamma di documenti relativi a provvedimenti ed azioni in prevalenza strettamente connessi con l'esercizio dell'attività professionale. Sono di norma documentate le principali fasi di attuazione dell'intervento che si potrebbero così riassumere:

- richiesta d'intervento,
- preventivo e progetto d'intervento,
- affidamento dell'incarico,
- contratto con la Soprintendenza,
- registri di lavoro e contabili
- verbale di consegna dei lavori,
- documentazione fotografica,
- solleciti di pagamento e liquidazione,
- rassegna stampa,
- pubblicazioni.

Piuttosto scarsi sono invece i documenti riguardanti le tecniche e le metodologie impiegate, quasi del tutto assenti sono le relazioni tecniche e descrittive.

Consistenti sono i documenti riguardanti la sua vita privata, scarsi quelli riferiti all'età infantile, la formazione e gli interessi politici e culturali e i rapporti con Longhi, Prandi e l'ICR. Molta documentazione riguarda alcune polemiche che hanno caratterizzato buona parte della vita di Pellicoli, attinenti all'utilizzo di materiali per il restauro e la tutela del patrimonio artistico nazionale.

IV. *Struttura dell'archivio e piano di riordino*

Caratteristica fondamentale di ogni archivio è la sua organizzazione interna. Un archivio non consiste nella semplice somma dei documenti che lo compongono, ma è un complesso organico il cui elemento caratterizzante sono le relazioni reciproche fra i documenti tra loro e con l'insieme. Essenziale quindi è identificare queste relazioni,

e cioè la struttura dell'archivio nelle sue articolazioni: in una parola, individuare l'ordine archivistico che lo contraddistingue. Tale ordine in linea di principio coincide con le modalità con cui l'archivio stesso si è formato, cioè con l'originaria organizzazione data alle carte dal soggetto produttore. L'archivio può aver subito, come già detto, rimaneggiamenti o smembramenti. È stato effettuato perciò uno studio della storia e della formazione dell'archivio, di eventuali sistemi di classificazione e dei criteri di organizzazione e articolazione impiegati, dei rapporti tra la sua struttura e l'attività professionale del restauratore. Su queste basi si è cercato di identificare e poi di ricostruire l'albero del fondo ed un piano di riordino della documentazione che fosse il più fedele alla sua organizzazione strutturale originaria. Nella definizione della struttura gerarchica dell'archivio è stata applicata un'architettura multilivellare così come previsto dagli standard internazionali ISAD (G).

Il piano di ripartizione documentaria identificato è strettamente correlato alle caratteristiche e peculiarità dell'attività professionale del restauratore, alle sue abitudini, mentalità e preferenze. Rispecchia e riproduce i livelli e le gerarchie in cui sono articolate le attività effettuate dal restauratore nell'esercizio della sua professione e nella sua vita privata. È stata perciò eseguita un'analisi delle attività di restauro e delle abitudini del restauratore al fine di individuare le relazioni di queste con le caratteristiche e specificità dell'organizzazione documentale.

Il piano di ripartizione documentaria individuata risulterebbe quindi fedele a quello originario o comunque possibilmente concepito dallo stesso restauratore.

Quale risultato di tale studio è stato adottato un piano di ripartizione degli atti così definito:

Titolo

1. Documenti personali e biografici
 - 1.1. Rassegna stampa
 - 1.2. Lettere "singole" ricevute
2. Interventi conservativi e di restauro
 - 2.1. Registrazione del personale
 - 2.2. Registrazioni del lavoro
 - 2.3. Rassegna stampa: articoli e riviste
 - 2.4. Rassegna stampa: album
 - 2.5. Londra
 - 2.6. Bergamo: casa Angelini in via Arena
3. Expertise e pareri
4. Materiali iconografici
 - 4.1. Fotografie
 - 4.2. Cartoline
5. Articoli a stampa scritti dal Pelliccioli
6. Articoli a stampa raccolti dal Pelliccioli

In considerazione della loro originaria organizzazione e specificità la serie degli interventi conservativi e di restauro, la più consistente del fondo, è stata suddivisa in sei sottoserie: quattro corrispondenti alle principali tipologie documentarie e due ai lavori maggiormente documentati: quello della mostra di Londra e della casa Angelini di Bergamo. Un trattamento particolare è stato applicato alla ricchissima e variegata rassegna stampa.

La serie originaria degli album, l'unica presente per intero, è stata ordinata in una di queste quattro sottoserie mentre tutti gli altri materiali a stampa, dopo un attento esame, sono stati collocati in base al loro contenuto o nei fascicoli di pertinenza o hanno formato unità nelle serie e sottoserie pertinenti.

I 23 album della rassegna contengono oltre 2500 articoli ritagliati da quotidiani e riviste una parte dei quali sono presenti sciolti nel fondo.

V. Schedatura

Le schede utilizzate ed i rispettivi tracciati sono quelle presenti nel programma dedicato alla gestione degli archivi personali e di famiglia della Regione Lombardia, *Mens*, che recepisce e adotta per le descrizioni le norme ISAD (G). Successivamente la base dati è stata esportata prima in Sesamo ed infine in Archimista.

Esiste una stretta dipendenza fra l'attività del restauratore e la documentazione della stessa, tanto che non si può considerare l'una senza tener conto dell'altra e viceversa. Sulla base di tale presupposto si è provveduto quindi alla costituzione delle unità ricercando il nesso logico od organico fra i documenti in relazione ad episodi e momenti specifici dell'attività e della vita del restauratore. La relativa documentazione è costituita da un singolo documento oppure da un raggruppamento di documenti raccolti fino a formare nei casi più complessi una pratica.

I fascicoli delle serie degli interventi conservativi e di restauro⁶ sono risultati essere di gran lunga i più numerosi rispetto a quelli delle altre serie. Tale attività del resto è specifica del soggetto produttore e per tale ragione viene da lui documentata in maniera più accurata e capillare. Documenti fondanti l'unità archivistica nel caso dei restauri sono ad esempio: il contratto con la Soprintendenza, il conferimento d'incarico, la fattura, una pubblicazione oppure altro carteggio sempre attinente ad un intervento conservativo o di restauro⁷. Contrariamente per le attività di cui si dispone solamente di documentazione indiretta⁸ non è stata costituita l'unità archivistica.

Si è fatto attenzione alle testimonianze ed alla documentazione dei lavori di conservazione e restauro ricostruendo la trama dei passaggi e delle vicissitudini attraversati dal restauratore durante l'esercizio della sua attività. Fra i documenti fortunatamente

⁶ Per restauro si intende il complesso di una serie di operazioni, od anche solo una di esse, (pulitura, strappo, ecc.) effettuate dal restauratore sull'opera d'arte anche in un arco di tempo ampio e commissionato da uno o più soggetti privati o pubblici e finalizzate alla sua conservazione nel tempo.

⁷ Di norma ad ogni unità corrisponde un solo intervento ma di frequente sono stati trovati casi di unità in cui sono raccolti documenti riguardanti più interventi riferiti ad uno stesso edificio e ad opere diverse. In tali casi si è provveduto a riportare note con rimandi ed un commento esplicativo.

⁸ Non viene generata l'unità archivistica nei casi in cui un intervento è citato, ad esempio, solo contestualmente in documenti presenti in un'unità di un altro intervento.

conservati vi sono numerose fatture e preventivi dei lavori. A tali documenti perciò, è stata data rilevanza e particolare attenzione in fase di schedatura. Le fatture e i documenti contabili sparsi sono stati ricondotti agli affari di appartenenza e collocati nei rispettivi fascicoli. I registri sono stati distinti per genere e riordinati cronologicamente.

Le schede sottounità sono state utilizzate per la descrizione analitica dei singoli documenti formanti l'unità e sono distinte per tipologia documentaria.

Le fotografie sono state schedate aggregando fra di loro quelle appartenenti agli stessi soggetti, scattate, ad esempio, prima, durante e dopo l'intervento del restauratore, oppure da diversi punti di vista, o ancora, appartenenti ad un ciclo o una composizione, come ad esempio nei casi dei politici e dei gruppi scultorei.

Nel campo contenuto delle schede è stato descritto, in forma più o meno concisa, l'oggetto dell'unità archivistica (atto singolo o fascicolo). I singoli documenti che la compongono sono stati descritti nelle schede sottounità⁹. Per gli interventi conservativi e di restauro, sono stati descritti, in sequenza, i seguenti elementi essenziali:

- il tipo di intervento effettuato (strappo, trasposizione su tela, restauro pittorico, intervento conservativo, pulitura, ecc.) e la sua datazione se indicata nella fonte;
- i dati identificativi dell'opera sulla quale è intervenuto il restauratore, (collocazione geografica, autore/attribuzione, intitolazione, tipologia, datazione e proprietà)¹⁰. Per quanto è stato possibile¹¹, tali dati sono stati riportati ricopiandoli letteralmente dalla fonte segnalando la presenza di omissioni e lacune¹². In nota si è dato conto di eventuali integrazioni e modifiche;
- la committenza. Non sono state riportate nelle descrizioni le caratteristiche specifiche dell'intervento, come la tecnica ed i materiali usati, né i costi relativi¹³.

VI. Scheda iconografica

Per le fotografie sono state riportate le eventuali segnature, l'appartenenza ad un insieme riguardante lo stesso soggetto, la natura, le dimensioni, l'oggetto della ripresa, il genere del supporto, l'autore e la data, la proprietà o provenienza (fotografo, archivio) e, dove è evidente, la presenza di sequenze e serie tipologiche o temporali¹⁴.

Nel fondo vi erano raggruppamenti di immagini per i quali non è risultato noto il motivo della loro aggregazione. In questi casi sono state schedate le singole fotografie dando conto di questa loro collocazione.

Per le cartoline si è indicato il genere e altri dati estrinseci. Le fotografie pubblicate su articoli a stampa di quotidiani e periodici sono state solo segnalate.

⁹ Non sono schedati i documenti accessori come le notifiche di richiesta di un preventivo, di trasmissione di una fattura e altri documenti accompagnatori simili.

¹⁰ Solo se è espressa nei documenti.

¹¹ Fanno eccezione i casi di fascicoli contenenti elenchi consistenti di opere d'arte; in questi casi viene indicato nel contenuto solo il loro numero e in nota si forniscono altri dati di contesto. L'elenco completo delle opere è riportato in RES.I.

¹² Sono state adottate a tal proposito le seguenti sigle: s.a. = senza autore, s.t. = senza titolo, s.d. = senza data.

¹³ Per questi dati si rinvia alle schede RES.I.

¹⁴ Ad es. se le riprese sono state scattate prima, durante o dopo un intervento su un'opera.

VII. Scheda pubblicazioni

I ritagli di giornale e gli estratti di pubblicazioni sono stati descritti con le schede "pubblicazioni" sia in unità che in sottounità. La presenza di illustrazioni viene soltanto segnalata (ill.). Per le raccolte monografiche di articoli ed estratti sono state prodotte schede unità archivistiche cumulative riportanti nel contenuto oltre all'oggetto della rassegna l'elenco delle testate. Fatta eccezione per quelli presenti negli album, di tutti gli altri articoli e pubblicazioni si fornisce sempre la testata, la data e l'autore. Nel fascicolo gli articoli sono disposti in ordine cronologico rispetto alla testata di appartenenza.

VIII. Datazione unità e sottounità

Le unità sono state datate seguendo il criterio archivistico di indicazione dell'estremo iniziale e finale (anno, mese e giorno) del documento di apertura e di quello di chiusura. In relazione alla specificità della documentazione del fondo non sempre, però, è stato possibile identificare questi dati. Per le unità costituite da documenti con datazione dubbia o inesistente gli estremi cronologici sono stati desunti, laddove è stato possibile, per mezzo di analisi comparate o riferimenti indiretti. Le datazioni originarie delle fotografie, molto spesso inesistenti, sono riferite quasi sempre al momento del restauro e non a quello in cui sono state scattate. In una serie limitata di casi sono riferite invece alla data della ristampa. Per i contratti ed i capitoli si è fatto riferimento alla data di registrazione se è riportata, altrimenti a quella della sottoscrizione. Le pubblicazioni e i materiali a stampa allegati ai fascicoli non sono stati tenuti in considerazione per gli estremi cronologici dell'unità, ad eccezione dei casi in cui essi rappresentano, per consistenza e specificità, una parte predominante dell'unità archivistica.

IX. Conclusione

A corredo dell'inventario prodotto sono stati compilati due elenchi cronologici compilati esclusivamente sulla base della documentazione del fondo con le segnature archivistiche: il primo relativo a fatti di carattere biografico e il secondo a interventi su opere d'arte.

Un esame più approfondito e dettagliato delle fonti ed in particolare della rassegna stampa, come quello effettuato da RES.I., ha consentito di scoprire e individuare altri nuovi episodi della vita di Pellicoli nonché nuovi interventi di restauro e non solo.

Il fondo seppur lacunoso e alquanto rimaneggiato può fornire un importante contributo per la conoscenza dei rapporti di Pellicoli con i committenti dei lavori di conservazione e restauro sia di carattere commerciale che istituzionale, con i colleghi restauratori italiani, i suoi allievi e personalità ministeriali oltre a consentire un arricchimento della mappa geografica dei numerosi luoghi dove ha operato nel corso della sua lunga carriera. Molto altro potrà emergere da una ricerca incrociata in altri archivi e collezioni documentarie come ad esempio presso gli archivi dell'ICR, delle Soprintendenze, di accademie, pinacoteche e musei italiani ed europei dove ha operato (si pensi solo a Milano, Bergamo, Venezia, Spagna e Ungheria).

Bisognerà avviare un'analisi maggiormente accurata e approfondita delle fotografie sia per identificare le numerose immagini tuttora ancora sconosciute che per ottenere maggiori dettagli di tutte le altre. Su varie opere Pellicoli è intervenuto più volte sia sulle stesse parti che su parti diverse e non sempre questo risulta evidente nella documentazione del fondo.

In prospettiva a completamento del lavoro archivistico sarebbe auspicabile il riversamento della base dati nel SAN Sistema Archivistico Nazionale del MIBAC e sperimentare una interconnessione o almeno una comparazione con le schede della collezione fotografica conservata presso il Getty Center in California che potrebbe consentire di chiarire i casi dubbi e di ampliare la conoscenza della vastissima attività del restauratore nembrose.

Finito di stampare nel mese di aprile 2022
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Genova)
per Sagep Editori Srl, Genova