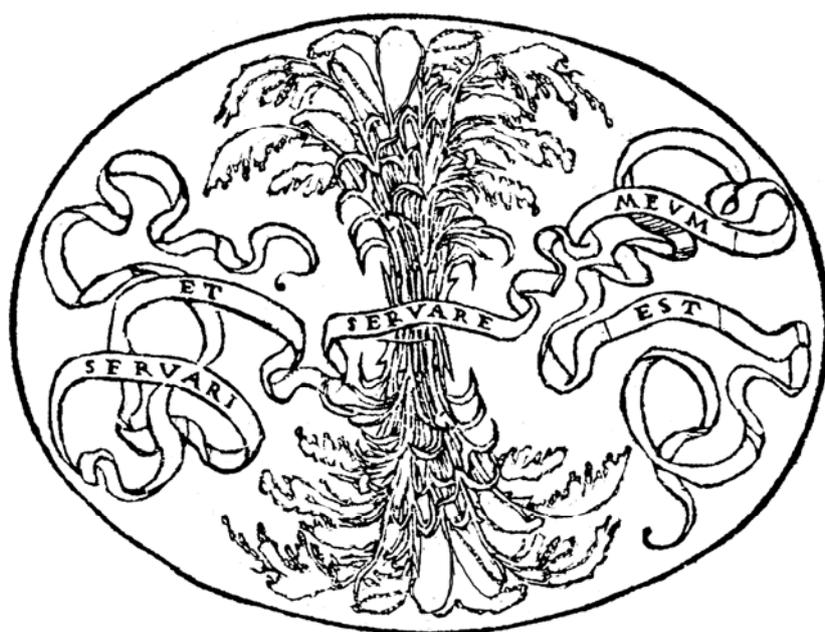


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

7/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi
Miriam Fileti Mazza

Cura scientifica

Donata Levi

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio, Andrea Salani

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

D. Levi, <i>Editoriale</i>	p. 1
D. Levi, <i>Esigenze di autenticità fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi</i>	p. 3
Appendice documentaria (a cura di P. Carofano): <i>Sulla conservazione delle pitture medievali a fresco, a tempera ed a fresco con tempera</i>	
Paul Tucker, <i>Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquerelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society</i>	p. 33
Appendice documentaria: <i>Lettere di John Ruskin a F.W. Maynard e a Joan Severn, 1873-1874</i>	
Marco Mozzo, <i>Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni</i>	p. 59
Appendice documentaria	
Giulio Manieri Elia, <i>Restauro e ripristini nella basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni</i>	p. 91
Silvia Pognante, <i>Vicende legali e amministrative nella gestione di un monumento nazionale (1860-1905)</i>	p. 103
Appendice documentaria	
Bibliografia	p. 127
Apparato figurativo	p. 141

ESIGENZE DI 'AUTENTICITÀ' FRA DICHIARAZIONI DI PRINCIPIO E PRATICA DI INTERVENTO: CAVALCASELLE AD ASSISI

Fin dal 1853, quando a Londra, in occasione del *Select Committee* sulla National Gallery, intervenne nella questione dei controversi restauri subito l'anno prima da alcuni dipinti di quella collezione¹, Giovan Battista Cavalcaselle non esitò a denunciare la pericolosità insita in ogni intervento di restauro, elevando la sua protesta «contro il Vandalismo che si commette sotto pretesto di pulire e ristaurare le opere di belle-arti». Se la sua posizione in linea di massima appariva simile a quella dell'agguerrito mercante Morris Moore che, per motivazioni polemiche legate a idiosincrasie personali, aveva innescato il dibattito, sembra essere prerogativa di Cavalcaselle una più piena coscienza dell'irreversibilità di ogni tipo di restauro. Irridendo ad una proposta che era realmente emersa fra i vari pareri nel corso delle deposizioni, egli sottolineava:

A quelli che dicono di mandare nel bel clima d'Italia questi poveri quadri a prendere un poco di sole, alla guisa che si espongono le frutta a maturarsi, colla speranza che col tempo riacquisterebbero la loro prima bellezza, ritornando loro tutto quello che è stato tolto, io rispondo, che sono puerilità alle quali non conviene prestar orecchio. Non vi è clima, né uomo, né mezzo alcuno che possa restituirli al loro primo stato, alla loro primitiva bellezza. Se Claudio stesso ritornasse al mondo io lo crederei bene imbarazzato a mettere ordine a questi suoi quadri, e penso che alla fine sarebbe costretto a rifarli tutti di nuovo².

Proprio su questo punto è netto il distacco da altre voci critiche che, mentre proponevano una lettura altrettanto attenta e competente dei dipinti e del loro stato di conservazione, tuttavia non mettevano in dubbio l'opportunità, in linea di principio, del restauro e – implicitamente – la possibilità di un presunto ritorno allo stato originale³. La posizione di Cavalcaselle sembra piuttosto in consonanza con quella espressa, al di fuori dell'inchiesta parlamentare, da John Ruskin che già nel 1847, intervenendo con una lettera al *Times* in occasione di altri restauri che avevano interessato quadri della National Gallery, aveva recisamente affermato: «every time a picture is cleaned it loses, like a restored building, part of its authority»⁴. Tuttavia, anche se in entrambi i casi la pulitura è intesa come perdita inevitabile,

¹ Si trattava in particolare del *Matrimonio di Isacco e Rebecca*, dell'*Imbarco della Regina di Saba* e della *Annunciazione* di Claude, della *Peste di Ashdod* di N. Poussin, della *Conversione di San Bovo*, di Rubens, della *Consacrazione di San Nicola* di Veronese, del *Cristo morto* di Guercino e del *Cortile di scalpellino* e del *Canal Grande* di Canaletto. Il resoconto completo dei lavori è in *Report from the Select Committee on the National Gallery; together with the Minutes of Evidence, Appendix and Index*, London 1853.

² *Ibidem*, pp. 784-786.

³ È il caso di un artista come George Richmond: «In the "St. Ursula" you may see foul streaks of discoloured varnish or dirt over the sky and feel the surface of the picture to be generally degraded; but the picture, as painters say, is in good keeping one part with another, and the effect of the whole most pleasing; but not so the "Queen of Sheba", for, with the dirt the light or luminousness has gone, and that rich golden haze which told so powerfully, although apparently by such gentle means, is now no longer to be traced in the picture» (*ibidem*, pp. 782-784).

⁴ *Danger to the National Gallery*, «Times», 7 gennaio 1847 (in RUSKIN 1903-1912, XII, pp. 395-414). Notazioni analoghe su interventi su dipinti si ritrovano anche nel corso degli anni Cinquanta, ad esempio nel 1853 nel secondo volume di *Stones of Venice* («For the support of the fame and value of such pictures, little more is necessary than that they should be kept bright, partly by cleaning, which is incipient destruction, and partly by what is called "restoring", that is, painting over, which is of course total destruction. Nearly all the gallery pictures in modern Europe have been more or less destroyed by one or other of these operations, generally exactly in proportion to the estimation in which they are held; and as, originally, the smaller and more highly finished works of any great master are usually his worst, the contents of many of our most celebrated galleries are by this time, in

questa consapevolezza s'innesta su terreni molto diversi. Per Cavalcaselle il recupero della 'authority' passa attraverso l'individuazione, tramite un'analisi filologica, dei tratti originali e per una loro messa in valore (che può anche essere solo mentale, solo virtuale, per via storiografica)⁵; per Ruskin 'authority' ha un valore ben più ampio e sempre più, specialmente dopo la crisi religiosa degli anni Sessanta, assumerà una valenza mitica, di sapere che magari può non essere esatto da un punto di vista scientifico, ma tramanda una sapienza più antica e più profonda⁶. Gli esiti furono quindi antitetici. Paradigmatico è il caso del giudizio sul *San Luigi* della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze⁷. «Quite new» lo definirà Cavalcaselle nel 1864 nella *History of Painting in Italy*⁸, individuando immediatamente la mano del restauratore, Gaetano Bianchi. Ma a Ruskin, al Ruskin delle *Mattinate* (1874), tutto questo non interessa più: conosce Cavalcaselle, lo cita, ma lo mette tra parentesi, e la figura di *San Luigi* diventa così, sulla base delle suggestioni dei *Fioretti di San Francesco* in cui si narra dell'incontro fra il Re e frate Egidio, essenza della «regalità cristiana»⁹. È come se l'adattarsi così perfetto della raffigurazione alla costruzione mentale che Ruskin stava elaborando soppiantasse qualsiasi altra ipotesi e portasse a negare l'evidenza. Non è solo questione di «estetismo primitivista» o di «svagatura romantica», per riprendere i suggerimenti di Longhi¹⁰. Ruskin stesso pretende di misurarsi sul terreno di una lettura filologica¹¹. E pochi giorni prima del folgorante incontro con il *San Luigi* di Gaetano Bianchi, proprio ad Assisi, Ruskin si era occupato, sulla base di dubbi probabilmente sollecitati dalla lettura di Crowe e Cavalcaselle, della «original authenticity» degli affreschi della basilica superiore, adottando, seppur su scala minore, un procedimento di confronto tipico della tradizione filologica:

reality of very small value indeed» [*ibidem*, X, p. 435]) o nella testimonianza resa nel corso di una successiva inchiesta parlamentare che nel 1857 si occupò della sede più adatta per la National Gallery («[...] deterioration on pictures of the class I refer to is not to be afterwards remedied – the thing suffers for ever – you cannot get into the interstices»; inoltre alla domanda di un membro della commissione, Faraday, che gli aveva chiesto se davvero nessuna pulitura potesse riportare un dipinto allo stato originario, Ruskin rispose: «Nothing can restore it to what it was, I think, because the operation of cleaning must scrape away some of the grains of paint»; *ibidem*, XIII, p. 543).

⁵ Inoltre è interessante che la centralità che assume per Cavalcaselle l'individuazione dei modi espressivi e dei loro mutamenti o degli scarti qualitativi induca a volte a mettere fra parentesi questioni attributive. Accade proprio per gli affreschi con le *Storie di San Francesco* di Assisi: «Whether the compositions of the series are due to one leading spirit who is not Giotto, or whether they are in reality his, it is impossible to affirm. In the first case Giotto, when his turn came to execute, altered and improved; in the last, inferior hands marred the beauty of his conception. Enough however has been said to justify the remark that the paintings of the Upper church of Assisi comprise and explain the history of the revival of Italian art [...]» (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 227); posizione da confrontare invece con quella, più sfumata, dell'edizione italiana (CROWE 1875-1908, I, pp. 362-363): «Prescindendo dai nomi veri o supposti dei loro autori noi scorgiamo in codesti dipinti tale uno svolgimento graduale e un così continuato progresso, da lasciarci credere che coi migliori d'essi ci stia innanzi un'arte, che depondo l'antico e rozzo suo saio è presso a vestire abiti più graziosi, più eleganti e meglio acconci a una giovinezza piena di vigore e promettitrice di vita lunga e operosa».

⁶ Cfr. LEVI-TUCKER 1997, in particolare alle pp. 254-257.

⁷ Cfr. anche LEVI 1989, pp. 105-116.

⁸ CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 307.

⁹ RUSKIN 1903-1912, XXIII, p. 354.

¹⁰ LONGHI 1954, pp. 149-152.

¹¹ Significativo quanto scrive a Constance Hilliard da Firenze il 5 settembre 1874 proprio a proposito di questo *San Luigi*: «You can't see the small chapels there but with the morning light, and I wanted to see one I had never noticed, where they have removed some Giotto frescoes – greatly restored and repainted says Murray. Well – truly enough – those in the light were touched up for the public – But Murray's man had never looked in the dark. And in the upper darkest corner – what do you think I found – A full size St Louis, by Giotto! The divinest thing – with his sceptre in his left hand – and his Franciscan's cord in the right – and hardly retouched or spoiled at all! [...]» (OBL, MS Eng. Lett. c. 40, 22-23).

As I had never studied Giotto carefully before, and as, confessedly, his pupils assisted him in the work, this impression required very careful observation to confirm, or correct it. My first business was to draw some unquestionable Giotto myself. It took two whole days to get a scaffolding put up to do so – and then the sun went out for a week, somewhere. However at last I did my bit of real Giotto in the lower church, and then went back to the upper one: the result being my conviction that Giotto never touched any one of the series of frescoes vulgarly attributed to him¹².

La ricerca tuttavia rimanda a due ordini di problemi diversi: «There is one kind of knowledge of pictures which is the artist's, and another which is the antiquary's and the picture-dealer's; – riflette nelle *Mattinate* – the latter especially acute, and founded on very secure and wide knowledge of canvas, pigment and tricks of touch, without, necessarily, involving any knowledge whatever of the qualities of art itself»; ma si tratta di un'autenticità materiale che non può dare il minimo contributo nel determinare il valore vero dell'artista o della sua opera. «[...] you will find – scrive, rivolgendosi ai lettori – that I am simply the only person who can at present tell you the real worth of *any*; you will find that [...] whenever I tell you the character of a painter, that it *is* his character, discerned by me faithfully in spite of all confusion of work falsely attributed to him in which similar character may exist»¹³.

È significativo confrontare queste asserzioni con lo studio cui Cavalcaselle nel 1857 sottopose gli affreschi della cappella Bardi, documentato in uno schizzo¹⁴, da cui peraltro risulta evidente come il suo sforzo di lettura non coinvolga solo la distinzione tra quel che è originale da quel che è toccato o rovinato, ma – come emerge se confrontiamo questo disegno con uno tratto dagli affreschi giotteschi della cappella Peruzzi, restaurati poco prima da Marini¹⁵ – proponga sia graficamente sia verbalmente addirittura due distinte ed acute letture critiche dei due differenti sistemi di restauro, attento a ricostituire un'esteriore armonia d'insieme, velando e celando danni, abrasioni provocate dall'uso del coltello l'uno (Peruzzi-Marini)¹⁶ (Fig. 1), e più incline a interventi mimetici l'altro (Bianchi-Bardi) (Fig. 2).

Con questa stessa attitudine a partire dal 1858 Cavalcaselle studiò anche gli affreschi delle due basiliche assisiati¹⁷. Le sue indagini, finalizzate a tessere la trama di una storia stilistica, mostrano – come era suo costume – un'analisi del testo figurativo che non può prescindere dall'individuazione attenta dello stato di conservazione. Una rapida ricognizione

¹² Lettera a Joan Severn, da Assisi del 25 giugno 1874 (OBL, MS Eng. Lett. c. 39, 538).

¹³ RUSKIN 1903-1912, XXIII, pp. 410-411.

¹⁴ BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/4.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. lo schizzo con la visione d'insieme (compresa la cornice) del *San Giovanni rapito in cielo*, dove per le aureole dei santi in alto segnala che sono nuove e «parte della nuca portata via», e per gli astanti in basso a destra indica una testa completamente rifatta: «Nessuna traccia di tinta verde né sotto gli abiti né sotto le carni come vedesi in quello in terra dove vi è il fondo di intonaco ed i contorni. Pare che si sia fatto uso del cortello nel pullirli [...]. Sopra questa colonna un pezzo di colore rimane ancora è bianco e rileva dal rimanente. Cosa dunque pensare? Ridoto come è ora la pittura potrebbe essere il semplice colore a guisa di cartone colorato. Il colore posto sopra è stato grattato, e portato via col bianco della calce che lo copriva. Cosa dunque pensare del colore che come crosta si vede sopra qua et là? Io penso che sia parte del colore che vi era, il rimanente è stato portato via. Il restauratore poi ha passata una mano liquida di tinta studiando di armonizzare il colore del fondo con quelle parti non portate via, e così fece un impiastro. Quello che vengo ora d'indicare non è parte di bianco della calce rimasta sopra e poi tinta del tono dei colori». Cfr. anche i dettagli della Salomè sul cui volto segnala «tratti originali ripresa di contorno» oppure «ripassata la corona di giallo». Censure sull'uso del coltello sono anche in FORNI 1866, p. 40: «Alcuni poco esperti praticano di levare il bianco grattandolo con ferri o scalzandolo a poco per volta: ma oltre ad esser questa un'operazione più lunga, è altresì nociva alle pitture sottostanti, poiché i ferri le sgraffiano e le guastano maggiormente».

¹⁷ BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3.

degli schizzi riguardanti la basilica superiore restituisce la sistematicità e la meticolosità delle ricerche cavalcaselliane e nello stesso tempo mostra la duttilità del disegno come strumento d'indagine. I dipinti delle pareti, ad esempio, sono analizzati in una variegata tipologia di disegni: da quelli che raffigurano l'intera campata¹⁸ (Fig. 3) ad altri che si concentrano sulle storie del Vecchio o del Nuovo Testamento¹⁹ o su quelle del registro inferiore²⁰ (Fig. 4), per arrivare a studi di singoli dettagli²¹ (Figg. 5, 6 e 29). Anche nei riquadri più rovinati, il tentativo è di rilevare i contorni ancora esistenti o di segnalare, nelle zone prive di intonaco, la presenza di pietre e sassi. Un'analisi accurata è svolta anche laddove la distanza poteva rendere più difficoltosa l'indagine, cioè sulle volte: e mentre in effetti in quella degli Evangelisti lo stato di estremo degrado non invogliava a particolari approfondimenti²², per quella degli Intercessori, interessata da problemi di attribuzione, relativi alla presenza o meno di Cimabue²³, le segnalazioni sullo stato di conservazione sono più puntuali e si saldano con le osservazioni sulla tecnica esecutiva (ad esempio l'azzurro «scolorato» nel *S. Francesco* o la preparazione rossiccia dove il colore è caduto nel *Gesù Cristo*) (Fig. 7)²⁴.

La registrazione dello stato di conservazione e la messa in evidenza dei danni, ogni volta debitamente specificati (lacune, perdite di colore, cadute di intonaco, fenomeni di abrasione, cambiamenti di colore, ma anche restauri e ritocchi, ecc.), è parte integrante di un processo che permette di enucleare e leggere quei caratteri tecnici, formali, morfologici, sui quali poi si costruirà un percorso stilistico. Questo si snoda dai riferimenti più cimabueschi ai confronti romani che si presentano per la *Volta degli Intercessori*, dove – dice Cavalcaselle – non c'è «niente del Cimabue e del Fiorentino», ma «una mano e nel tutto un'idea di fare il mosaico e di pitture della fine del 1200 al [?] del 1300 esempi mosaici a Roma», dalle affinità fra la volta dei Dottori e le figure sugli archi, dove rinviene un «fare più moderno», «i cui caratteri poco si scostano dagli avanzi delle pitture che incominciano colla Creazione e finisce colla tazza di Giuseppe – cioè la parete alla dritta stando nella porta et guardando l'altare»²⁵, a quelle fra queste pitture e quelle inferiori, «dalle prime storie di San Francesco (esclusa la prima) alle

¹⁸ Cfr. quella con l'*Approvazione della Regola*, la *Visione del carro di fuoco*, la *Visione dei troni celesti* e, nel registro superiore, la *Cacciata dal Paradiso* e le *Storie di Isacco*, dove sono segnalate mancanze, crepature, l'assenza di intonaco, mutamenti cromatici ecc. (*ibidem*, cc. 48v-49). Oppure quella con la *Guarigione del ferito Giovanni di Lerida*, la *Confessione di una donna resuscitata* e la *Liberazione dell'eretico Pietro d'Alifei* nel registro inferiore e le *Nozze di Cana* in quello superiore (*ibidem*, cc. 79v-80).

¹⁹ Cfr. il foglio su cui Cavalcaselle disegna la *Creazione*, la *Costruzione dell'Arca* e la *Creazione dell'uomo*, dove è segnalato anche il riquadro ormai quasi del tutto sparito (*ibidem*, c. 80v); o quello con la *Crocifissione*, la *Fuga in Egitto*, la *Presentazione al tempio* e l'*Andata al Calvario* (*ibidem*, c. 49v).

²⁰ Cfr. il foglio con la *Visione di frate Agostino e del vescovo di Assisi* e l'*Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi* (*ibidem*, cc. 90v-91). Oppure quello con le *Esequie di San Francesco* (*ibidem*, cc. 90-91v).

²¹ Ad esempio dalla *Rinuncia dei beni* e dal *Sogno di papa Innocenzo III* (*ibidem*, c. 47), dal *Miracolo della fonte* (*ibidem*, c. 87v), dalle *Esequie di San Francesco* (*ibidem*, c. 45v), dalla *Morte del cavaliere di Celano* (*ibidem*, cc. 86v-87) e dal *Pianto delle clarisse* (*ibidem*, c. 43v).

²² Tuttavia i «lumi neri» sono segnalati nelle sopracciglia, nelle guance, nelle fronti, nelle barbe, negli abiti azzurri (*ibidem*, c. 47v).

²³ Per la Madonna: «dove Cimabue ha fatto la cuffia sotto? – verde – rossiccio – verde – arancio – rossiccio – giallastro rossiccio come rame infuocato [?] il putto – azzurro – quello di San Francesco – verde – foglia verde come quella di cavolo o broccolo e di quella forma – vaso – In Roma S. Giovanni Laterano caratteri che si avvicinano tipi stile di pieghe cuffia et mani. [Madonna] sagoma goffa – orlo oro – cuffia bianca – naso piccolo – bocca piccola e mento grasso – occhi piccoli e pupille idem vedi occhi [?] come alla Cimabue – cuffia sotto – verde ed azzurro – rosso spinto – bocca piccola – riga d'oro piegare meccanico – [?] – mani tozze e piene di rughe – dita corte – mani di legno – orlo d'oro – azzurro parole d'oro – orlo oro» (*ibidem*, c. 74).

²⁴ Per la *Volta dei Dottori* (*ibidem*, c. 27v) Cavalcaselle segnala abiti ripassati, mutamenti di colore ed ossidazioni («guanto venuto nero»), macchie («azzurro macchiato nero»).

²⁵ BMW, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3, c. 48.

ultime», che Cavalcaselle non crede di Giotto e dove individua un «miglioramento il quale mi pare più marcato nella 13 che è l'ultima di questa parete». Più complessa l'analisi della parete di contro, dove il tracciato lineare, seppur nel quadro di un sostanziale progresso, talora si spezza. Se nel quattordicesimo riquadro (*Miracolo della fonte*) il *S. Francesco* è «pieno di vita nel movimento», in uno successivo, la *Predica agli uccelli*, il Santo «non corrisponde molto bene a Giotto». Così nella *Morte del cavaliere di Celano*, già sono «caratteri più animati e forza di espressione – però un certo meschino nell'insieme, dei caratteri che mi fanno vedere la mano d'un giovane che incomincia» e nell'*Apparizione al capitolo di Arles* «la parte inferiore però dove sono i frati è di esecuzione rozza e credo di scolari ed ajuti». Ugualmente nelle *Esequie di S. Francesco* è molto precisa la individuazione di diversi modi fra gli angeli in alto, i frati ecc.: «Il Santo morto bellissimo tipo e solo Giotto poteva farlo – alquanto inferiori i frati di esecuzione quelli che sono seduti all'intorno. Belli gli angeli che portano il Santo – ricordano perfettamente i tipi giotteschi del quadro di Roma etc. – in alcuni di questi vedesi un fare maschio e pesante che ricorda i detti Bizantini. Inferiore pure l'esecuzione di alcune figure all'indietro – la composizione però non lega troppo bene tra le figure in piedi e quelle piccole sedute attorno al Santo»²⁶.

Nel 1858 e poi negli anni Sessanta Cavalcaselle ha ancora in mente come sbocco delle sue ricerche una dimensione storiografica: dapprima un commento delle *Vite* vasariane, poi, abortito questo progetto, la storia della pittura che verrà pubblicata a Londra nel 1864-1866; ed è significativo che in questa prima versione le notazioni sullo stato di conservazione delle opere siano molto più scarse rispetto all'edizione italiana²⁷, cui Cavalcaselle lavorò a partire dagli anni Settanta, quando fu particolarmente intenso il suo impegno, come Ispettore del Ministero, in varie operazioni di tutela e restauro. Tuttavia era ben consapevole della possibilità di un'applicazione pratica delle sue ricerche e nel 1862 in una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci offriva i suoi servigi per un efficiente servizio di tutela proprio sulla base dei materiali raccolti:

Ben naturale che occorre nominare un ispettore il quale vada sopra luogo, ma per far questo converrebbe che l'ispettore facesse studi speciali, e viaggi continui per tutta Italia, lo che domanderebbe anni di assiduo lavoro e spese [...]. Tutti i materiali da me raccolti sono stati fatti di maniera che oltre l'oggetto d'una storia, servono ancora a tutte queste esigenze. Per tal modo

²⁶ *Ibidem*, c. 86 (il foglio reca questo titolo: *Osservazioni intorno alle pitture date a Giotto Chiesa di Sopra*). Come sempre l'analisi stilistica si accompagna ad un'attenta lettura dello stato di conservazione (varie «teste senza colore», varie mancanze di colore, l'«intonaco caduto», vesti ripassate), che a sua volta propone ampie possibilità di approfondimenti sulla tecnica («senza colore preparazione di disegno con franchezza in molte teste», oppure «lumi delle teste sono ripassati, i contorni, con lapis piombino»).

²⁷ CAVALCASELLE-CROWE 1875-1908, I, pp. 320-363. Minor attenzione allo stato di conservazione si rinviene certo nel cap. sulla Basilica della *History*, dove gli autori sono attenti soprattutto a mostrare come «a whole school of artists then formed itself in the sanctuary. Out of this emerged Giotto, and others, who carried Florentine art to the ends of Italy, whilst in competition with them the school of Sienna lent the talents of Simone and Lorenzetti to contend for the palm of excellence» (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, p. 211); è specialmente nella chiesa superiore che «dies concealed the history of early Florentine art, that years elapsed before the whole of the space was decorated; and that at least two generations of artists succeeded each other there. Nothing can be more interesting than to trace on those walls the progress of the art from Giunta to Cimabue, from Cimabue to a series of artistic hands of inferior genius, but moving forward with the times, and exhibiting at least a technical progress; and finally, from these, to Giotto whose style developed itself under the influence of the numerous examples which might here instruct his mind, his eye, and his already skilful hand» (*ibidem*, pp. 211-212).

si arriverebbe colla minore spesa possibile (cosa capitale nello stato attuale del paese) ottenere quanto è necessario²⁸.

I materiali assisiati, paradigmatici della perfetta simbiosi fra registrazione dello stato di conservazione ed analisi penetrante dei caratteri stilistici, poterono essere utilizzati in questo secondo senso quando, dopo quasi un decennio, nel 1871, Cavalcaselle effettuò quell'ispezione sullo stato degli affreschi che diede il via ad una campagna di restauri destinata a protrarsi per un ventennio.

Le vicende di questo cantiere sono note nei loro lineamenti generali, così come sono accertati, sul piano delle dichiarazioni di intenti, i criteri che si sarebbero dovuti seguire. La proposta di Cavalcaselle era quella di un restauro conservativo (o «meccanico» come viene riduttivamente ed ingenuamente definito al Ministero): «il lavoro da farsi – aveva scritto il conoscitore nel 1871 – si riduce a fermar gli intonachi che minacciano di cadere, ad assicurare il colore che si isola dall'intonaco stesso»²⁹; e questi criteri sono quelli che ribadisce esser stati seguiti anche in una lettera della fine degli anni Settanta, dove dichiara di «non aver voluto far ritoccare i colori e supplire le parti mancanti, ma solo fermare il colore, staccare e riattaccare o fermare l'intonaco, pulire la pittura da sudiciume e polvere, e infine dipingere in tinta neutra gli spazi in cui l'intonaco è caduto»³⁰.

Queste considerazioni appaiono in linea con le affermazioni degli anni Cinquanta³¹ e con quelle che nel segno di un minimo intervento (e all'insegna della possibilità di distinguere nettamente tra «sudiciume e polvere» e velature autografe) aveva elaborato nelle memorie manoscritte del 1862³², ribadito l'anno dopo negli articoli pubblicati nella *Rivista dei Comuni italiani*³³ e ripetuto infine nei regolamenti ministeriali promulgati nel 1879³⁴. E certamente questo quadro mantiene una sua sostanziale validità, se lo commisuriamo non ad astratte ed intellettualistiche teorie, ma al contesto di tanti interventi coevi. È significativo – e nello stesso tempo intrigante – ad esempio che Ruskin, proprio alla vigilia della censura contro il Cavalcaselle storico dell'arte e contro il suo metodo filologico espressa nelle *Mattinate*³⁵,

²⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA, personale, busta 7. Si tratta di un' *Aggiunta* al *Curriculum confidenziale* inviato al ministro Carlo Matteucci il 24 agosto 1862.

²⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 528, fasc. 70, subf. 2. Su questa relazione di Cavalcaselle cfr. LEVI 1988, pp. 335-337.

³⁰ BMV, Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5, cc. 75-76.

³¹ Anche nel 1857 a Padova, sollecitando l'intervento per la Cappella degli Scrovegni insieme a M. Caffi ed a F. De Mattio, il conoscitore aveva suggerito di limitarsi al consolidamento dell'intonaco con cemento o calce idraulica, con la raccomandazione che «gli interstizi ove il colore mancasse non sieno tocchi da pennello, ma lasciati nella semplice tinta del cemento, come a buon proposito fu fatto nella Cappella di S. Giorgio presso al Santo» e che «dove il colore è sbiadito o deteriorato del tutto, non più lasciando vedere che la pura incisione del contorno sull'intonaco, [...] che non sia tocca in alcun modo tale parete difetosa, sotto alcun pretesto di rinfrescarla o ravvivarla, mentre il ritocco non farebbe che alterare e fare sparire le preziose tracce dell'antico Maestro» (la relazione è in PROSDOCIMI 1961, pp. 77-79). Anche qui, come ad Assisi, i disegni documentano puntualissimi, accanto alle particolarità stilistiche, quelle relative alla tecnica ed allo stato di conservazione (BMV, Cod. It. IV 2036 [=12277], taccuino 17).

³² Sia nella memoria del 24 agosto (cit. *supra*), sia in un'altra, più ridotta, inviata il 24 giugno (*ibidem*), Cavalcaselle, criticando molti recenti interventi, aveva sottolineato la necessità di procedere «senza punto ritoccare la pittura» e soprattutto cercando «di prevenire il male pensando al modo migliore della loro [delle opere] conservazione».

³³ CAVALCASELLE 1863.

³⁴ Cfr. CURZI 1996, pp. 189-198, e CURZI 1998, pp. 53-63.

³⁵ Già in una lezione universitaria intitolata *The Relation of Engraving to other Arts in Florence*, tenuta nel dicembre del 1872 e stampata nel volume *Ariadne Florentina, Six Lectures on Wood and Metal Engraving, with Appendix, given before the University of Oxford, in Michaelmas Term, 1872*, pubblicato nel 1876 (RUSKIN 1902-1913, XXII, pp. 301-490), all'opera storiografica di Cavalcaselle, pur dicendo di apprezzarne la ricchezza di dati, Ruskin aveva rifiutato la

mostrasse apprezzamento per i metodi di restauro messi in pratica da Botti ad Assisi e da lui esaminati, in compagnia dello stesso restauratore, nell'estate del 1874³⁶.

Su questo quadro, apparentemente chiaro, una anonima memoria manoscritta, conservata fra le carte di Cavalcaselle³⁷, proietta però delle ombre che inducono a ripercorrere, alla ricerca di indizi finora trascurati, gli interventi nel ventennio successivo al 1871 e ad esaminare meglio il rapporto fra la rigorosa normativa ministeriale sui restauri, che proprio il conoscitore venne elaborando negli anni Settanta, e le scelte sul campo, determinate da pratiche più o meno tradizionali o da compromessi legati alle concrete difficoltà di una situazione già degradata.

Intitolato *Sulla conservazione delle pitture medievali a fresco, a tempera ed a fresco con tempera* e redatto su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione, in particolare del Provveditorato per l'Istruzione artistica, con una calligrafia che rimanda ad una redazione d'ufficio, lo scritto prende in considerazione tre tipi di intervento: il primo, definito come il più impegnativo, è quello in cui «è necessario che si fissino i colori, si stacchi dalla parete l'intonaco dipinto, lo si riattacchi al posto, [...]»; seguono, in ordine di difficoltà, gli altri due, che riguardano il distacco dell'intonaco da conservare staccato o un suo consolidamento sul posto senza distacco. Le singole operazioni, dalla pulitura al fissaggio dei colori, dall'intelaggio allo stacco ed al riattacco, sono descritte minuziosamente e corredate, in una sorta di appendice, di sedici ricette che comprendono l'«acqua di lavatura», i vari preparati (a colla, a cera, ad albumina) per il fissaggio dei colori, le colle per l'intelaggio, le soluzioni di gesso e di cemento per fissare l'intonaco, la vernice per ravvivare i colori ecc.

Fin da questi rapidi accenni, si può capire l'interesse intrinseco della memoria, sia per quanto rivela riguardo ai materiali usati ed al loro dosaggio negli interventi³⁸, sia per gli spunti che emergono da un confronto puntuale con i procedimenti illustrati dai manuali di Ulisse Forni e di Giovanni Secco Suardo. Tuttavia in questa sede la memoria viene proposta soprattutto in riferimento al cantiere assisiato ed in particolare ai procedimenti qui applicati da Guglielmo Botti, il restauratore al quale nel 1872, su proposta di Cavalcaselle, erano stati affidati i restauri della basilica ed i cui interventi sono attestati fino al 1874³⁹.

definizione di 'storia': «only a dictionary of details relating to that history» (*ibidem*, XXII, pp. 337-339). Numerose sono anche le censure espresse nel diario o nelle lettere private, come ad esempio in quella ad Alice Owen da Brantwood s.d., in cui scrive: «Crowe and Cavalcaselle's "facts" are entirely wrong. No blunders were more gross than their Assisi's attributing the great Taddeo Gaddi series at Assisi's lower chapel to Giotto – or denying the Simon Memmi authorship of Spanish chapel [...]» (OBL, MS Eng. Lett. c. 40, p. 396). Queste riserve si saldavano con una scarsa considerazione del Cavalcaselle funzionario ministeriale (cfr. *infra*).

³⁶ Sul soggiorno di Ruskin ad Assisi e sulla sua conoscenza con Botti prima e Cavalcaselle poi, cfr. qui il saggio di P. Tucker. È certo suggestivo che ad Assisi, presumibilmente nella basilica di S. Francesco, ebbe luogo l'unico incontro personale tra Cavalcaselle e Ruskin. La lunga e utile conversazione apparentemente induceva Ruskin a rivedere i giudizi negativi che, fino a pochi giorni prima, in alcune lettere private, aveva espresso su Cavalcaselle; cfr. le lettere da Assisi a John Brown del 7 luglio (OBL, MS Eng. Lett. c. 39, p. 550) ed a Susan Beever del 14 luglio (in RUSKIN 1902-1913, XXXVII, pp. 93-94), dove aveva descritto il conoscitore italiano come esecutore degli ordini di un governo moderno, empio e radicale, fautore di una politica analoga a quella che aveva contraddistinto la Riforma in Scozia, «with only the difference that the Reform movement is carried on here simply for the sake of what money can be got by Church confiscation», e in maniera irridente ne aveva descritto la scarsa popolarità presso i bravi abitanti di Assisi che mal sopportavano i provvedimenti ministeriali relativi alla conservazione della basilica (Cavalcaselle «is executing the government order to take the tabernacle from the sanctuary of St Francis»). Ruskin era evidentemente sobillato dai «good and innocent & sweet» frati, costretti a sopravvivere «by indulgence, – as the Abbot of St Mary's – in the Regent Mary's time».

³⁷ BMV, Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5/8.

³⁸ Cfr. le pionieristiche ricerche mosse da Giuseppe Basile con l'avvio di una schedatura, a partire da alcune fonti ottocentesche, dei materiali usati nel restauro; BASILE 1997, pp. 125-126.

³⁹ L'ultimo pagamento a Botti risale al 10 dicembre di quell'anno, cfr. in MOZZO 2002-2003, p. 89.

La data apposta a questo scritto, «Assisi, 12 giugno 1874», richiama immediatamente alla mente – per assonanza – i vari opuscoli che uscirono in quell'anno ad Assisi, presso la tipografia Smareglia, a latere del cantiere. Si tratta di articoli, memorie e relazioni, che già erano stati pubblicati in sedi disparate e che venivano forse ora riproposti a riprova o difesa dell'attività di Botti; fra questi, accanto ad interventi dello stesso restauratore (come la memoria da lui inviata al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, sul cenacolo leonardesco)⁴⁰, erano resoconti sul suo metodo, accompagnati da pareri illustri di Selvatico, Breda, Rouhalt de Fleury e dalla ristampa di un paragrafo della memoria di Cavalcaselle del 1863⁴¹, ed articoli su altri suoi lavori firmati da Cavallucci⁴², ancora da Rouhalt de Fleury⁴³ e da Dall'Ongaro⁴⁴. Tuttavia la cura abbastanza minuziosa con cui vi sono descritti i procedimenti di intervento rende poco convincente l'ipotesi che uno scritto di questo genere fosse stato pensato per una pubblicazione. Tanto più che un anno dopo, nel febbraio 1875 Cavalcaselle stesso scriveva ad un suo corrispondente di non poter dare maggiori ragguagli sul metodo di Botti: «Mi perdonerà se per riguardi di delicatezza (trattandosi di affari non miei) non entro nel momento in maggiori particolari». La memoria sembrerebbe piuttosto un documento interno al Ministero. Del resto, anche nella sua impostazione essa sembra rispecchiare una pratica amministrativa: quasi una declaratoria da mettere in parallelo con il listino prezzi degli interventi, che prevedeva una certa cifra assegnata per ciascun tipo di lavoro («L. 100 per mq di distacco e riattacco di intonaco cadente; L. 50 per mq di intonaco leggermente sollevato, rifisso su muro o con chiodi di rame o con iniezioni fra intonaco e parete; L. 10 per mq di ripulitura e 'stabilitura' del colore sull'intonaco»). In questa chiave va letta probabilmente l'impostazione generale di questo scritto, in cui non si parte dalla natura materiale dell'oggetto da restaurare, dalla sua tecnica (a fresco o a tempera, o a fresco con ritocchi a tempera) – in netto contrasto con quanto qualche anno prima il conte Secco Suardo aveva ripetutamente affermato nel suo manuale⁴⁵ – bensì dalla situazione di degrado dell'intonaco.

⁴⁰ BOTTI 1874.

⁴¹ MEMORIE 1874, che comprendeva a mo' d'introduzione il paragrafo XXV della memoria di CAVALCASELLE 1863.

⁴² CAVALLUCCI 1874a, e CAVALLUCCI 1874b, due articoli riguardanti gli interventi di Botti a Padova e quelli di Assisi.

⁴³ ROHAULT DE FLEURY 1874.

⁴⁴ DALL'ONGARO 1870.

⁴⁵ Cfr. invece SECCO SUARDO 1866, pp. 235-236: «[...] mentre le pitture a tempera ed a guazzo, lasciate come sono, non si possono col mio processo staccar dal muro e riportare sopra tela od altra materia, pel motivo che essendo solubili nell'acqua, non si ponno trattare con essa: e che quelle ad olio, a vernice ed a certa, in via ordinaria, non è possibile staccarle da quel letto, cui si sono tanto tenacemente aggrappate, quella a fresco è la sola che si presti costantemente e perfettamente al distacco, pel motivo che divenne insolubile nell'acqua senza immedesimarsi di troppo col muro, entro il quale non poté penetrare perché l'acqua, che già invadeva l'intonaco fresco, non le permise d'entrarvi. In fatti, ove si esami con attenzione una pittura a fresco, si scorge chiaramente essere essa costituita da una serie di strati, i quali aderiscono bensì l'uno con l'altro, e contro l'intonaco, ma senza che si possa dire che formino con questo quasi un corpo solo, laddove le pitture ad olio, a vernice ed a cera, che si insinuarono nel letto loro, formano un tutto con esso lui»; inoltre *ibidem*, p. 240: «E relativamente al trasporto delle pitture a guazzo, dette anche a secco, debbo avvertire, che allo stato loro naturale non si ponno, col metodo mio, distaccare dal muro e mettere in tela, perché, essendo solubili nell'acqua, non sopportano né le colle dell'intelaggio, né le successive abluzioni: ma che per altro non è impossibile il predisporle e renderle atte ad essere operate al pari d'un fresco, riducendole prima insolubili nell'acqua. Il che ottiensi col farvi penetrare del latte, e meglio ancora una dissoluzione di silicato di potassa». Cfr. anche *ibidem*, pp. 264-265: «Nessun più abile operatore potrà mai esser certo di trasportare degnamente una pittura dal muro ove questa non sia veracemente eseguita a buon fresco, o non sia stata ben pulita. Molte volte i freschi furon ripassati a secco, vale a dire con colori a tempera; altre si ritoccarono ad olio e spessissimo furono insudiciati ed unti, e quasi sempre poi sono ricoperti di polvere, la quale specialmente nelle chiese, in forza della umidità delle esalazioni, e della grassezza dei fumi, formò una crosta simile ad una vernice. Se tu non pensi prima a togliere tutti quei

Al di là dei dati esterni, sembra fuor di dubbio che la memoria proponga una illustrazione del cosiddetto ‘metodo Botti’ e lo attesta, fra l’altro, l’impiego di un processo di encaustizzazione per il fissaggio del colore, attuato con una vernice composta da una parte di cera candidissima e due di essenza di trementina rettificata, che «deve essere applicata stendendola a caldo anche alla temperatura di 60 a 70° se lo consente il dipinto». Allo stesso tempo però essa propone un’illustrazione di questo metodo assai più precisa ed articolata di quanto non offrano vuoi le varie descrizioni che ne furono pubblicate, vuoi gli scritti del Botti stesso. Ad esempio emerge che proprio l’«uso della cera», sempre sottolineato nella pubblicistica coeva come una particolarità del metodo, non era unico ed esclusivo, ma limitato a quelle parti in cui il colore era divenuto particolarmente friabile, mentre in casi meno problematici si riteneva preferibile ricorrere ad «una mano di tempera fatta con albumina sbattuta assai e molto diluita» preceduta o meno da «una mano di acqua di Caseina».

Proprio la descrizione precisa delle procedure di Botti e l’individuazione particolareggiata dei materiali utilizzati, anche di quelli che – come l’albumina – già registravano delle prese di distanza nel mondo del restauro, induce a chiedersi se o fino a che punto Cavalcaselle potesse condividere questi metodi d’intervento. D’altro canto sono note le lodi che fin dal 1862, nella memoria manoscritta inviata al Ministro della Pubblica istruzione, il conoscitore aveva espresso per i modi con cui nel Camposanto pisano si procedeva «a salvare quelle opere di tanta importanza, senza punto ritoccare la pittura»; un giudizio positivo che non si può non leggere anche come sostegno al fissaggio del colore con vernice a cera, che pure qualche anno prima aveva suscitato tante preoccupazioni in ambito pisano. Se nel 1863, nella redazione data alle stampe ne *La Rivista dei Comuni italiani* affermò – più cautamente – «che le sostanze che egli [Botti] usa non alterano il colore, o tanto poco che non resta offeso l’effetto generale dell’affresco»⁴⁶, queste minime riserve non sembrano comunque smentire una sostanziale adesione al metodo nel suo complesso. Del resto anche Ernst Förster, il cui intervento nella cappella di S. Giorgio a Padova è considerato da Cavalcaselle esemplare per la decisione – peraltro tutta da verificare – di lasciare le lacune a vista, aveva utilizzato in quell’occasione l’encausto e – sembrerebbe – in maniera meno rigorosa⁴⁷. Né pare aver avuto riflessi nell’atteggiamento di Cavalcaselle la decisione, adottata nel 1869 dalla Commissione Conservatrice dei Pubblici Monumenti di Padova coordinata da Selvatico e che annoverava fra i suoi membri anche il chimico Francesco Filippuzzi, di non consentire a Botti di usare fissativi a base di cera sugli affreschi di Giotto, ma «colle proteiche, diluite con latte scremato»⁴⁸. Inoltre, il fatto che Cavalcaselle abbia caldeggiato l’incarico di Botti ad Assisi, anche dopo il suo allontanamento da Padova per la ben nota vicenda dei chiodini di ferro, è sempre stato considerato come una attestazione di fiducia per le sue capacità operative.

Tuttavia, è interessante che in questa serie di apprezzamenti espliciti o impliciti Cavalcaselle non affronti mai con chiarezza l’argomento dei materiali impiegati, dimostrando una reticenza che non si può certo ascrivere ad ignoranza, dato che appare sempre più sicura

ritocchi, ed a deterger bene il dipinto corri gran pericolo di sprecare l’opera tua, e con essa la tua riputazione. E così pure è necessario porre grande attenzione anche alle qualità dell’intonaco, poiché sopra una superficie che sia ben liscia, non v’ha difficoltà alcuna a far aderire l’intellaggio, mentre se è ruvida, perché composta di rena grossa, è facilissimo che la colla non si insinui bene in quelle piccole bassure che riescono fra un granello e l’altro. Nel qual caso la pittura o non si stacca, o riesce tutta minutissimamente bucherellata, e quindi deformata».

⁴⁶ CAVALCASELLE 1863, fasc. 5, p. 38, poi anche in *MEMORIE* 1874, p. 4.

⁴⁷ A proposito dell’ultima scena di S. Lucia, la *Esposizione del sacro corpo*, affresco che in una relazione del 1837 è descritto come, «fuori di molti buchi, conservato», nel 1841 Förster aggiungeva: «mi fu facile ristorarlo riempiendo i piccoli buchi con gesso e sabbia, e coi colori all’encausto che s’usano a Monaco, senza toccar mai col pennello nessun pezzo dipinto» (FÖRSTER 1846, p. 49).

⁴⁸ BENSI 1998, p. 29; anche se l’utilizzazione di sostanze cerose sarà consentita subito dopo nel restauro mantegnesco, dove i dipinti apparivano finiti a secco.

una sua attività in questo campo anche prima del soggiorno londinese degli anni Cinquanta⁴⁹. In genere si limita ad elencare le operazioni, ma senza mai chiarire quali fossero le sostanze impiegate. Esempio è quel che scrive nel 1875 proprio sugli interventi assisiati: «Quanto al modo di restauro, il buono di questo consiste nel principio, che è quello di non far ritoccare con colori, né supplire alle parti mancanti della pittura, ma semplicemente fermare il colore con sostanza adatta»⁵⁰. La questione dei materiali⁵¹ sembra messa in secondo piano di fronte a quella preminente esigenza di evitare ogni ritocco ed ogni intervento di pennello che costituisce il punto focale della sua idea di restauro. Cavalcaselle stesso, del resto, sarà sempre vago sull'argomento e comunque disponibile ad apprezzare anche operatori che usavano metodi diversi, come quel Filippo Fiscali, da lui molto utilizzato e che proprio Botti nel 1880 attaccò violentemente per non aver seguito nel restauro di quattro riquadri di Benozzo Gozzoli in Camposanto i suoi procedimenti⁵². Colpisce quindi che, proprio rispetto ai criteri di massima, la memoria del 12 giugno 1874 attesti delle discrepanze di notevole rilievo. Mi riferisco in particolare alle indicazioni per ravvivare il colore, che accompagnano e concludono tutti e tre i casi presi in esame nella memoria, sia che l'intonaco venga riattaccato sia che si conservi distaccato. La capacità di Botti di ridonare freschezza agli affreschi era stata spesso lodata ed anche Selvatico nel 1870, nello scritto sul restauro all'Arena, dopo aver illustrato il suo procedimento, ricordava:

Né qui si arresta l'abilità del Botti, che un'altra ne aggiunge non meno apprezzabile, cioè di detergere, mediante un suo trovato, le pitture a fresco, in modo che ritornino alla pristina lor fulgidezza, senza che apparisca su d'esse quel lustro odioso prodotto dalle gomme e dalle vernici, non esclusa la già celebrata come preferibile, inventata nel 1834 dal signor Sohenée in Parigi⁵³.

⁴⁹ Su questa sua attività ho in corso un lavoro di prossima pubblicazione.

⁵⁰ Certo sarebbe molto suggestivo pensare che proprio il sistema dell'encausto, o meglio l'uso della cera, ad Assisi abbia portato ad una riflessione e ad un rallentamento delle operazioni. Non è ancora chiaro se abbia portato ad un mutamento di rotta, certo non portò ad un rallentamento, come confermano i pagamenti che si susseguono ininterrottamente. Proprio la lettera di Brizi del 19 gennaio 1875 (BMV, Cod. It. IV 2038 [=12276], fasc. 5/8) in cui si parla della necessità di analisi chimiche (su pietre, vari pezzi di intonaco e quel sale nitroso che si forma sotto i dipinti) e che in questo senso potrebbe essere indizio di una pausa di riflessione, dà notizia che i lavori stanno continuando senza ripensamenti di sorta: «Il Muzio lavora alacremente perché ora la stagione è buonissima per cui non è occorso di sospendere mai le sue operazioni». Il sale nitroso – dice Brizi – è «un male, una cancrena che minaccia fra breve la vita dei dipinti. Io credo che in seguito sarà necessario (se vogliamo tramandare ai posteri un tanto tesoro) sarà necessario di porre sotto ai dipinti uno strato di qualche sostanza isolatrice per esempio bituminosa come l'asfalto, o grassa come alla cera».

⁵¹ Seppur più tarda ed indiretta è significativa la testimonianza che emerge da due documenti pubblicati in RINALDI 1998, pp. 264-267: uno è una relazione di Fiscali a R. Faccioli (Bologna 15 ottobre 1892) sui materiali da lui utilizzati nelle operazioni di restauro, l'altro è una relazione che a stretto giro di posta (18 ottobre 1892) Giacomo Boni indirizza a Venturi sulle ricette presentate appunto dal Fiscali: «Le ricette del s. Fiscali – relazionava il Boni – rassomigliano a quelle che il buon Albertus Magnus annotava sul finire del secolo XII come efficaci contro le malie “contra cimices et pediculos”, ma non avrei mai creduto di trovarle mantenute in tanto onore ai nostri giorni ed applicate alla conservazione degli antichi affreschi».

⁵² RINALDI 1998, p. 22: tra il 1878 ed il 1879 a Pisa Fiscali esegue il consolidamento del colore su quattro scene di Benozzo (dall'*Adorazione dei Magi* al *Passaggio del Mar Rosso*). Cfr. BARACCHINI 1996, p. 209.

⁵³ SELVATICO 1870, p. 7. Ad uno stesso processo accenna anche nella memoria dell'anno successivo sulla cappella Ovetari (SELVATICO 1871, p. 4): «Se, come ho già detto, in tutto questo lavoro il Botti contentò i più esigenti ed increduli, li contentò del pari col rinnetamento su tutte le superficie dipinte, che egli operò a mezzo di certi lavacri da lui chiamati le sue tempere, e nelle quali entra senza dubbio cera; ond'è che potrebbero forse considerarsi anch'essi un encausto, ma così abilmente composto da non produrre l'antipatico luccicamento di quelli in cui la cera predomina. Fatt'è che da questa, quale che siasi mistura, ne venne, e durevole, il prezioso effetto che i riferiti freschi, finora coperti di una fosca pattina riapparissero di quel vivido fulgore che avranno di certo avuto pochi mesi dopo dipinti».

Non solo si tratta di un procedimento che non ci si aspetterebbe in ambito cavalcaselliano e che contrasta con il sempre maggior rigore che il conoscitore stava maturando in questo periodo, ma inoltre esso sembra messo in opera anche con materiali che lo stesso Secco Suardo giudicava altamente pericolosi⁵⁴.

4. L'operazione di ravvivare le tinte si può fare dopo che è riposato il dipinto spalmandolo con una tempera che può essere fatta colla sola albumina ben sbattuta e diluita, oppure può essere fatta con albumina e rosse d'uovo. La soluzione dovrà essere molto diluita e dovrà essere distribuita uniformemente su tutta la superficie della pittura. Si darà poi ad una o due riprese secondochè la pittura dopo lo stelaggio sarà più o meno vivace⁵⁵.

In appendice troviamo le rispettive ricette:

9. La tempera per ravvivare le tinte fatta colla sola albumina si ottiene come quella che si impiega per fissare i colori. Si stende facendo passare successivamente il pennello sulla pittura finchè l'intonaco ne sia bene imbibito e 10. La tempera per ravvivare le tinte fatte coll'albumina e con rosse d'uovo si prepara usando l'acqua e l'uovo completo, tenendo per l'acqua e l'uovo le stesse proporzioni della tempera precedente, e seguitando lo stesso procedimento. Risulterà più densa ed un po' colorata, e se riuscirà troppo vischiosa si allungherà con l'aggiunta di un po' d'acqua pura. Si dà colle precauzioni accennate per la precedente.

Nelle norme ministeriali per i restauri di affreschi del 3 gennaio 1879, redatte da Cavalcaselle già due anni prima, è perentorio il divieto di usare qualsiasi tipo di vernice per ravvivare i colori: «non darvi sopra né vernice, né alcun'altra sostanza simile»⁵⁶.

Se la progressiva severità di Cavalcaselle nell'uso di queste tempere, di queste misture, sembra indubbia a livello teorico e, per lo meno nei criteri generali, il «distacco di Cavalcaselle dalle metodologie empiriche dei restauratori ottocenteschi che avevano visto nell'istanza estetica l'unico valore a cui sottostare» appare – come ha sottolineato Valter Curzi – «perentorio»⁵⁷, d'altro canto per quanto riguarda i materiali, le tecniche, i procedimenti non si possono non riscontrare delle reticenze (mi riferisco alla scarsa chiarezza con cui Cavalcaselle esplicita il termine 'fissaggio') e degli adeguamenti a quelli che erano i procedimenti empirici o 'culinari' dei suoi restauratori.

Questo scollamento fra principi di massima e pratica sembra confermato anche nel campo che più stava a cuore a Cavalcaselle, cioè la possibilità di evitare ogni ritocco e ogni intervento di pennello. Appare questo il punto centrale della sua idea di restauro. Che il rigore con cui vanno trattate le lacune assuma una innegabile centralità è attestato anche dai progressivi e sempre più restrittivi aggiustamenti. Tappa d'inizio è la distinzione presente nella

⁵⁴ Cfr. le cautele in SECCO SUARDO 1918, pp. 395-396: «[...] usavasi per l'addietro di verniciare i quadri anche con l'albumina. Oggi pure si fa uso di essa, ma soltanto allorché vuolsi esporre un dipinto prima che sia stagionato quanto basta per potergli applicare la solita vernice resinosa: ed oltrechè adesso si discioglie in essa dello zucchero candito, il quale, intramettendosi alle molecole della albumina, con la sua solubilità impedisce ad essa di diventare insolubile[...].» Secondo Secco Suardo eliminare lo strato di albumina diventava difficile specialmente dopo un certo lasso di tempo dalla sua applicazione: in questo caso bisognava usare potassa caustica, pepsiana o acetato d'ammoniaca.

⁵⁵ Secondo FORNI 1866 (pp. 46-47) per il ravvivamento alcuni operatori applicavano fiele di bue purificato e allungato con aceto di vino bianco; altri una colletta fatta di «pelle bianca da guanti ovvero di carta pecorina» o di carnicci (che, secondo lui, provocava però vari inconvenienti) o «deterina o destrina», sostanza glutinosa che si forma mediante azione degli acidi e della diastasi dell'amido puro.

⁵⁶ Su questi regolamenti cfr. LEVI 1988, pp. 350-351 e CURZI 1996.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 192.

Memoria del 1863 fra punti in cui «fosse in alcuna parte colla pittura caduto anche l'intonaco» e quelli in cui la pittura «avesse sofferto, o nella sua vigoria e freschezza per avere perduto il colore o nel disegno fino anche al punto che in alcuni luoghi non si vedano ormai che le sole incisioni o segni soliti a farsi dall'artista mentre l'intonaco è ancora fresco per imprimere le sagome e le forme dei corpi», casi che prevedevano due trattamenti diversi, uno di reintegrazione, l'altro di mera conservazione⁵⁸. Un *turning point* è stato considerato il 1871, quando Cavalcaselle fu chiamato ad esprimersi sui modi per intervenire sull'affresco di Raffaello in San Severo⁵⁹, *turning point* che potremmo anche retrodatare di alcuni mesi, dal momento che nel suo parere Cavalcaselle fa riferimento ad una precedente massima dettata a proposito degli affreschi di Paolo Veronese nella chiesa veneziana di San Sebastiano da quella Giunta di Belle Arti⁶⁰ cui solo l'arrivo di Correnti al Ministero aveva dato un minimo di credito; e inoltre bisognerà pensare anche alle proposte di certi organi locali o di certe commissioni accademiche, fra cui si può annoverare la raccomandazione fatta dall'Accademia di Pisa a Botti di non ridipingere, una raccomandazione ribadita sia nell'introduzione all'opuscolo del 1859, sia in conclusione della relazione redatta da Annibale Marianini per conto dell'Accademia pisana sugli esperimenti di Botti⁶¹. Dopo il 1871 il divieto di qualsiasi intervento diventa *leitmotiv*, che troverà una sua sistemazione finale nelle norme per i restauri dettate da Cavalcaselle alla fine degli anni Settanta. Una posizione isolata, anche perché non sempre i suoi operatori, anche i più fedeli, com'era appunto il Botti, sembravano aver pienamente acquisita tale convinzione. Al Congresso Artistico di Torino del 1880, nella sua relazione sull'opportunità di istituire scuole di restauro, che tra l'altro suscitò varie controversie ed era intrisa di personalismi che non sfuggirono ai presenti, Botti dichiarò: «ove

⁵⁸ Nel primo caso «sopra quel nuovo intonaco si può dipingere ciò che manca, cercando d'imitare il carattere dell'antico dipinto; ma si faccia bene attenzione di non oltrepassare mai il confine determinato dal contorno del nuovo intonaco colla antica pittura. Che il restauro a colori della parte aggiunta riesca bene in armonia coll'antica pittura, certo giova, ma importa molto più che si conservi questa nella sua originalità»; nel secondo è vietato qualsiasi intervento «perché è molto più importante ed istruttivo vedervi le incisioni che determinano le forme dei corpi, le preparazioni del colore, le bozze ed il processo tecnico del maestro le lavorare, che guardarla rinfrescata o ritoccata, e lontana dalla sua impronta originale» (CAVALCASELLE 1863, fasc. 5, pp. 38-39).

⁵⁹ La vicenda relativa all'affresco di San Severo di Raffaello e Perugino è ricostruita in CONSONI 1997, pp. 24-38. Cfr. in particolare quanto Cavalcaselle scrive il 4 agosto 1871: «l'affresco non deve essere in alcun modo toccato di nuovo con colore, sia per sostituirvi le parti mancanti, sia per togliere un restauro per sostituirvene un altro, perché non si può far a meno di levar via con esso qualche particella, o segno di Raffaello»; «occorre assicurare l'intonaco dove minaccia di cadere, o dove il colore si isola dall'intonaco stesso». Anche CONSONI 1997, p. 31, sottolinea il cambiamento avvenuto rispetto alle proposte del 1863.

⁶⁰ Cfr. BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987, p. 193 e pp. 230-234: la Giunta fu creata nell'ottobre del 1867 con R. Decreto (cinque membri ordinari, cioè Michele Coppino, Aleardi, Carcano, Duprè e Prati, e consiglieri onorari, cioè i pittori Stefano Artisti e Luigi Mussini, Cavalcaselle, Pio Fedi, l'incisore Antonio Perfetti e l'architetto Antonio Cipolla, nominati nel marzo 1868) e per i due anni successivi sarebbe stata impegnata nella definizione del proprio regolamento interno. In effetti un regolamento fu pronto già nel maggio 1868 e prevedeva per la Giunta il controllo di importanti restauri (art. IV). È significativo che proprio contro questo articolo si pronunciasse Rezasco, il direttore di Divisione, sostenendo che non si potevano esautorare le commissioni locali che avevano svolto un lavoro degno di riconoscenza. Il regolamento rimase fermo fino all'arrivo di Correnti al Ministero nel luglio del 1870. Per la parte di Cavalcaselle, cfr. LEVI 1988, pp. 326-327.

⁶¹ *CAMPOSANTO DI PISA* 1859, p. 5 («L'accademia nostra ha sempre professato la massima che sarebbe un vero barbarismo il restaurare con opera di pennello quelle antiche reliquie dell'arte, ma professa anche quella che sarebbe un barbarismo maggiore il lasciarle perire, quando un mezzo vi fosse da conservarle ancora per qualche tempo alla pubblica ammirazione – Il problema che proponeva risolvere il Botti, quello solo che l'Accademia crede si debba studiare è di vedere se può fermarsi il colore di quei dipinti e arrestarsi il distacco dell'intonaco [...]») e 15 (dove principi immutabili erano ritenuti quelli «di voler cioè resarcire e consolidare l'intonaco semplicemente nei posti, ove fa bisogno, senza in niun modo impiegare opera di pennello [...]»). Su Marianini cfr. BURRESI 1996.

manchi una parte importante di un'opera di pittura, come teste, mani, piedi, parte di figure od anche figure intiere, non debbono rifarsi. Bensì ove si tratti di minime superficie, il colore caduto potrà utilmente essere rimesso, dappoichè questo non toglie l'espressione, la forma, né il carattere della pittura; ma le parti mancanti più estese debbono essere armonizzate solamente con tinte neutre, per non mostrare evidente una inconsulta superfetazione»⁶². Una posizione che non credo Cavalcaselle potesse condividere sulla carta, ma che in certi casi sembra essere stata messa in pratica.

In questo quadro complesso ed articolato il cantiere assisiense costituisce un momento centrale ed accanto alle testimonianze scritte i materiali visivi che sono stati raccolti intorno a questo intervento (gli acquarelli di Eduard Kaiser, analizzati da Paul Tucker, e le campagne fotografiche, oggetto dello studio di Marco Mozzo) offrono delle verifiche, ma aprono anche numerose questioni.

⁶² BOTTI 1880, pp. 191-202 ed anche il commento, poco positivo, in *RESOCONTO* 1880, p. 38: «È relatore il cav. prof. Botti. Parla a lungo divagando dalla questione, talché è più volte pregato di star nel terreno della sua questione. Quando ha terminata la lettura e sta per leggere le conclusioni, il prof. Camillo Boito domanda che sulla relazione Botti sia votato l'ordine puro e semplice, non giungendo essa a conclusioni ben chiare e poi contenendo parole poco parlamentari all'indirizzo di Commissioni e egregie persone».

APPENDICE DOCUMENTARIA

a cura di PIERLUIGI CAROFANO

Criteri di trascrizione

I numeri in corsivo sono rimandi alle ricette, redatte in appendice alla memoria.

Sulla conservazione delle pitture medievali a fresco, a tempera ed a fresco con tempera¹

Trattandosi di conservare pitture a fresco o a tempera, o a fresco con ritocchi a tempera, si presentano in generale tre casi sostanzialmente distinti².

Il primo che richiede maggior lavoro di tutti è quello di pitture per le quali è necessario che si fissino i colori, si stacchi dalla parete l'intonaco dipinto, lo si riattacchi al posto, e se ne ravvivino le tinte³.

¹ BMV, Cod. It. IV 2038 (=12276), fasc. 5/8. Memoria su carta intestata: Ministero della Pubblica Istruzione. Provveditorato per l'Istruzione artistica.

² Cfr. FORNI 1866, pp. 35-36; SECCO SUARDO 1886, pp. 235-236, p. 240 e pp. 245-246 (cfr. *supra* LEVI, nota 45). È significativo sottolineare come le diverse tipologie della pittura murale sono enunciate in termini analoghi nella nota di Cavalcaselle dedicata alla conservazione dei monumenti e delle opere d'arte: *Sulla conservazione* cit., fasc. 5, 36: «Vi sono pitture sulle muraglie alla colla, pitture in parte a fresco in parte a tempera, fresco ritoccato o finito a secco, finalmente buon fresco, ed anche pitture a olio».

³ FORNI 1866, pp. 33 e sgg. Nel caso però di spanci più estesi Forni propone un metodo che si avvicina a quello illustrato nella memoria (cfr. note sgg.). Un tal metodo verrà proposto anche da SECCO SUARDO 1918, pp. 547-548: «[...] scegli una tela solida a sufficienza, ma rada, fissa i luoghi ove intendi fare le incisioni, onde evitare possibilmente le parti nobili, come teste, mani ecc., attaccavi quella tela con colla forte mista a melassa, onde non sia rigida, e mentre è ancor bagnata, e quindi alquanto trasparente, segna su di essa i luoghi delle incisioni. Allorquando è asciutta, formavi dei segni di riscontro per porre dei numeri progressivi ad ogni pezzo, e cominciando dall'alto, incidi, con un tagliante la tela, poi l'intonaco nei luoghi segnati, appoggiandovi provvisoriamente una tavoletta, coperta, ove occorra, con un pannolino o della ovatta, e levatone bellamente un pezzo, deponilo sopra un tavolo, e passa all'altro. Dovendo evitare coi tagli le parti nobili, ne deriva la impossibilità che le incisioni sieno rettilinee, ed è perciò, che abbiamo atteso ad incidere la tela, unitamente all'intonaco, affinché ne segua esattamente la tortuosità. Continua a questo modo sino alla fine, e per conoscere se sianvi altre porzioni d'intonaco staccato dall'arricciato, [...], battivi sopra coi nodi della mano o con un legno, e dal suono comprenderai [...]. Staccato a questo punto tutto l'intonaco, porterai le tue investigazioni sull'arricciato. Qualora sia perfettamente sano, è follia il distruggerlo: ma se è infranto e si sgretola, allora è forza toglierlo e surrogarlo. Ma prima di far ciò, esamina l'intonaco, e se vedi che possa tollerare l'operazione, fa tu pure ciò che il Breda dice aver fatto il Botti [cfr. BREDA 1870], vale a dire assottigliarlo, riducendolo alla grossezza di soli cinque millimetri all'incirca, nel qual modo otterrai un oggetto pieghevole e docile ad ogni tuo desiderio: e qualora, per qualsivoglia motivo, non reputassi conveniente portarlo a tanta sottigliezza, appianalo ed assottiglialo più che puoi. Dovendo rimettere di nuovo l'arricciato, od anche solo aumentarlo, a motivo dell'aver assottigliato l'intonaco, ti servirai di quella malta composta di calce, gesso e polvere di marmo, che comunemente chiamasi stucco, la quale, ove sia all'asciutto, è tenacissima e durevolissima, e ti regolerai in modo, che applicandovi l'intonaco, resti più basso di circa quattro millimetri dal livello che deve avere, al quale arriverà poi, mediante mastice con cui verrà attaccato. E se ti sembra che il vecchio arricciato sia troppo liscio per potervi aderir bene lo stucco, picchiettalolo minutamente con una martellina. Asciutto che sia anche lo stucco, presenterai al posto loro i pezzi, che denno costituire la linea più bassa e col carbone, od altro, marcherai sullo stucco il luogo che devono occupare; e formerai il mastice di caseina e calce, ne discioglierai una piccola parte nel latte, e con essa bagnerai tanto lo stucco nel luogo marcato, quanto l'intonaco, attenderai che sia quasi asciutto, non troppo denso, tanto sull'arricciato che sull'intonaco, e subito porrai a lungo il pezzo, comprimendolo con un asse coperto da un pannolino, leverai sia dal fondo, sia dalla superficie quella qualunque porzione di mastice fosse trascorso, e leverai la parte esteriore con una spugna intrisa d'acqua. Nel porlo a luogo, cercherai che i pezzi di riscontro si corrispondano perfettamente, e lo avvicinerai, prima nella parte inferiore, facendolo poscia adagiare tutto, un poco alla volta, acciò il mastice scorra e ne esca l'aria, e lo terrai compresso finché abbia fatto una sufficiente presa. Allora ne leverai di bel nuovo quel mastice che fosse trascorso, rimuoverai l'asse, e passerai a porre al suo

Il secondo è quello di pitture le quali richiedono che si fissino i colori, si stacchi l'intonaco dipinto dalla parete per conservarlo staccato, e se ne ravvivino le tinte.

Il terzo è quello di pitture le quali richiedono che si fissino i colori, si fermi bene alla parete l'intonaco senza staccarlo dal posto, e se ne ravvivino le tinte.

Ciascuno di questi tre casi presenta una soluzione speciale.

Primo caso.

Conservare una pittura la quale richiede 1. Che si fissino i colori; 2. Che si stacchi l'intonaco dalla parete; 3. Che lo si riattacchi al posto; 4. Che se ne ravvivino le tinte.

Questo caso può ritenersi il più sfavorevole. Può corrispondere a quello di un intonaco dipinto del quale parecchie parti siano rotte o spostate e allontanate dalla parete. I colori possono essere per una gran parte già friabili, o possono presentare ancora una certa aderenza o possono essere perfettamente aderenti. In ogni caso questi colori possono risultare su di un fondo a fresco, con ritocchi a tempera, o essere a tempera, o essere a fresco.

L'operazione di fissare i colori potrà farsi in questo modo

Se il dipinto richiede una lavatura, si lava usando un pennello a peli molto flessibili, e gran cura per non staccare i colori⁴. La lavatura si farà con acqua pura se il dipinto non è untuoso⁵. Se è

posto il pezzo che gli succede, terminando la linea inferiore [...]. Continuando in tal modo, compirai l'opera tua, dalla quale non leverai la tela, se non allorquando il tutto sarà ben secco».

⁴ Verisimilmente si riferisce ai colori eseguiti a secco, sebbene non vi sia nell'intera memoria un'indicazione specifica sul modo di evitare danni, nel corso delle operazioni di pulitura, ai pigmenti applicati a tempera. A questo proposito cfr. le critiche mosse da SECCO SUARDO 1918 (p. 184), al Forni per la genericità con cui quest'ultimo aveva indicato la metodica delle puliture delle parti dipinte a tempera sulla pittura a fresco (cfr. ancora *ibidem*, pp. 184-185: «assai pericoloso il valersi dell'acqua per detergere le pitture a fresco, poiché, ove vi fossero dei ritocchi o delle velature a secco, verrebbero subito sciupati. L'uso dell'acqua per pulire i freschi non è dunque generalmente ammissibile»).

⁵ Per untuoso intende sia i depositi superficiali (polvere solidificata a causa di vapori e umidità, del fumo di lampada e di candela) sia l'essudato delle cosiddette 'ripassature' a base di cera calda od olio (talvolta anch'esso caldo) che periodicamente si applicavano sui dipinti murali al fine di renderli lustrati. Per quanto concerne la lavatura cfr. SECCO SUARDO 1886, pp. 265-266: «Qualora il fresco trovisi in istato normale, e non sia soverchiamente imbrattato lo ripulirai soffregandolo con della mollica di pane cotto il dì innanzi, il quale serve mirabilmente a togliere la polvere, e le piccole e leggiere sporcizie. Durante la operazione però starai attento se alcuna tinta si smuove, nel qual caso è segno certo che il fresco fu ripassato a secco, perché, nel mentre il pane non offende punto il vero fresco, il piccolo grado della sua umidità basta a disciogliere i colori a tempera. Se adunque non si smuove affatto, pulito che lo abbi in tal modo, puoi passare senz'altro ad incollarvi l'intelleggio. Ma se invece ti nasce dubbio che vi sieno dei ritocchi, è forza che lo lavi diligentemente con acqua pura ed una spugna. In questo caso per altro, prima di toccarlo con l'acqua devi renderne edotto il committente, affinché non vengano imputate a te quelle mancanze o stonature che per avventura potessero essere prodotte dal togliimento di quei ritocchi. E le lavature le continuerai, sempre blandamente, fino a che l'acqua non iscorra limpida e netta, poiché se vi rimanesse parte di quei colori a tempera, essi, per le già addotte ragioni, potrebbero impedire il perfetto distacco». Secco Suardo raccomanda lavature con acqua naturale, «abbondantissime e ripetute» per eliminare il nitro (sostanza che viene prodotta dal muro e da esso comunicato all'intonaco e che è estremamente solubile in acqua) (*ibidem*, p. 268). Nel cap. intitolato *Del distacco di un dipinto a fresco dal muro, e come si riporta sulla tela*, FORNI 1866 (p. 24) non fa distinzioni di sorta ed afferma che prima di iniziare «si lava il dipinto con acqua mescolata con aceto bianco». Tuttavia quando nel cap. VIII (*ibidem*, pp. 40-41) affronta il tema *Come si puliscano le pitture a fresco*, distingue varie situazioni e modi: «Diverso è il sudiciume che talvolta ricopre un dipinto a fresco; ma siccome in questa specie di pittura monumentale si praticava spesso di eseguire molte cose a secco; così fa d'uopo di ben saggiare innanzi tutte le parti di un dipinto: nel che fare, occorre intelligenza, pratica e scrupolosa delicatezza». Così nel caso di un dipinto 'muffato' o per i cattivi materiali impiegati o per l'umidità, dopo aver sanato il luogo si deve procedere a «spolverare la parete, e quindi lavarla leggermente con una morbida pugna bagnata nell'ammoniaca liquida. Fatto questo, si lascia in riposo per del tempo, cioè per tre o quattro mesi. Se la muffa ricompare, bisogna levarla di nuovo collo stesso sistema e riposo [...]; «vinto però cotal difetto, ed occorrendo un più completo ripulimento, allora si adopra la midolla di pane duro, il latte sburrato, la farina di lupini bagnata coll'acqua, l'aceto bianco, il vino bianco, l'acqua di calce; ed un'acqua, ma debole in cui sia

untuoso sarà fatta nelle parti dove l'unto è sensibile con acqua mista ad un po' di vino bianco o d'aceto allungato; oppure sarà fatta sostituendo l'acqua pura con una leggera soluzione alcalina⁶ 1.

Lavato il dipinto se il colore è friabile assai lo si fissa dando dapprima con cura una mano di tempera formata con colla di cartapeccora 2. Poi, dopo che è asciutta la colla, dando una mano di vernice fatta con cera purissima sciolta nell'essenza di trementina⁷ 3. Questa vernice quando è perfettamente asciugata (24 ore dopo circa) ha fissato completamente il colore.

mescolato dell'acido tartarico [ovvero il cosiddetto olio tartaro composto da acqua, potassa e calce viva; cfr. SECCO SUARDO 1886, pp. 366-367]. Si ottengono talvolta buonissimi risultati anco dall'aceto distillato, dall'agro di limone e dall'acqua salata».

⁶ SECCO SUARDO 1886, pp. 266-267: «Se l'imbratto del fresco non proviene che dalla polvere solidificata per mezzo delle umidità e del fumo dei ceri, delle lampade, degli incensi, o delle vivande, non è cosa difficile il detergerlo con delle semplici lavature; ma non raro è il caso di freschi posti in luoghi, ove il popolo vi si appoggia, e peggio ancora vi pon sopra le mani, caso, nel quale l'acqua semplice non basta a ripulirlo. Prendi adunque una dissoluzione di potassa (ricetta n. 5) e con un pennello grosso, ma corto di peli, e non soverchiamente duro, va strofinando tutto il fresco, incominciando dall'alto, e ripulendolo di mano in mano con una grossa spugna, che risciacquerai sovente, continuando in tal guisa sino a che lavandolo con acqua pura, questa non si insudicia. Ordinariamente questo mezzo basta: ma qualora sia stato lordato di cera, o di olio, potrai ricorrere anche allo spirito di vino (alcool) ed alla benzina, adoperati unicamente in quei luoghi. Sii però disposto in prevenzione, ed avvertine anche il proprietario, a vedere il tuo distacco mancante nei luoghi corrispondenti alle macchie d'olio o di cera, perché quelle sostanze penetrando nel muro, legano con esso la pittura in modo tale da non poternela disgiungere [...]». Cfr. anche il metodo più aggressivo proposto da FORNI 1866, p. 41: «Se poi vi fosse del fumo di camino, di candele o di lumi a olio, gioverà meglio l'ammoniaca liquida, ovvero un decotto fatto colla radica di saponaria; poi lo spirito di sapone, il vino greco, l'acqua maestra ma debole, la cipolla, l'orina, o le patate cotte; rilavando sempre il dipinto con una spugna bagnata nell'acqua stillata, e rasciugandolo con panni bianchi, morbidi e puliti [...]». In passato, sotto il nome di *alcalino* andavano tutti i sali di potassio, sodio ed ammonio, ovvero soda, potassa ammoniacale e derivati. Il prodotto a base di alcali più diffuso tra i restauratori ottocenteschi fu il cosiddetto olio tartaro, composto da acqua, potassa e calce viva.

⁷ Il riferimento all'applicazione della cera dissolta in essenza di trementina quale fissativo della pittura appena pulita è in linea con le procedure preliminari, applicate da Guglielmo Botti, allo stacco degli intonaci pericolanti nel dipinto raffigurante il *Ratto di Dina* di Benozzo Gozzoli nel Camposanto pisano (cfr. BOTTI 1858, p. 20 e pp. 24-29, dove si parla di «cera punica», ovvero comune cera d'api bollita in acqua di mare e dissolta in resine: «si puliscono [i dipinti murali] prima con ogni accuratezza dalla polvere ivi posata, e si fissano sul muro col mezzo della cera punica» (*ibidem*, p. 20); cfr. anche BRENDA 1870. È utile sottolineare la successione delle vernici fissative indicate nella memoria: prima uno strato di colla di cartapeccora, successivamente una mano di 'cera punica' per evitare di danneggiare con la cera calda eventuali finiture a secco, in linea con quanto sperimentato da Botti nella Cappella degli Scrovegni ove l'oltremarino risultava fissato con una colla ed il resto della pittura a fresco con probabili finiture a cera (SELVATICO 1870; cfr. ora GUGLIELMI-CAPANNA 2005, pp. 73-81). È probabile che Botti avesse perfezionato pratiche precedenti poiché tracce di cera sono state rinvenute in antiche vernici di restauro applicate su pitture di età romana (L. BORRELLI, recensione in «Bollettino ICR», V-VI, 1951, 108; cfr. anche DAVY 1815, pp. 97-124, dove si raccomanda la cera come fissativo). Non va dimenticato che già nel 1825 Andrea Celestino aveva pubblicato sulle pagine de «L'Antologia» un fissativo a base di cera dissolta in acquaragia (in «L'Antologia», XX, LIX, 1825, pp. 148-150; cfr. anche RIDOLFI 1840). È noto come sul modo di fissare gli intonaci pericolanti del Camposanto pisano si fosse espressa la Prima Riunione degli scienziati italiani (Pisa 1839); nell'occasione Francesco Orioli proponeva l'impiego della cera, Luigi Bonaparte dell'albumina (sebbene «convenisse tralasciare qualunque operazione sulle pitture giacché non sapevasi se maggior danno o vantaggio avrebbe arrecato»), mentre Giuseppe Branchi rimaneva convinto della bontà delle sue applicazioni con «velature di latte privato della materia butirrosa», ovvero qualcosa di molto simile alla caseina (cfr. BENSI-MONTIANI BENSI 1986, pp. 53-67; BENSI 1998, pp. 25-32), materiali tutti presenti nella memoria. Nel cap. VI del suo *Manuale (Come si consolida un dipinto in muro che minacciasse, polverizzandosi, di cadere)*, Forni propone il proprio metodo: «Per mezzo di una morbida pennellata si dà sulla superficie dell'intonaco una mano di *tempera caseosa* spenta coll'acqua; asciutta questa, vi si applica sopra una seconda mano della stessa tempera, incrociando la prima. Essa, nel corso di pochi giorni, indurisce e consolida le tinte in modo, che resistono alle operazioni successive del distacco e riattacco dei pezzi d'intonaco pericolanti. Ovvero può servire a fermare stabilmente la sola pittura, quando l'intonaco non vuole l'altro provvedimento» (FORNI 1866, p. 38) e successivamente una ricetta a base di materia caseosa del latte unita ad ammoniacale che lo trasforma in una crema viscosissima, che si può allungare a piacere con più o meno

Se invece il colore non è in uno stato di friabilità notevole assai, ma conserva ancora una certa aderenza, lo si fissa (dopo che è umidito, o appositamente con acqua pura, o dall'acqua di lavatura) dando dapprima una mano di acqua di Caseina 4, poi una mano di tempera fatta con albumina sbattuta assai e molto diluita 5.

Se poi il colore è ancora bene aderente all'intonaco lo si fissa (dopo che è pure umidito, o appositamente con acqua pura, o dall'acqua di lavatura) dando una sola mano di tempera fatta con albumina sbattuta assai e molto diluita, come nel caso precedente.

2. *L'operazione di staccare l'intonaco dalla parete* si dovrà fare quando è fissato il colore e sono asciutte le tempere che si sono impiegate per fissarlo.

Dapprima si deve coprirlo con un telaggio fatto con velo d'organdis o di mussolo fino smambaggiato e ridotto a striscie di 10 a 20 cm. di larghezza prive di vivagni⁸. Questo telaggio si ottiene disponendo le striscie sul dipinto successivamente. Si pone la prima a secco e poi con una soluzione di colla d'amido a bollire 6, spalmata con pennello, la si imbeve così che resti aderente in ogni punto alla pittura. Poi si pone la seconda in modo che poco si sovrapponga alla prima, e si seguita la spalmatura a colla d'amido. E così successivamente

acqua: «Questa materia secca sollecitamente, e una volta seccata, non si discioglie più» (*ibidem*, pp. 220-221). Forni inoltre menziona in apertura del cap. VI sia il caso degli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto pisano, dove le «tinte erano pervenute quasi allo stato di pastelli colorati, onde la più lieve confricazione poteva cancellarle», sia il metodo di Botti, basato sull'encausto di cera dissolta in acqua ragia rettificata: «con fornello mobile (forse a reverbero) riscaldava moderatamente l'encausto dato, onde la cera si fondesse e consolidasse le tinte in guisa da potere in seguito eseguire le altre operazioni [...]. I risultati ottenuti dal Botti mostrarono abbastanza la bontà del suo metodo, onde può essere imitato in simili casi, purchè il restauro pittorico si faccia con colori sciolti all'encausto medesimo; mentre nel metodo da noi premesso, si eseguisce con colori sciolti colla stessa tempera caseosa» (*ibidem*, p. 37). Secco Suardo preferiva, in contrasto col Botti, la paraffina alla cera in acquaragia perché più trasparente ed incolore; cfr. SECCO SUARDO 1866, nel paragrafo intitolato *Come si ridoni la vaghezza ai freschi liberati dall'imbiancatura*: «Prendi della paraffina disciolta nella benzina, bagnane parcamente un grosso fiocco di cotone, e con esso va strofinando tutto il dipinto, reimmergendolo nella dissoluzione quando occorre, e ripetendo la fregazione dove ti sembra esservene il bisogno, ma sempre con grande moderazione, abbenché quelle sostanze, appartenendo entrambe al regno minerale, non sieno suscettibili come la cera e l'acquaragia, delle quali servesi il pisano Guglielmo Botti per assicurare quelle pitture a fresco, il di cui colore si va polverizzando, dissoluzione alla quale esso dà lo specioso titolo di *cera punica*. Tale semplicissima operazione basterà a ridonare al dipinto tutto il suo brio primitivo, senza aggiungervi alcun grado d'importuna lucentezza, né alterare in guisa alcuna il suo aspetto caratteristico. E qualora il fresco appartenga alla classe degli antichi, i quali hanno sempre un marcato grado di lucidezza, tu gliela potrai ridonare ripetendo quella unzione quante volte occorra, e poscia, quando è ben secca, strofinando il dipinto con una pezza di lana, od una morbida spazzola». Del resto i pareri sull'impiego della cera non erano unanimi; cfr. ad esempio le testimonianze coeve sui restauri (1868-1869) delle *Storie Benedettine* del Chiostro del Platano, nel Convento dei Ss. Severino e Sossio di Napoli, raccolte da AUGUSTI 1944-1947, pp. 5-6: «sull'affresco si passa la cera sciolta nell'essenza di trementina e si falsa di botto la qualità propria della pittura, fatta con colori sciolti nell'acqua, le tinte che l'artista voleva opache diventano trasparenti; alcune si ravvivano troppo, altre si abbuiano, il ritocco poi sciupa il sentimento del disegno e la espressione di tutta la pittura». Verisimilmente ampio ricorso a fissativi a base di 'cera punica' fecero anche Giuseppe Missaghi (1879) – con la supervisione di Cavalcaselle – e Luigi Bertolucci (1890) sui dipinti di Domenichino a Grottaferrata, causando fenomeni di sbiancamento e ossidazione parzialmente sanati con il recente restauro (1986-1990; relazione presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, s.v.). Va precisato che il Botti non fu il primo ad applicare la 'cera punica' sugli affreschi; ad esempio, alla metà dell'Ottocento Ignazio Zotti e Carlo Della porta l'avevano sperimentata con esiti deleteri sulle pareti del Cenacolo di Foligno (cfr. Archivio Gallerie di Firenze, 1856, filza LXXX, 1), anche se in quel caso si trattava di cera impiegata come vernice di restauro, ovvero mescolata con pigmenti per il ritocco (SELVATICO 1845).

⁸ Per «tela d'organdis» intende l'organzino. SECCO SUARDO 1866, pp. 270-271 («Quando il fresco è stato mondo nei modi suindicati, prendi della tela bambagina di mediocre robustezza, e preferibilmente greggia. Levane il vivagno, e tagliala a pezzi non più lunghi di 80 cm») e FORNI 1866, p. 24 («Il distacco di un affresco dal muro si eseguisce per mezzo di due tele, l'una di cotone, e l'altra di lino. Si provvede perciò della tela fine da camicie, non più alta di un metro, si lava nell'acqua più volte e si fa asciugare; asciutta che sia, le si strappano i vivagni e si divide in parti quasi riquadrate»).

finchè tutto il dipinto sia coperto dal primo intelaggio⁹. Successivamente colle stesse norme si fa un secondo intelaggio disponendo le striscie di mussolo in senso normale a quello delle precedenti¹⁰. Se l'intonaco è di facile distacco il doppio intelaggio così fatto sarà sufficiente per l'operazione. Se no, lo si aumenta ancora di uno strato. E in questo caso converrà per aumentarne la forza impiegare una colla più forte quale si ottiene dando alla prima maggior corpo mediante l'aggiunta di nuovo amido¹¹. L'intelaggio dovrà sempre essere disposto in modo che abbia alcuni capi di quelle striscie che lo costituiscono, sporgenti ed attaccate alla parete fuori della pittura. Queste striscie saranno quelle che dovranno servire per tenere a posto l'intonaco dipinto quando lo si avrà staccato dalla parete. Se la pittura non è molto debole invece di usare la colla d'amido si potrebbe anche usare la colla di pesce o ichtiocolla¹².

Lasciato seccare per 24 ore almeno l'intelaggio così ottenuto si può procedere senz'altro al distacco del dipinto. Si taglia dapprima l'intonaco in corrispondenza della pittura lungo il limite dalla parte che si vuole distaccare. E il taglio sarà una traccia fatta con un coltello a lama corta e robusta. Poi se la pittura non è circondata da altre, cosicchè consenta che si rompa l'intonaco intorno ad essa, lo si rompe esportandolo per una striscia convenientemente lunga fino a che

⁹ *Ibidem*, pp. 24-25: «Allorchè [la colla] avrà acquistato la consistenza di un saturo sciroppo caldo, vi si tuffa dentro una lista della tela di cotone, e si stende sulla superficie del dipinto, cominciando sempre a destra della parte inferiore; indi si spiana e si comprime colla palma della mano, onde non faccia pieghe ed esca tutta l'aria racchiusa tra essa e l'intonaco dipinto». Forni parla di colla di pesce «sciolta a bollire in una marmitta di rame con acqua e un poco di aceto bianco ma forte» (*ibidem*, pp. 24-25; in nota aggiunge: «taluni adoperano la colla forte da legno, ma essa macchia il dipinto, per esser più colorita e grassa di quella di pesce»). Cfr. anche *ibidem*, p. 34: «Tagliate una buona tela di lino e di tessuto serrato, uguale al pezzo irregolare scostato dal muro; il che si vede o si sente battendolo con le dita; dipoi attaccate sul medesimo dei fogli di carta con la pasta di farina, ed un poco di miele per renderla più elastica; asciutti i fogli, applicateci sopra la tela incollata con la medesima pasta [cioè dipinto + carta + tela]. Asciutta che sia, fateci intorno dei segni di riscontro». Sul procedimento così si esprime SECCO SUARDO 1866, p. 271: «Poni a disciogliersi nell'acqua della colla forte (ric. N. 6) e quando è pronta, incominciando ad una estremità inferiore della pittura, soffrega, con una spugna intrisa in essa, tanta parte del fresco quanta corrisponde ad uno dei pezzi di bambagina già predisposti, operando in guisa che la colla si appigli perbene al muro e vi sia abbondante; indi subito applicavi, e distendivi sopra il pezzo di bambagina, che spalmerai pure di colla nello stesso modo, e con le mani, e meglio ancora con una spazzola a peli corti, bagnata essa pure nella medesima colla, va distendendolo e comprimendolo acciò aderisca perfettamente al dipinto, regolandoti in modo che sia bensì tutto inzuppato di colla, ma non oltre il bisogno. Allogato che abbi il primo pezzo, fa lo stesso ponendovi accanto il secondo, poi il terzo ecc, fin che arrivi alla estremità opposta a quella d'onde incominciasti, ma sempre in basso, tenendo ben dritti quei pezzi, e facendoli sormontare l'un l'altro per la larghezza di un dito. E quando hai compita la linea inferiore, fa altrettanto ponendone un'altra sopra di essa, e così via sino alla fine».

¹⁰ Cfr. FORNI 1866, p. 25 («Se in qualche parte la colla non avesse fatto buona presa, vi si ripete sopra. In tal guisa si continua a mettere le altre liste occorrenti, fino a che ne sia ricoperto tutto il fresco da staccarsi, procurando che 3 o 4 centimetri di tela restino fuori dell'opera stessa. Le liste si sovrappongono di pochi millimetri l'una sull'altra successivamente. Coperto che sia tutto il dipinto dalla prima tela, si procede subito ad incollarvi sopra la seconda tela di lino, la quale dovrà essere predisposta come l'altra, ma di liste lunghe possibilmente quanto è largo lo spazio già ricoperto dalla precedente tela. Per attaccare la seconda, si prepara una pasta composta di 3 parti di farina di frumento e 2 di colla di pesce. Si scoglie innanzi la farina fredda coll'acqua, indi vi si unisce la colla già sciolta separatamente, facendo bollire il tutto in una marmitta, affinché la materia prenda la consistenza di una pasata omogenea. Con essa s'impastano, una ad una, le liste della tela forte, applicandole sulla stessa superficie con le predette cautele»), e SECCO SUARDO 1866, p. 272: «Compiuto questo primo strato, il quale dovrà assecondare la forma del dipinto, attenderai, non che asciughi, ma che soppassi, poscia replicherai l'identica operazione sovrapponendovi un nuovo stato di tela di lino o canape, mezzanamente grossa, e rara, tenendo le medesime norme, ed avendo cura che le congiunzioni di questo secondo strato non corrispondano a quelle del primo».

¹¹ Sia Forni che Secco Suardo parlano di due soli strati.

¹² FORNI 1866, p. 24, applica la colla di pesce dissolta in «un poco d'aceto bianco, ma forte», direttamente sul primo strato.

lasci coperto il muro. Se invece attorno ha pitture che non consentono rottura si lascia il semplice taglio, ma si fa in modo che esso arrivi profondo fino a toccare il vivo della parete. In seguito con un pezzo di suola e un mazzuolo di legno si batte il dipinto in modo che l'intonaco su cui si trova perda la coesione che ha colla parete. Questo battere dovrà essere regolato così che procedendo dagli estremi verso il centro si percuota col mazzuolo di legno costantemente la suola appoggiata sull'intelaggio. Provando poi con piccoli colpi dati colla punta delle dita sulle diverse parti dell'intonaco che si vuole staccare, si può dalla differenza dei suoni che risultano arguire la distinzione dei punti su cui l'intonaco è staccato, da quelli in cui è ancora aderente. Procedendo regolarmente in questa operazione si può fare che l'intonaco non sia più solidamente attaccato che in pochi punti, e forse in nessun punto della parte. Ultimato ciò si ricorre all'azione di pieghette metalliche in forma di coltello piatto assai, smussato alla punta in modo che dia un taglio semicircolare, alquanto ripiegato da una parte. Queste pieghette foggiate di diversa lunghezza e di diversa forza per le diverse distanze cui si deve lavorare pel distacco si usano facendo con esse leva dietro l'intonaco in modo che a poco a poco (sempre usandolo colla ripiegatura volta verso il vivo della parete) l'intonaco si distacchi e si scosti completamente dalla superficie cui prima aderiva¹³.

L'operazione sarà più comoda se si fa procedendo dal basso verso l'alto e non vi sarà pericolo che l'intonaco cada, se si avrà avuta la precauzione di lasciare all'intelaggio alla parte superiore le striscie di sicurezza sopraccennate¹⁴. Arrivata a questo punto l'operazione si appoggia alla pittura o una tavola ben piana o una conveniente graticola di fili di ferro. La si tiene contro la pittura fortemente alla parte inferiore; si tagliano le striscie di rinforzo dell'intelaggio e, tenendo l'intonaco dipinto aderente alla tavola o alla graticola (sia a mano, sia se sarà più comodo, con piccoli arnesi di legno che si introducono dietro l'intonaco e si uniscono poi per mezzo di viti alla tavola o alla graticola) si sposta quest'intonaco tagliato¹⁵. Posatolo su di un piano lo si regolarizza dalla parte posteriore levando le scabrosità soverchie che l'operazione del distacco potrebbe aver lasciate su esso, e se è il caso bagnandolo e comprimendolo¹⁶.

¹³ Diversamente dal tono accademico di Forni e di Secco Suardo, l'autore della memoria opta qui per una descrittività tipicamente operativa, in cui niente è lasciato al caso od all'improvvisazione.

¹⁴ FORNI 1866, p. 25 («Asciutto che sia questo intelaggio, cioè il giorno dopo, se la stagione è favorevole, si procede al distacco, incominciando dall'alto o da un fianco a scostare progressivamente le due tele adese insieme, in guisa di non piegarle o romperle in nessun modo, onde il distacco del dipinto riesca perfetto. Se questo fosse grande, si può arrotolarlo per trasportarlo altrove»); una descrizione più dettagliata del procedimento di distacco si trova nel cap. intitolato *Trasporto di un dipinto a fresco sull'incanniccato* (*ibidem*, pp. 27-28): «Asciutto l'intelaggio, si taglia a tutta spessore l'intonaco intorno alla pittura con scarpelli taglienti; quindi con un mazzuolo di legno, foderato di pelle raddoppiata e morbida, si comincia dalla parte inferiore a battere l'intelaggio leggermente e uniformemente dappertutto, per disporre l'intonaco a staccarsi dall'arricciato sottostante, ovvero dal muro: ove maggiormente resista, si procura di scalarlo con delle spatole o segue di acciaio pieghevoli e taglienti». Cfr. anche SECCO SUARDO 1866, pp. 274-275: «Quando hai compiuto l'intelaggio nel modo che ho indicato e che questo, sia naturalmente, sia artificialmente, è ben secco, puoi ritenere che quella operazione, che fa tanto meravigliare gli inesperti, si compia da sé stessa, tanto è cosa facile e semplice. Infatti se il luogo è asciutto e la stagione propizia, e specialmente se spira vento, troverai che i lembi dell'intelaggio si sono spontaneamente alzati traendo con loro la pittura. Tu dunque non hai che da secondare la naturale inclinazione dell'intelaggio, sollevandolo gentilmente, prima attorno attorno, poscia per intero, rotolandolo se è grande; e sta certo che non avrai a fatica molto, perché si presterà a' tuoi desiderii con maggior prontezza che non credi, e che trarrà seco tutta la pittura, della quale non rimarrà sul muro altro che uno sbiadito indizio».

¹⁵ Cfr. FORNI 1866, p. 28 («Staccato che sarà tutto l'intonaco, esso resta col dipinto adesso alle tele, sorrette superiormente dal regolo. Allora vi si appoggia un piano di legno, della grandezza dell'opera, puntato sotto al regolo; e tutto questo apparato si adagia sul ponte eretto, ovvero sul pavimento della stanza, se così giova») e *ibidem*, p. 34 nel cap. IV: «dipoi tagliate il pezzo dell'intonaco pericolante con ferri adatti a quest'uso, facendovi sostenere il pezzo da un garzone o due, occorrendo».

¹⁶ Cfr. FORNI 1866, p. 25 («Nel più breve tempo possibile si stende l'opera trasportata sopra un banco o tavola di appoggio, e si comincia a spogliare il rovescio della pittura da ogni scabrosità d'intonaco, rimasto adeso alla pelle

Qualora il distacco dovesse effettuarsi su di una superficie grande di pittura, converrà procedere grado grado a porzioni successive. La divisione della pittura dovrà essere esattamente contrassegnata sul telaggio e la separazione delle diverse parti dovrà farsi in modo che le linee di taglio che risulteranno non danneggino queste pitture. Il taglio poi dovrà essere fatto dopo che è seccato il telaggio il più sottilmente che sarà possibile.

Qualora il distacco completo esportando le parti dipinte non fosse necessario e bastasse distaccare la pittura in diverse parti in modo che riescano possibili le operazioni che accenneremo necessarie pel riattacco, basterà che asciutta la vernice che fissa i colori, si proceda al primo intelaggio, disponendolo completo; poi al secondo, e se sarà necessario anche al terzo nelle parti che occorrerà staccare. Asciutto che è quest'intelaggio si stacca come al solito l'intonaco in corrispondenza di quelle parti che si vogliono fermare, facendo in modo che sia più che si può netta la superficie della parete e la superficie dell'intonaco staccato che le sta di fronte. Qui non occorrerà neppure allontanare dalla parete l'intonaco staccandolo completamente. Basterà che effettivamente esso non aderisca più. Allora lo si ha pronto pel riattacco quando con una tavola convenientemente appoggiata ad esso lo si tenga al posto che a operazione finita dovrà poi occupare¹⁷.

3. *L'operazione di riattaccare l'intonaco* si fa quando quest'intonaco staccato è perfettamente regolarizzato, e quando con nuova arricciatura sulla parete gli si è preparato il nuovo letto di posa.

La regolarizzazione potrà esigere, quando l'intonaco era a pezzi spostati dal piano originale, che si debba appianar bene la superficie dipinta. Allora si inumidisce con acqua, si comprime convenientemente dove la pressione è necessaria si levano le soverchie scabrosità che si potrebbero ancora avere e cilindratolo lo si ha pronto al riattacco. La nuova arricciatura pel letto di posa dovrà essere fresca perché riesca migliore l'aderenza che si vorrà avere e permettere un intervallo fra essa e l'intonaco che si deve rimettere. Dapprima si riporta l'intonaco a posto per modo che per mezzo dei contrassegni sull'intelaggio ripigli la perfetta posizione che prima aveva. In seguito staccato alla parte inferiore e lateralmente (in modo che versando tra esso e l'arricciatura una soluzione molto allungata di gesso o di cemento &

del colorito. Questa operazione si fa prima con raspe nuove, poi con pezzetti di pomice, ma usando la massima delicatezza e circospezione, onde non consumare la sottile pelle della pittura e in verun modo graffiarla; per il che è necessario soffiare spesso il pulvisco renoso che si produce; quindi si spolvera l'opera con spazzole di padule, e finalmente si lava con acqua e aceto») e p. 34 («Il pezzo tagliato lo porrete in piano, e quindi leverete l'arricciato antico dallo spazio scoperto, se cene resta, ovvero lo separerete dall'intonaco staccato, onde aver luogo di rimettere il nuovo smalto di calce»); cfr. anche SECCO SUARDO 1866, pp. 275-276 («Qualunque fresco, prima di riattaccarlo, devesi ripulire, tanto più che qualche volta, allorché la muraglia non è sana, unitamente alla pittura staccansi dei pezzi di arena, qualche altra dei pezzi, talora anche assai grandi, dell'intonaco. Usa quindi diligenza acciocché quei pezzi non cadano o si infrangano, ma disteso il tuo apparecchio sopra un tavolo, col mezzo di una raspa ripassalo tutto, levane le scabrosità, e le importune grossezze, rendendolo piano ed eguale, indi con una spazzola puliscilo perbene anche dalla polvere, che impedirebbe al mastice, col quale deve attaccarsi alla tela stabile, di aderire tenacemente. E tiene a mente, che quanto più il fresco sarà spogliato da ogni resto dell'intonaco e reso sottile, tanto migliore ti riuscirà la operazione, essendo la leggerezza e la flessibilità i caratteristici del mio sistema»).

¹⁷ Si tratta di un passo piuttosto enigmatico e parzialmente contraddittorio. Cfr., ad esempio, l'incongrua affermazione relativa alle operazioni di distacco dell'intonaco dipinto: «qui non occorrerà neppure allontanare dalla parete l'intonaco staccandolo completamente. Basterà che effettivamente esso non aderisca più». Dove non si capisce come possa un intonaco che non aderisce alla parete non esserne separato. Credo che qui l'autore descriva un procedimento da lui sperimentato, sintetizzando passaggi non espressi in modo esplicito e adottando un linguaggio fraseologico. Da un passo successivo (*infra*, p. 22) pare che l'unica differenza tra questo procedimento e quelli prima enunciati consista nel non allontanamento fisico della porzione d'intonaco – quindi la non collocazione su di una superficie o graticola piana, ma verticale – dalla parete. Sta di fatto che in nessun testo ottocentesco relativo al restauro dei dipinti murali è reperibile questa procedura di 'parziale' distacco.

secondo che si tratta di parte asciutta o umida, questa soluzione non si perda) si fa dall'alto il primo versamento. Per esso una parte del dipinto potrà riuscire bene attaccata già all'armatura. Si lascia far presa e poi successivamente sempre colla precauzione di prolungare le stuccature laterali si procede fino a che tutto il dipinto presenti aderenza perfetta alla parete. Fatta quest'operazione si lascerà asciugare l'intonaco (un intervallo di 24 o 48 ore sarà sufficiente) e si potrà successivamente procedere allo stelaggio.

Lo stelaggio si potrà fare facilmente usando acqua calda a spugna od a pennello. Con quest'acqua calda per mezzo della spugna o del pennello si inumidiscono le striscie della tela, e poco a poco si lavano, cosicchè procedendo in senso inverso a quello che si è tenuto nell'eseguire l'intelaggio, quando esse hanno perduto tutto l'amido che le collegava, possono esser l'una dopo l'altra levate.

Nel levarle conviene avere la precauzione di rivoltarle in modo che la parte già attaccata aderisca sempre su quella che si deve staccare, cosicchè non si corra pericolo di sollevare insieme il colore. Così facendo strato per strato e avendo maggior cura per quello che aderisce direttamente al dipinto, si può ottenere il dipinto al posto cui era prima, uguagliato nella sua superficie e fermato nuovamente alla parete. L'amido che ha servito per attaccare le tele potrà essere restato quantunque in piccola quantità, ancora aderente alla pittura. Essendo già stati preventivamente fissati i colori quest'amido potrà essere esportato con semplice lavatura d'acqua tiepida colla certezza che i colori non ne soffriranno. Quest'operazione di lavatura per le pitture che si riattaccano a pezzi separati si potrà fare tanto su tutta la superficie dipinta quando ogni pezzo è ritornato al suo posto quanto separatamente su ogni pezzo a volta a volta che si è riattaccato¹⁸.

¹⁸ FORNI 1866, pp. 34-35: «[...] ingessate delle punte ritorte di rame, non più lunghe della grossezza dell'arriccio esistente dietro all'intonaco del dipinto. Poi bagnate il muro ed applicatevi uno strato ben fatto di calce idraulica mescolata con povere di marmo, pozzolana, e un poco di latte sburrato. Bagnate parimenti l'intonaco staccato con albumina sbattuta e subito adattatelo al posto, badando bene di rimetterlo su i segni di riscontro; indi appoggiatevi una tavola piana, procurando di pressare l'intonaco con questa onde si livelli alla superficie totale. Levate la calce che rifiutasi dal taglio, e adattate sul davanti e sotto alla tavola dei puntelli solidi onde non si allontanano dal muro e faccia presa lo smalto. Asciutto che sia, levate l'assito e con una spugna inzuppata nell'acqua bagnate la tela che lo ricopre, in modo che si stacchi facilmente; dopo questo, umettate e staccate parimente la carta, lavando ben bene la pasta: e tutto è terminato». Sulla sfoderatura dell'intelaggio nel caso però del trasporto su tela, cfr. *ibidem*, pp. 26-27 («Ciò si ottiene bagnando moderatamente la superficie della tela di lino con acqua calda e in più tempi, onde la troppa umidità non penetri la pittura e insieme la tela permanente; lo che recherebbe gravissimo danno al buon esito del trasporto. Quando la pasta sarà rinvenuta abbastanza, la tela di lino si staccherà facilmente, sollevandola e rovesciandola in se stessa, cioè rasente la superficie sottoposta, onde non ceda l'altra tela con essa. Tolta questa, si bagna parimente l'altra tela di cotone e si tacca con la medesima cautela. Indi si lava la superficie del dipinto con acqua pura, onde levare un poco della colla ivi esistente; asciutta che sia, si torna a lavarla e spogiarla compiutamente da quella rimastavi. Se l'opera fu tutta eseguita dal pittore a buon fresco, il trasporto risulterà perfetto; diversamente, nel passaggio ch'essa subisce da una tela all'altra, e nelle rispettive lavature, si perdono i pezzi dipinti o ritoccati a secco») e per l'analoga operazione la descrizione in SECCO SUARDO 1866, pp. 280-281, che consiglia l'uso di acqua bollente, «con la quale, mediante una spazzola od una pugna, laverai una delle varie linee dei pezzi di tela, procurando di asportarne tutta quella colla che trovasi alla superficie, poscia sopra uno dei pezzi di tela stenderai dei panni bagnati nell'acqua bollente, cambiandoli allorché si raffreddano, affinché con quel caldo e quell'umido la colla si disciolga. E quando ti accorgi che cede, applica i panni al pezzo che sussegue, acciò mentre tu lavori al primo, si ammolisca il secondo, e così di seguito. La tela la riverserai senza alzarla, ed appena tolta, pulirai dalla colla la bambagina sottostante». Se il dipinto non è grande si procederà nello stesso modo per i pezzi di carta bambagina; se è grande, tolte una o due linee di pezzi, si procederà anche a togliere la bambagina. «In qualunque caso poi, appena scoperta il dipinto, e mentre la colla è molle, lo laverai con molta diligenza per detergerlo onninamente dalla colla stessa, e lo asciugherai con dei vecchi pannolini. Procedendo nel qual modo tu scoprirai e pulirai perfettamente il tuo fresco, né ti rimarrà che di tenderlo sul telaio stabile, cosa che farai appena sarà bene asciutto».

Qualora invece di aver da riattaccare così la pittura che si era direttamente allontanata dalla parete, si avesse da attaccare quella che come si disse non era necessario allontanare si procederà così¹⁹.

Avendola ferma al posto che dovrà occupare, si stucca l'intonaco alla parte inferiore ed alle due parti laterali, e poi si versa tra esso e la parete dalla parte superiore o la soluzione di gesso o quella di cemento a seconda dei casi, e sempre colle norme che si accennarono nel caso di un dipinto che sia stato effettivamente esportato. Dopo che è fatta la presa si procede allo stelaggio con le norme ricordate prima, si netta il dipinto anche qui a pennello o a spugna e con acqua tiepida, e poi si lascia asciugare e riposare²⁰.

4. *L'operazione di ravvivare le tinte²¹ si può fare* dopo che è riposato il dipinto spalmandolo con una tempera che può essere fatta colla sola albumina ben sbattuta e diluita²², oppure può essere fatta con albumina e rosse d'uovo. La soluzione dovrà essere molto diluita e dovrà essere

¹⁹ Cfr. *supra*, p. 22 e nota 80.

²⁰ Il metodo sin qui descritto è in linea, stante la maggiore sintesi, con quello indicato dal Botti per il restauro delle pitture murali nel Camposanto pisano (BOTTI 1858, pp. 25-26): «Dato principio all'operazione mi posi a rifissare sul muro quei vacillanti colori che si perdono alla più piccola confricazione, usando per questo la cera punica, ossia la vernice encaustica. Fermati che sono in questo modo i colori acquistano una tal bellezza da sembrare applicati allora, ritornando talmente aderenti che non v'è a temere il più lieve guasto della confricazione e neppure da quella di una spugna immersa in acqua bollente. Dopo ciò trattandosi di ristabilire quei grandi pezzi d'intonaco, distaccati dalla parete più di due soldi e mezzo di braccio, attaccai con glutine, a tale uopo preparato, una triplice tela finissima capace di sostenere quei voluminosi pezzi. In appresso determinai il luogo del taglio, picchiando colla punta di un dito sopra l'intonaco medesimo per conoscere così l'attaccato dallo staccato. Tracciata allora in questi punti di confine una linea, incrociando su questa altre piccole linee con segni convenzionali, onde potere a suo tempo ritrovare quelli stessi punti, percorsi detta linea con finissimo strumento d'acciaio tagliente, di maniera che il detto taglio venne simile ad una linea tracciata con lapis. In seguito feci appressare all'intonaco da distaccarsi una graticola di filo di ferro opportunamente apparecchiata e fitta su telaio di legno in posizione verticale. E coll'aiuto di tutto quello che da me fu predisposto restò il pezzo del tagliato intonaco sopra la detta graticola. Spogliato che ebbi il muro del suo intonaco, commisi ad abile muratore di togliere il vecchio arriccio, adirizzare la parete a regolo e rimettervi nuovo arriccio. Intantoché tutto questo si faceva io mi occupavo dell'intonaco. Dalla graticola lo feci passare sopra un'asse ben piana; procurai di tagliarne tutte le curve prodotte dal tempo col rendere molle detto intonaco; quindi con cilindro di legno lo rendei piano come una tavola di marmo. E poiché in molte parti il detto intonaco aveva perduto la sua consistenza primitiva, per esser divenuto friabile e polverizzante, ho fatto uso di ripararvi di sostanze omogenee alla composizione del medesimo: ben inteso però che tutte queste operazioni furono da me eseguite nella parte posteriore del dipinto. Quando tutto era fatto, ed il nuovo arriccio del muro bene asciutto, allora con cemento idraulico di una particolare composizione riapplicai al primitivo suo luogo il detto intonaco come se fosse stato un pezzo di carta. Ricollocato che fu nel suo luogo, e tutte le sue parti nei loro rispettivi luoghi applicate sul muro con tutta solidità, ne apparve pianissima la superficie». Cfr. anche, sempre del Botti, la perizia indirizzata al Ministero della P.I. relativa all'affresco ubicato sulla controfacciata in S. Fermo Maggiore a Verona: «Al momento della mia ispezione ho fatte alcune riparazioni provvisorie in quelle parti ove l'intonaco trovai minacciante caduta, fissandolo ai bordi con alcuni chiodi d'ottone e gesso, ma essendo quegli spanci assai sporgenti non è possibile poterli fissare alla parete se prima non si distaccano quei pezzi d'intonaco per fare il regolare lavoro di riparazione, lavoro a dir vero della maggiore urgenza. Calcolando il tempo necessario per la completa esecuzione di quel restauro concernente: 1° Distacco e riattacco alla parete degli intonachi sporgenti e cadenti. 2° Iniezioni nelle parti appena sollevate dal muro. 3° Stuccare con calce e marmorino le parti mancanti dell'intonaco colorandolo con tinte neutre per metterlo in armonia col rimanente del dipinto. 4° Nettare quella superficie dipinta e richiamare il colorito al suo primitivo stato con i soliti miei sensibilissimi mezzi e senza alcun ritocco di colore» (ACS, MPI, AA.BB.AA, *I Versamenti* (1860-1890), busta 641, fasc. 1204, subf. 2, Verona, S. Fermo Maggiore, 1877).

²¹ Cfr. i procedimenti segnalati in FORNI 1866 (pp. 46-47), che propone una «mano di fiele di bue purificato e allungato assai con dell'aceto di vino bianco»; altri usano una «colletta fatta di pelle bianca da guanti ovvero di carta pecorina o di carnicci» che presenta però vari inconvenienti vari, o «deterina o destrina, sostanza glutinosa che formasi mediante l'azione degli acidi e della diastasi dell'amido puro».

²² Su questa sostanza cfr. le cautele avanzate in SECCO SUARDO 1918, trascritte in LEVI, *supra*, nota 54.

distribuita uniformemente su tutta la superficie della pittura. Si darà poi ad una o due riprese secondochè la pittura dopo lo stelaggio sarà più o meno vivace.

Secondo caso

Conservare una pittura la quale richiede 1. Che si fissino i colori – 2. Che si stacchi l'intonaco dipinto senza averlo da riattaccare – 3. Che si ravvivino le tinte

Questo caso può corrispondere come il primo a quello di un intonaco dipinto [che] in parecchie parti siano tolte e spostate e allontanate dalla parete. I colori possono essere per una gran parte già friabili, o possono presentare ancora una certa aderenza, o possono essere perfettamente aderenti. In ogni caso questi colori possono risultare su di un fondo a fresco con ritocchi a tempera o essere a tempera o essere a fresco.

1. *L'operazione di fissare i colori* si eseguisce in questo caso come nel primo, procedendo alla lavatura, alla successiva spalmatura con tempera di colla di cartapeccora, ed a quella di vernice fatta con cera ed essenza di trementina. Ciò nel caso di colori friabili assai. Che se i colori sono ancora un po' aderenti, dopo lavata la pittura si darà una prima spalmatura d'acqua di caseina, ed una seconda di tempera fatta con albumina. Se poi i colori sono ancora bene aderenti, dopo lavata la pittura si darà un'unica mano di tempera fatta con albumina.

2. *L'operazione di staccare l'intonaco senza averlo da riattaccare al posto* si farà in modo analogo al primo caso per quando si riferisce all'intelaggio, alla forza che si deve dare ad esso, al modo col quale si deve procedere per levare l'aderenza fra l'intonaco e la parete, a quello di staccare quest'intonaco, a quello di levarlo dal posto. Quando l'intelaggio appoggiato sulla tavola o sulla graticola di filo di ferro, è posato in modo che se ne possa uguagliare la superficie, la si uguaglia, se esso è già naturalmente piano dalla parte della pittura. Se non lo è si posa su di un piano perfetto, si umidisce o con acqua pura o con acqua albuminosa ¹¹, secondochè non è necessario dare consistenza all'intonaco o è necessario darla, e quindi posato sul detto piano perfetto lo si può cilindrare. Si può anche appianarlo caricandolo uniformemente di pesi. Fatta questa operazione si imbeve nuovamente l'intonaco con acqua assai carica di albumina ¹² poi si applica uno strato di colla cervone ¹³ o meglio di colla di Sicilia, unita con colla forte di Caseina. Poi posato sul piano posteriore dell'intonaco un graticcio di fil di rame sul quale si vorrà mantenere attaccato l'intonaco dipinto, si dispone su questo graticcio in modo che lo si faccia aderire perfettamente all'intonaco, uno strato di stoppa imbibita di soluzione di colla Caseina ¹⁴. In seguito stemprata la scagliola così che dia un impasto piuttosto denso ¹⁵, lo si distende a strato battendolo sinchè si unisca bene alla stoppa ed alla colla, e nasconda quasi i rilievi che presentano le maglie del graticcio. La superficie superiore del gesso converrà farla ruvida perché dopo che esso ha fatto presa si deve coprirlo con soluzione di colla di formaggio mista a terra d'ombra ¹⁶ e questa soluzione deve far buona presa²³. Dopo ciò si

²³ Sull'impiego della graticola cfr. BOTTI 1858, pp. 25-26. Un intervento rispondente alla metodica qui descritta è quello sempre di Botti sul *Giudizio universale* di Fra Bartolomeo in origine in S. Maria Nuova a Firenze ed attualmente conservato nel Museo di S. Marco (ACS, MPI, AA.BB.AA, *I Versamento* (1860-1890), busta 450, fasc. 272, subf. 2: «Memoria di G. Botti sul distacco dell'antico affresco esistente nel R. Arcispedale di S. Maria Nuova in Firenze, opera di Fra Bartolomeo da S. Marco e di Mariotto Albertinelli nel 1499 [...] affresco che trovai in uno stato deplorabilissimo, sia per la poca stabilità del colore che dell'intonaco di calce. Infatti quest'ultimo è quasi completamente distaccato dalla parete, dimanierachè pochi punti restano ancora adesi mentre in molte parti è imminente la caduta. Per questi ed altri inconvenienti è assolutamente necessario distaccare da quella vecchia parete quel classico dipinto con tutta la grossezza del suo intonaco di calce e ricollocarlo sulla tela [...] Il riattacco dell'intonaco distaccato vien fatto con tenacissimo glutine sopra duplice tela, affissa a forte intelaatura di legno, nel modo stesso dei quadri a olio. Questa operazione di attaccare l'intonaco sulla tela è uno dei miei ultimi perfezionamenti, avendo osservato che oltre alla maggiore stabilità del lavoro si ottiene ancora leggerezza per il

trasporto, ciò che non si ottiene riattaccandolo sull'incanniccato. Niente dirò all'E.V. intorno al buon esito di tali mie operazioni fatte nel modo sopraindicato, ed è fino dal 1856 che ritrovai la maniera di distaccare dalle pareti i dipinti a buon fresco e a tempera assicurandone prima il colore, come più sopra dissi, e togliendo dalla parete la massa dell'intonaco di calce senza infrangersi, come può vedersi nelle gravi riparazioni intraprese fino dall'epoca suddetta, sugli stupendi affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa; sugli immortali affreschi di Giotto nell'Arena in Padova (riparazioni che devo ancora continuare perché non ancora ultimate); sugli affreschi giotteschi distaccati di recente in Mantova e riportati sulla tela...»; cfr. CAVALLUCCI 1872, pp. 11-12: «[...] Prima di procedere al distacco dell'affresco, il cav. Botti si preoccupò molto della qualità del piano sul quale era mestieri assicurare permanentemente l'intonaco, distaccato che fosse dal muro, non stimando, in vista delle dimensioni del dipinto (metri 4 di altezza e quasi altrettanti di larghezza) sufficienti all'uopo né la tela né l'incanniccata adoperate generalmente in simili casi. Cercando egli di unire alla maggior leggerezza, compatibile con la mole, la solidità, la elasticità e la inalterabilità pensò di sostituire alle materie ricordate un tessuto metallico. Fece quindi costruire una rete di filo di rame, di giusta grossezza ammagliata attorno ad una solida cerniera di ferro e fissata sopra un grosso telaio di legno costruito in modo da impedire ogni sbiecamiento. Per sostegno della rete ed affine di impedire i cedimenti che avrebbe potuto determinare il peso dell'intonaco ad esso raccomandato, furono posti orizzontalmente dei contrafforti di ferro di forma cilindrica: come per togliere le oscillazioni in senso verticale si adoperarono, a un terzo di distanza, due grosse spranghe di ferro, inginocchiate alle estremità e munite di larghe alette avvitate nel telaio. La pulitura, il distacco dell'intonaco col suo arriccio, ed il riattacco sul nuovo piano sono riusciti felicemente. Le immagini fotografiche cavate dal dipinto prima della operazione del distacco fanno testimonianza della perfezione del medesimo; non una sgretolatura, non un pollice di perduto, anzi riscontrasi quanto si è guadagnato dal Botti riducendo colla pulitura alla più semplice espressione certe larghissime stuccature fatte primitivamente nei luoghi ove era andato a terra l'intonaco. Liberato dalla sudicia patina di polvere che lo copriva, il dipinto, riacquistando molta della originale freschezza si mostra limpido, smaltato e di una finitura mirabile. In quanto alla solidità è riuscito tale il distacco da conservarsi per secoli; il dipinto è adesso perfettamente alla rete sulla quale è mantenuto col mezzo di stoppa intrisa in una mastice tenace e duro da sfidare la punta di un ferro; la superficie dipinta è piana al pari di una tavola e suona come una campana percuotendola con le nocche delle dita». Da stigmatizzare l'approssimazione con cui sono riportate le vicende di questo dipinto in DINI-SCUDIERI 1990, p. 284). Un altro celebre esempio di trasporto d'intonaco su rete metallica è costituito dal *Cristo in pietà* di Andrea del Sarto, oggi al Museo del Cenacolo di S. Salvi, operato da Filippo Fiscali nel 1879 (ACS, MPI, AA.BB.AA, *I Versamento* (1860-1890), busta 229, fasc. 76, subf. 26, Firenze, Convento S. Marco: «Firenze addì Giugno 1879 [...] le più importanti operazioni per il riporto dell'affresco di Andrea del Sarto furono già eseguite con felicissimo esito. Infatti sia il così detto incartonaggio, come lo stacco dell'affresco furono ultimati a dovere ed ora non resta che il riportare l'intonaco sopra la rete metallica per subire poi lo cartonnaggio onde lasciar libera la pittura per dovere essere quindi ristuccati i vuoti che già prima esistevano, colorandoli di semplice tinta neutra). Cfr. anche la minuta di Cavalcaselle indirizzata al Ministero della P.I. contenente le «condizioni da prescriversi» per il restauro degli affreschi presenti in S. Margherita a Cortona: «Che non si usi il vecchio sistema levando il solo colore, ma bensì quello di staccare assieme alla pittura anco il suo intonaco, il quale deve essere fissato sopra una graticciata, o ramata di fil di rame, od altra materia non ossidabile (come sarebbe ferro galvanizzato) attaccata ad un telero di ferro il quale dovrebbe anco servire di cornice a quei dipinti. Per ottenere una certa regolarità nella forma geometrica di quei riquadri, ove occorresse si dovrebbe riempire i vuoti con nuovo cemento od intonaco». Filippo Fiscali, autore dei restauri optò poi per una «retatura di fil d'ottone» (ACS, MPI, AA.BB.AA, *II Versamento* [1891-1897], II serie, busta 23, fasc. 290, subf. 2, Cortona, S. Margherita, 1877; cfr. l'utile studio di RINALDI 1998, pp. 178-183). Nel cap. *Del distacco di un dipinto a fresco dal muro, e come si riporta su tela*, (FORNI 1866, p. 26) dà una descrizione sommaria delle operazioni dopo il distacco: «[...] si ripulisce la tavola di appoggio all'intelleggio, e si fissa l'opera inchiodandone gli orli sulla grossezza della tavola stessa, la quale dev'essere necessariamente della grandezza precisa del dipinto, e piuttosto un po' colma, anzi che vuota nel centro. Quest'ultima precauzione vale a dare aderir meglio la tela stabile successiva. Disposte così le cose, si dà una mano di colla di pesce a tutta la superficie posteriore del dipinto; e asciutta questa, vi si applica sopra una mano o due di stucco, composto di gesso da oro e colla di pesce, diluito in guisa da poterlo stendere con facilità. La seconda operazione consiste nel tirare in un telaio provvisorio una tela di lino...un poco e più grande della pittura, tanto che avanzino le parti occorrenti a fissarla sul telaio permanente. Indi si prepara una colla composta di 1 parte di latte sburrato e accagliato e di 2 di calce spenta, ma in presa; diluendo il tutto con siero di sangue e un poco di colla di pesce, sciolta e tepida. Si mescola insieme la calce ed il cacio in un mortaio, indi vi si unisce il siero, poi la colla, ed anche una chiara d'uovo. Ridotta la materia omogenea, si passa per lo staccio e con grandi pennelli si distende sulla superficie posteriore del dipinto, preparato a riceverla. Quando si vede unita dappertutto e senza prosciughi, vi si applica sopra la tela raccomandata al telaio provvisorio, e con le mani di più persone si spiana per farla bene aderire alla sottoposta preparazione». Un altro cap., sul *Trasporto di un*

lascia asciugare per 24 ore almeno. Avviata a questo punto l'operazione si alza il dipinto e lo si capovolge in modo che si possa procedere al distacco dell'intelaggio. Si fa ciò movendo insieme tavola e graticola che preventivamente o con morsetti o con viti si avrà avuto cura di riunire. Il distacco poi lo si ottiene procedendo come nel primo caso a successive lavature di acqua tepida finché la tela riesca priva di amido. Levato l'intelaggio si fa riposare il dipinto (da 24 a 48 ore) e poi con una spugna morbida lo si lava delicatamente cosicché si levi tutto quel poco di amido che ancora gli potrebbe essere stato aderente.

dipinto a fresco sull'incanniccato (*ibidem*, p. 28), sembra descrivere un procedimento più vicino a quello illustrato nella memoria: l'incanniccato, «fisso sul piano di un telaio, commesso a spranghe incrociate», «[...] s'intonaca di calce fresca come una stuoia o un muro, e mentre è molle lo smalto, si bagna posteriormente la pittura stacca e vi si applica sopra, comprimendola in guisa che vi aderisca solidamente. Si copre con fogli di carta tutto l'intelaggio, e poi si carica colla tavola di appoggio, sulla quale si mettono dei pesi, onde l'intonaco vecchio faccia buona presa col nuovo. Dopo qualche giorno rimuovonsi i pesi, la tavola di appoggio e i fogli, lasciando libero l'intelaggio che si asciughi. Quando la calce è ben secca, si stacca l'intelaggio nel modo prescritto nel precedente cap. Questo metodo è adottabile la pittura sia di tanta grandezza che possa esser cavata per le proprie aperture del luogo, in cui si trova; diversamente è preferibile il trasporto del dipinto senza l'intonaco». Cfr. anche, sull'uso dell'incanniccato, *ibidem*, pp. 23-24: «[...] riuscì al Bianchi di trovare il modo di riportarli sugli incannicciati, dove si conservano più solidamente che sulle tele. Ne diede saggio quando nel 1857, coadiuvato dal predetto Ricci, distaccò i freschi esistenti in una cappella posta in un appezzamento di terreno, che in quel tempo venderono le monache di San Martino in via della Scala di questa città. Quelle pitture rappresentavano vari fatti della vita di san Bernardo degli Uberti, ed erano eseguite da esperto ma ignoto artista fiorentino, il quale vi appose la data del 1399». Per l'invenzione da parte di Bianchi del trasporto sull'incanniccato cfr. anche GIANNINI 1992, p. 61: «[...] una tecnica di stacco delle pitture murali che fu molto apprezzata perché permetteva di conservare l'intonaco con tutto il suo spessore. La pittura veniva infatti protetta da una tela applicata con colla forte di latte e farina e con una robusta intelaiatura di legno, e l'intonaco veniva staccato intero, a percussione, o aiutandosi con spatole flessibili, ed applicato ad un traliccio di canne (commesso a spranghe incrociate) con uno strato di calcina fresca [...]. Questo metodo riscosse un certo favore perché l'aspetto dei dipinti non risultava alterato dall'impiego di colle e gesso» (sul Bianchi cfr. anche BALDRY 1998); cfr. SECCO SUARDO 1866, pp. 277-278, contempla solo il trasporto su tela: «[...] per attaccare la tela stabile alla pittura a fresco vi sono tre modi, la di cui scelta conviene adattare al caso. Il migliore di tutti è quello di tendere una buona tela, non troppo fitta sopra un telaio interinale, e ripetere anche col fresco l'identica operazione che ho indicata per il riattaccamento delle pitture ad olio. Ma questo mezzo non può essere impiegato se non con dipinti di moderata grandezza, e quando si possono avere gli oggetti necessari, come per esempio una buona tavola d'appoggio. Il secondo, che si usa pei dipinti grandi sì, ma non eccessivamente, e quando non si ha una tavola atta ad appoggiarvisi, consiste nel distender il fresco sopra un pavimento ben piano e liscio, precedentemente coperto con fogli di carta volanti, soprapporvi la tela tesa sur un telaio interinale, ed applicarvi il mastice, una lista alla volta, facendolo penetrare attraverso della tela e giungere fino alla pittura comprimendo con delle palette; ed il terzo, che impiegasi allorquando il dipinto è di tal grandezza da non potersi ottenere un telaio interinale senza traversi frammezzo, sta nell'arrotolare la tela sopra un gran rullo o cilindro, assicurarla contro i pavimento ad uno de' suoi capi, col mezzo di un'asse, applicare alla pittura, già distesa per terra, il mastice una fascia alla volta, e svolgere di mano in mano la tela dal cilindro per farla, nel modo anzidetto, aderire a quella lista del dipinto, cui fu applicato il mastice, e continuare così sino alla fine. Avverti poi che in tutti questi casi, prima di porre a luogo il dipinto, dovrai replicatamente bagnare l'intelaggio, acciò, perdendo la sua rigidità, diventi cedevole, e non si rifiuti ad aderir bene alla nuova tela; che nel secondo caso, quello cioè di dover porre il mastice al di sopra della tela, sarà mestieri tenere il mastice stesso alquanto più liquidetto e scegliere una tela meno fitta, acciocché il mastice possa meglio penetrarvi, né smettere dall'aggiungervene ove pare che ne manchi, e dal comprimerlo e farlo scorrere con la paletta finché non si scorga con certezza che ne penetrò a sufficienza in ogni luogo; e che nel terzo, la tela deve essere stata abbondantemente bagnata, poi fatta asciugare e stirata prima di essere posta sul cilindro». Aggiunge anche (*ibidem*, p. 279): «E se ti abbatti in freschi, i quali nello staccarli dal muro sieno riusciti molto sottili, e quasi trasparenti, allora e per dar loro un corpo sufficiente acciò non si possano render visibili i fili della tela, ed ancora per evitare il pericolo che la tinta bianca od almen chiara, del mastice, trasparendo, diminuisca la forza della pittura, prima di applicarvi la tela, prepara del mastice alquanto più abbondante di caseina, dividilo in tante scodelle quante ne ponno abbisognare, poni in ciascheduna di esse uno dei principali colori dominanti nella pittura, rendilo liquido col latte quanto occorre, poi con un grosso pennello va rafforzando tutte le tinte che traspaiono, come fanno coloro che dipingono per di dietro le stampe rese trasparenti col mezzo d'una vernice». Per una sintesi dei metodi di trasporto dell'intonaco su nuovi supporti cfr. BERGEON 1975; ALBERS-MOREL 1988, pp. 69-92.

3. *L'operazione di ravvivare le tinte* si fa qui come sul primo caso adottando una soluzione di albumina 9 od una soluzione di albumina con rosse d'uovo 10.

Terzo caso

Conservare una pittura la quale richiede 1. Che si fissino i colori – 2. Che si fermi bene alla parete l'intonaco senza staccarlo dal posto – 3. Che si ravvivino le tinte

Questo caso può corrispondere a quello di un dipinto su d'un intonaco che in generale è aderente alla parete, ma che ha alcuni punti staccati sia per rottura sia per spostamenti avvenuti nella costruzione e ha i colori nelle condizioni dei casi precedenti.

1. *L'operazione di fissare i colori* si fa a seconda delle circostanze come si è indicato nei due casi precedenti lavando 1 e fissando con tempera di colla 2 e vernice di cera 3 quando è friabile il colore, lavando e fissando con tempera di caseina 4 o tempera di albumina 5 quando non è friabile ma non è bene aderente, lavando e fissando con soluzione d'albumina nei casi ordinari di buona aderenza.

2. *L'operazione di fissare l'intonaco* alla parete si fa in più modi a seconda dei casi. Se l'intonaco è staccato un po' dalla parete e presenta delle fenditure, allora da queste fenditure si versa fra esso e la parete o un'acqua di gesso 8 o un'acqua di cemento a seconda che la parete è ben asciutta o è umida. Questo versamento però deve essere preceduto da un versamento di un po' d'acqua pura che agevoli lo scolo del liquido cementizio²⁴. Se invece quest'intonaco non presenta fenditure da cui si possa procedere a questo versamento, ma presenta delle scrostature in cui manchi il dipinto, si potranno usufruire queste scrostature, sia per fare delle piccole aperture di comunicazione fra l'esterno dell'intonaco e l'intervallo che v'è tra la parete e l'intonaco stesso, sia per mettere dei chiodi di rame o di ottone. Se si fanno le aperture si versa da esse l'acqua di gesso o di cemento 8, oppure la si spinge in esse a pressione, oppure si comprime a mano il gesso od il cemento in pasta. Se si mettono i chiodi di rame o di ottone si dispongono a larga capocchia oppure a capocchia mobile fatta con lastre di sufficiente grandezza. E facendoli penetrare convenientemente si riducono a dare l'intonaco aderente alla parete²⁵.

3. *L'operazione di ravvivare le tinte* si fa qui come negli altri casi impiegando una tempera d'albumina od una tempera di albumina con rosse d'uovo.

I procedimenti che si devono tenere nella preparazione delle colle, delle tempere e delle vernici controsegnati dai numeri 1, 2, 3... fino al 16, sono i seguenti:

1.

²⁴ Nel cap. IV del trattato del Forni (*Come si consolidano gli spacci di un intonaco dipinto a fresco*) è descritta la procedura di consolidamento di piccoli spacci d'intonaco tramite gesso liquido preceduto dall'azione pulente dell'acqua penetrata con una canna o schizzetto (FORNI 1866, pp. 33-34): «se i pezzi scostati son piccoli, farete un foro nella parte superiore di ciascuno, ma inclinate verso la base inferiore onde possiate da questo fare scendere la materia che giova a consolidare le parti pericolanti. Quindi per mezzo di una canna o schizzetto a pressione, farete penetrare dell'acqua dall'apertura fatta, onde s'umidisca tanto l'intonaco, quanto il muro sottostante. Dipoi fate del gesso, passato per lo staccio, molto liquido, e introductelo con lo steso schizzetto dal lato superiore, affinché scenda per tutto il vuoto; indi con una tavoletta piana, foderata di panno, e con due regoli a contrasto assicurate la tavoletta, onde faccia presa l'intonaco, levando contemporaneamente il rifiuto del gesso che uscirà dalle aperture. Cos'operando, il pezzo rigonfiato si abbasserà e ritornerà al suo posto».

²⁵ Lo stesso procedimento fu adottato da Guglielmo Botti sui dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni e su quelli di Altichiero nell'Oratorio di S. Giorgio sempre a Padova, dove optò improvvidamente per chiodi di ferro – con tutto quel che ne deriva – invece che di rame od ottone (Archivio Storico Comunale di Padova, Commissione dei Pubblici Monumenti [3246], fascicoli. 4, 178; cfr. SELVATICO 1870; PROSDOCIMI 1961, pp. 77-79).

L'acqua di lavatura che si prepara con vino bianco potrà farsi unendo nell'acqua pura $\frac{1}{2}$ del suo volume di vino. Quella che si prepara con aceto allungato unendo $\frac{1}{3}$ del suo volume d'aceto. Quella che si prepara con alcali sciogliendo nell'acqua che si vuole avere $\frac{1}{20}$ del suo peso di questi alcali²⁶. Si dovrà in ogni caso usare l'acqua di lavatura così ottenuta con una spugna imbibita e con un pennello, mentre che con una spugna imbibita di acqua pura si ripassa immediatamente la parte che si lava²⁷.

2.

La tempera che si prepara per fissare i colori friabili impiegando la colla di cartapeccora si potrà ottenere così:

Si prepara la cartapeccora tagliandola e lavandola sinché l'acqua di lavatura riesca netta. Poi si fa bollire questa cartapeccora in acqua netta sino a consistenza sciropposa. Si allunga poi la colla che così si ottiene con un volume d'acqua pura a temperatura di 25 a 30° agitando la mescolanza e impiegandola tepida come risulta²⁸.

3.

La vernice che si prepara con cera ed essenza di trementina per fissare i colori friabili, si può ottenere con cera candidissima a nastri del commercio, ed essenza di trementina rettificata²⁹. Si pongono in un matraccio un volume di cera e due volumi di essenza di trementina. Si scalda a bagno d'arena e appena ottenuta la fusione si ha pronta la vernice³⁰. Questa vernice deve essere applicata stendendola a caldo anche alla temperatura di 60 a 70° se lo consente il dipinto³¹.

4.

L'acqua di caseina da impiegarsi per fissare i colori ancora un po' aderenti si ottiene in questo modo. Con formaggio bianco fresco trattandolo a lavature successive di acqua bollente finché l'acqua risulti pulita, si ottiene una pasta filamentosa priva di sali e degli altri corpi solubili che il formaggio contiene. Questa pasta unita ad $\frac{1}{10}$ del suo volume di calce appena spenta, e trattata per macinazione si riduce ad uno stato di consistenza quasi sciropposo, e dà la colla di caseina. Questa colla si diluisce a seconda dei bisogni con acqua di calce o con acqua pura tepida. Perciò si unisce un volume di colla di caseina a tre volumi di acqua pura e a due volumi di acqua di calce. L'acqua che risulta è quella che si voleva³².

²⁶ L'uso della soluzione di potassa in acqua, o con aggiunte di ingredienti (cfr. SECCO SUARDO 1866, pp. 566-567), era piuttosto diffuso all'epoca della memoria: cfr. ad esempio le osservazioni di ZENI 1840, p. 15.

²⁷ Evidentemente per limitare, se non interrompere, il processo corrosivo della potassa; su questa pratica cfr. anche SECCO SUARDO 1866, p. 267.

²⁸ Si tratta di una ricetta piuttosto comune, presente in numerose raccolte medioevali e moderne. FORNI 1866 (pp. 211-212) segnala che questa colla «è usata dai doratori mescolandola col gesso da imprimere le tavole da dorarsi o inargentarsi».

²⁹ Ricette di restauro simili in VIVES 1787; FABBRONI 1800. Cfr. anche BENSI-MONTIANI 1986; TORRESI 1996, pp. 68-69, note 40-41.

³⁰ Ricetta piuttosto diffusa nei trattati sulla pittura ad encausto, sebbene in questo caso la mistura funzioni da fissativo e non come legante dei colori; cfr. per tutti PALMAROLI 1810, pp. 127-128; MARCUCCI 1813, pp. 141-142; MARIJNISSEN 1967, I, p. 46.

³¹ Cfr. anche il resoconto di FORNI 1866, p. 38 proprio riguardo al metodo Botti.

³² FORNI 1866, p. 214 dà la ricetta di colla di formaggio con calce e del suo uso, una colla forte che serve per fissare l'affresco sulla seconda tela: «Si prende del formaggio fresco e s'impasta con l'acqua calda, lavandolo più volte con acque rinnovate, finché non n'escia più grassezza; dipoi si mescola con poca calce spenta, ma in presa, e si cerca di dare alla mescolanza, per mezzo del latte sburrato, una consistenza di pasta liquida; poi vi si mescola un poco di colla forte sciolta, la quale serve a impedire che la materia si rappigli nel tempo che si applica. Questa è una colla tenacissima, facile a indurirsi; e secca che sia, è insolubile dall'acqua, perciò si deve fare quando si ha da porre in opera». Dunque la colla di caseina descritta nella memoria è priva di latte e di colla forte. Per fare l'acqua di caseina va aggiunta acqua di calce, ovvero «acqua naturale saturata di calce caustica» (FORNI 1866, p.

5.

La tempera fatta con albumina sbattuta assai e molto diluita, destinata a fissare i colori ancora un po' aderenti si prepara prendendo il bianco dell'uovo, levando le membrane che esso contiene, unendo ad esso poco a poco acqua pura in modo che ad un bianco venga a corrispondere da $\frac{1}{4}$ ad $\frac{1}{2}$ litro d'acqua, e sbattendo continuamente finchè presenti una perfetta soluzione. Il liquido così ottenuto deve risultare leggermente vischioso³³.

6.

La soluzione di colla d'amido che si adotta per l'intelaggio dei dipinti si ottiene prendendo l'amido puro (il più fino che si ha in commercio) unendo ad esso dieci volte il suo volume di acqua pura, facendolo sciogliere a freddo e poi scaldando fino all'ebollizione cosicchè la soluzione dallo stato opaco passi allo stato di trasparenza. Si allunga poi finchè risulti di consistenza lattiginosa. La si può impiegare tanto a caldo quanto a freddo³⁴.

7.

La soluzione di colla di pesce che si può adottare per l'intelaggio dei dipinti si può ottenere mettendo un foglio di colla di ichtiocolla (colla di pesce o colla per le gelatine del commercio) in frantumi, in due decilitri d'acqua pura. Si fa macerare per circa 24 ore, e poi si scalda e si agita finchè si ottenga una perfetta soluzione. La soluzione così ottenuta si impiega a caldo allo stato di tepore³⁵.

8.

La soluzione molto allungata di gesso per fermare gli intonachi alle pareti può farsi gettando in un volume d'acqua, una quantità di gesso in polvere fina passata col setaccio e di recente preparata tale che il volume di essa corrisponda ad $\frac{1}{3}$ circa del volume d'acqua³⁶.

178) che «serve a pulire gli affreschi, e per lavare e depurare il cinabro onde regga a calcina» (*ibidem*, p. 179). Sulle varie colle di caseina cfr. SECCO SUARDO 1866, pp. 573-579.

³³ Cfr. BAZZI 1956, p. 117: «Vernice all'albumina: l'albumine d'uovo battuto a neve con poca acqua e lasciato stillare al fresco per varie ore fornisce una vernice raccomandata fin dai tempi più antichi. Essa è una delle più dannose per i quadri perché con gli anni si fa dura, opaca e difficilissima a togliersi. Si aggiunga a questi inconvenienti quello che non difende sufficientemente la pittura dagli agenti atmosferici...»; e GIANNINI 1992, p. 74, che segnala come in genere si preferissero i composti resinosi, come la mastice diluita in essenza di trementina, che era quasi trasparente e facilmente reversibile; d'altra parte in alternativa all'albumina si adottavano composti non meno discutibili, come la chiara d'uovo mescolata allo zucchero. Si tratta in ogni caso di varianti dei cosiddetti 'beveroni' settecenteschi a base di albume e di colle animali, causa di inscurimenti, presenza di muffe e di polveri solidificate, nonché plastificazione vetrose e cretture delle superfici affrescate.

³⁴ Per l'intelaggio dei dipinti SECCO SUARDO 1866, pp. 567-568, consiglia la colla forte: «Prendi di quella colla che viene estratta dalle parti gelatinose degli animali, e che serve principalmente ai legnaiuoli, dai vocabolaristi detta colla forte, parti una, ed infondila in parti due di acqua. Dopo alcune ore si sarà gonfiata molto ed ammollita, per cui ponendola al fuoco presto si discioglierà perfettamente. Abbi cura di rimuoverla continuamente, e che il fuoco sia mite, né arrivi alla bollitura, perché facilmente si carbonizza perdendo gran parte della sua tenacità; né dimenticare che qualche volta vuol essere più densa, qualch'altra più liquida a seconda dei casi, come è chiaramente indicato ove trattasi del trasporto dei freschi, per cui la dose dell'acqua dovrà essere aumentata o diminuita a seconda del bisogno». Comunque nel ricettario di Secco Suardo (*ibidem*, pp. 571-572) è presente la colla d'amido con una descrizione accurata che corrisponde a questa più sintetica della memoria.

³⁵ Sulla ricetta per la colla di pesce o ichtiocolla, che si trova in commercio sotto differenti forme e si scioglie in acqua a bagnomaria, cfr. FORNI 1866, pp. 212-214.

³⁶ Forni (*ibidem*, pp. 188-189), dice che il gesso è calce unita all'acido solforico (pietra da gesso, che abbonda in natura) e ne distingue varie qualità: quello di stuccatori e formatori, quello da pittori (se impastato con acqua e poi asciugato e polverizzato), quello da doratori o gesso marcio di Gaeta (se invece di polverizzarlo si fa macerare, si macina e si riduce in pani), il gessetto da pittori (cioè gesso da stuccatori in polvere sottile, posto in un catino e con tanta acqua da levargli la presa e farlo restare in una massa quagliata; poi seccato), il gesso di alabastro di Volterra (il più bianco ed il più fine di tutti). Nel cap. IV (*ibidem*, p. 34) per il riattacco dell'intonaco parla di calce idraulica mescolata con povere di marmo, pozzolana e un po' di latte sburrato.

La soluzione di cemento poi può farsi unendo all'acqua che si ha da impiegare una quantità di questo cemento pari a quella del gesso. Il cemento poi converrà che sia idraulico e di qualità corrispondenti a quelli del cemento di Marsiglia³⁷.

9.

La tempera per ravvivare le tinte fatta colla sola albumina si ottiene come quella che si impiega per fissare i colori. Si stende facendo passare successivamente il pennello sulla pittura finchè l'intonaco ne sia bene imbibito³⁸.

10.

La tempera per ravvivare le tinte fatte coll'albumina e con rosse d'uovo si prepara usando l'acqua e l'uovo completo, tenendo per l'acqua e l'uovo le stesse proporzioni della tempera precedente, e seguitando lo stesso procedimento. Risulterà più densa ed un po' colorata, e se riuscirà troppo vischiosa si allungherà con l'aggiunta di un po' d'acqua pura. Si dà colle precauzioni accennate per la precedente.

11.

L'acqua albuminosa che si può impiegare per imbeverare l'intonaco staccato, prima di sottoporlo alla pressione che lo deve regolarizzare, può essere fatta mettendo con la chiara d'uovo due volumi d'acqua, e sbattuto in modo che risulti una soluzione perfetta. Si impiega a pennello facendo imbibire assai l'intonaco.

12.

Quell'acqua albuminosa più carica che si usa per imbeverare l'intonaco dopo la regolarizzazione, si ottiene come la precedente impiegando però una quantità doppia di albumina. In quest'acqua dovrà risultare un bianco d'uovo su un volume d'acqua.

13.

La soluzione di colla cervione³⁹ o di colla di Sicilia con colla forte di caseina si fa nell'intonaco stesso impiegando le due colle separatamente ma contemporaneamente. La colla cervione o quella di Sicilia che sarà ottenuta sciogliendola in un vaso a bollire in modo che l'acqua appena la copra, si stende a pennello. Intanto si stende pure la colla di caseina con pennello a setole corte, cosicchè la filtrazione risulti completa. Si usa la colla cervione o di Sicilia in quantità uguale a quella di caseina ottenuta a consistenza sciropposa come al n.4 si è stabilito.

14.

La colla di caseina di cui si imbeve la stoppa è ancora quella a consistenza sciropposa di cui al N. 4. La stoppa di canapa deve essere compressa bene con pennello di setole corte.

15.

L'impasto di scagliola che si deve distendere sulle maglie della rete di rame si fa diluendo la scagliola cosicchè risulti l'impasto di fusione della consistenza di quello che gli scultori preparano per i getti⁴⁰.

16.

³⁷ FORNI (*ibidem*, pp. 186-188), definisce il cemento o malta come mescolanza della calce con la sabbia (due a tre parti di sabbia e una di calce, il tutto impastato con acqua), si sofferma sul fatto che la qualità della sabbia influisce sulla tenacità del cemento ed aggiunge che per comporre un cemento o intonaco che resista all'umido si impiegano particolari qualità di calce che si chiamano idrauliche, la cui composizione risulta dalla mescolanza con terra o ossidi metallici. SECCO SUARDO (1866, p. 38), parla di una malta composta di calce, gesso e polvere di marmo, «che comunemente chiamasi stucco».

³⁸ Cfr. *supra*, note 68 e 83.

³⁹ FORNI 1866, p. 216, sulla «colla cervona»: «Questa colla si ricava da quella di limbellucci e di pelle bianca di montone o da guanti, facendola svaporare al fuoco e disseccandola come vetro».

⁴⁰ Ovvero una mistura di gesso cotto e selenite impastata con colla diluita.

La mescolanza di colla di formaggio e terra d'ombra⁴¹ colla quale si spalma a pennello la scagliola si fa unendo un po' di terra d'ombra alla colla sciropposa del n. 4.
Assisi 12 giugno 1874

⁴¹ FORNI 1866, pp. 374-375.