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

EDITORIALE

Si presentano qui i risultati di una ricerca iniziata una decina di anni fa ed i cui primi esiti sono stati resi noti in occasione del I convegno internazionale di primavera sul restauro (I restauri di Assisi. La realtà dell'utopia). Organizzato da Giuseppe Basile, l'incontro era stato concepito come momento di approfondimento sulle metodologie da adottare per il ricollocamento di quanto era stato possibile ricostruire dopo il terremoto del 1997. Non era sembrato allora inutile in quella sede cercare di avviare una riflessione su materiali visivi di vario tipo che potevano contribuire a documentare lo stato di conservazione dei dipinti murali della basilica superiore nella seconda metà dell'Ottocento e di proporre all'attenzione di coloro che dovevano materialmente intervenire su di essi una lettura di queste variegate testimonianze: gli appunti grafici di Giovan Battista Cavalcaselle, ricchi di riferimenti testuali alla tecnica ed ai modi di stesura (Levi); gli acquarelli di due copisti che lavorarono al servizio dell'Arundel Society e di John Ruskin e che rivelano modalità di interpretazione e di resa significativamente antitetiche (Tucker); le numerose serie di fotografie, frutto di campagne che avevano avuto intenti ed esiti diversi, dalla pura documentazione scientifica ad una presentazione più attenta a risvolti commerciali (Mozzo). Purtroppo la pubblicazione degli atti convegno in un supplemento della rivista "Kermes" (2002) l'accompagnamento delle immagini, essenziali in un discorso di filologia visiva.

L'indagine proseguì grazie all'acquisto da parte della Scuola Normale Superiore e del Consorzio FORMA, dei diritti di riproduzione degli acquarelli di E. Kaiser e delle fotografie Alinari, nell'ambito di un progetto di ricerca PRIN sul restauro degli affreschi e sulla riorganizzazione dell'archivio storico documentario del Sacro Convento di Assisi, diretto da Benedetto Benedetti in collaborazione con Giuseppe Basile e con l'ICR¹. L'indagine venne poi arricchendosi con l'apporto scientifico di altri tre studiosi, i cui contributi permettono di meglio inquadrare, entro un contesto più ampio, gli interventi operati tra gli anni Settanta e gli anni Novanta sulle pitture murali della basilica superiore: il commento critico a un manoscritto anonimo, datato Assisi 1874, rinvenuto fra le carte cavalcaselliane, particolarmente interessante perché incentrato sulle tecniche e sui materiali di restauro alle pitture murali (Carofalo), le operazioni relative alla ricostruzione di un ideale interno "originale" trecentesco, privo di superfetazioni successive (Maniera Elia) e le complesse vicende amministrative e giudiziarie del convento, i cui risvolti non mancarono di interessare anche le azioni di tutela (Pognante).

Vari sono gli spunti e le piste di ricerca che un'indagine come questa propone, intrecciando la lettura dei materiali visivi con una ricca documentazione che ne consente una puntuale contestualizzazione. Due aspetti si possono in particolare enucleare. Il primo riguarda, nell'aspirazione ad una storia 'materiale' del restauro, la necessità – tuttavia, per mancanza di documentazione, non sempre perseguibile – di misurare continuamente le petizioni di principio e le posizioni teoriche con l'operare concreto dell'attività di conservazione e di restauro, sempre più o meno condizionata da fattori contingenti. Il secondo concerne, in generale, l'apparentemente ovvia necessità di applicare un'agguerrita filologia visiva a materiali di 'umile' documentazione e l'utilità di intrecciare, in un continuo gioco di rimandi, i vari piani interpretativi. Si tratta di far emergere il complicato e talora oggettivamente indecifrabile spessore di significati che propongono le testimonianze visive,

¹ Si segnala che, oltre al riordino del materiale archivistico, il progetto ha finanziato il restauro, diretto da Giuseppe Basile e Benedetto Benedetti, delle lastre del fotografo assisiate Gabriele Carloforti, conservate presso la biblioteca del Sacro Convento e rinvenute da Marco Mozzo.

uno spessore che contrasta – in maniera molto significativa – con recenti semplicistiche ricostruzioni pseudo-scientifiche dell'aspetto 'originale' dei dipinti murali assisiati.

I risultati di questa ricerca sul "cantiere assisiate" nella seconda metà dell'Ottocento, insieme al loro ineludibile corredo fotografico, erano già pronti nel 2004 e furono successivamente aggiornati – per quanto riguarda i riferimenti bibliografici – nel 2009. Purtroppo ritardi legati all'indisponibilità della sede editoriale in un primo tempo individuata hanno procrastinato la loro pubblicazione fino ad oggi, quando – grazie alla disponibilità della Fondazione Memofonte e alle opportunità offerte dall'editoria online – diviene possibile presentare nella sua interezza - immagini comprese - il frutto di questa indagine. Si ripropongono dunque, in una versione talora sostanzialmente rivista, i contributi già pubblicati in occasione del convegno assisiate, ma ora arricchiti di appendici documentarie di indubbia importanza per la storia del restauro, insieme ai tre studi inediti. Va segnalato peraltro che, per non rimandare ulteriormente la diffusione dei risultati di questa ricerca che ha vissuto vicende editoriali perigliose, si è scelto di non effettuare un ulteriore aggiornamento bibliografico, anche se questo ha impedito, ad esempio, la segnalazione dell'avvenuta pubblicazione, nel frattempo, di testi importanti per il nostro lavoro, come l'edizione dei taccuini di Charles Lock Eastlake, a cura di Susanna Avery-Quash (2011), citati ancora come inediti nel saggio di Paul Tucker.

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 subiti 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 Bavo*, 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 out most celebrated galleries are by this time, in

Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi

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 Italy⁸, 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 deposto 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 Francisan'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 existo¹³.

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 fato 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 la? 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.

Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi

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 «scollorato» nel *S. Francesco* o la preparazione rossiccia dove il colore è caduto nel *Gesì 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 fenisce 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 – rossicio – giallastro rossiccio come rame infuocato [?] il putto – azzurro – quello di San Francesco – verde – foglia verde come quella di cavolo o brocolo 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 – cufia bianca – naso piccolo – bocca piccola e mento grasso – occhi piccoli e pupille idem vedi occhi [?] come alla Cimabue – cufia 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 BMV, 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 «lies 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 traccie 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 assisiate 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 promosse 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 pel 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 esamini 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 ibiden, 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 tura 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 riescie 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.

Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi

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. Esemplare 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 addatta» 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 lavorio il Botti contentò i più esigenti ed increduli, li contentò del pari col rinettamento 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 rossume 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 rossume 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 riescirà 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. Oggidì 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 oltreché 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 «desterina 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.

Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi

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 conservazione 58. 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 letimotiv, 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 assisiate 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 tagliente 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'avere 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, picchiettalo 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 pannolano, 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: è «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 lustri. 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'intelaggio. 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 commettente, affinchè non vengano imputate a te quelle mancanze o stonature che per avventura potessero essere prodotte dal toglimento 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 cartapecora 2. Poi, dopo che è asciutta la colla, dando una mano di vernice fatta con cera purissima sciolta nell'essenza di trementina 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 ammoniaca e derivati. Il prodotto a base di alcale 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» (ihidem, p. 20); cfr. anche BREDA 1870. È utile sottolineare la successione delle vernici fissative indicate nella memoria: prima uno strato di colla di cartapecora, 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 pennellessa 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 caciosa del latte unita ad ammoniaca 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 bollore 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 resultati 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 fregagione 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. È 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 7 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 bollore 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 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'incannicciato (ibidem, pp. 27-28): «Asciutto l'intelaggio, si taglia a tutta spessezza 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 scalzarlo 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 intiero, 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 8,

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 riescirà 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.

20

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 lascierà 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'arricciato 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 allontani 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 spogliarla 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 respettive 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 ammollisca 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 pannilini. 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 rossume 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, picchiettando 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, addirizzare 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 trovasi 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: 1º Distacco e riattacco alla parete degli intonachi sporgenti e cadenti. 2º Iniezioni nelle parti appena sollevate dal muro. 3º Stuccare con calce e marmorino le parti mancanti dell'intonaco colorandolo con tinte neutre per metterlo in armonia col rimanente del dipinto. 4º Nettare quella superficie dipinta e richiamare il colorito al suo primitivo stato con i soliti mici sensibilissimi mezzi e senza alcun ritocco di colore» (ACS, MPI, AA.BB.AA, I Versamento (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 «desterina 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 volori si eseguisce in questo caso come nel primo, procedendo alla lavatura, alla successiva spalmatura con tempera di colla di cartapecora, 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, secondoché 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, dimanieraché 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 intelaiatura 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'incannicciato. 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'incannicciata 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 sbiecamento. 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 adeso 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 cartonaggio onde lasciar libera la pittura per dovere essere quindi ristuccati i voti 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'intelaggio, 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 finchè 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 cosicchè si levi tutto quel poco di amido che ancora gli potrebbe essere stato aderente.

dipinto a fresco sull'incannicciato (ibidem, p. 28), sembra descrivere un procedimento più vicino a quello illustrato nella memoria: l'incannicciato, «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'incannicciato, ibidem, pp. 23-24: «[...] riuscì al Bianchi di trovare il modo di riportarli sugl'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'incannicciato 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 rigidezza, 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 rossume 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 volori 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 lastrine 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 rossume 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 spanci di un intonaco dipinto a fresco*) è descritta la procedura di consolidamento di piccoli spanci 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 inclinante 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'inumidisca tanto l'intonaco, quanto il muro sottostante. Dipoi fate del gesso, passato per lo staccio, molto liquido, e introducetelo 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 ½ del suo volume di vino. Quella che si prepara con aceto allungato unendo 1/3 del suo volume d'aceto. Quella che si prepara con alcali sciogliendo nell'acqua che si vuole avere 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 cartapecora si potrà ottenere così:

Si prepara la cartapecora tagliandola e lavandola sinchè l'acqua di lavatura riesca netta. Poi si fa bollire questa cartapecora 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 le 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 finchè 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 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.

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 rinnuovate, finché non n'esca 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 ¼ ad ½ 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 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'albume 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 crettature 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 ittiocolla, che si trova in commercio sotto differenti forme e si scioglie in acqua a bagnomaria, cfr. FORNI 1866, pp. 212-214.

³⁶ Forni (*ihidem*, 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.

0

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 rossume 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 riescirà 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 imbevere 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 imbevere 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 bollore 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.

Appendice documentaria

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.

NUOVE TESTIMONIANZE SUGLI AFFRESCHI ASSISIATI: RUSKIN E GLI ACQUARELLI DI EDUARD KAISER PER LA ARUNDEL SOCIETY*

Questo intervento prende in considerazione una serie di trentacinque copie ad acquarello di grandi dimensioni tratte da affreschi assisiati e eseguite sul luogo tra il 1873 ed il 1876 da un artista austriaco, Eduard Kaiser (1820-1895), per conto di una associazione britannica, la Arundel Society. Gli acquarelli sono attualmente conservati presso il Victoria and Albert Museum di Londra¹. Essi non sono tutti inediti: sei della serie sono già stati pubblicati². Tuttavia, il loro valore documentario è stato misconosciuto dagli studiosi che li hanno esaminati, dal momento che nessuno dei due si è occupato di distinguere le diverse tipologie di copia comprese nel gruppo, né si è dimostrato consapevole che proprio negli anni in cui Kaiser era impegnato ad eseguirli gli affreschi erano in corso di restauro. Pertanto, prima di affrontare la questione di cosa effettivamente documentino questi acquarelli, occorre rapidamente ripercorrere la storia, purtroppo alquanto intricata, della loro produzione, storia che per certi versi risulta ancora enigmatica, se non paradossale.

La Arundel Society³ era stata fondata nel 1848 per promuovere la conoscenza dell'arte e sin dalla sua fondazione aveva mostrato un interesse particolare per la pittura murale italiana del Medioevo, che si era proposta di illustrare e divulgare tramite testi e, soprattutto, incisioni. Nelle intenzioni della Society tali incisioni avrebbero dovuto svolgere inoltre una importante funzione documentaria nei casi in cui le opere disegnate volgessero in condizioni precarie; e per questo motivo venne subito precisato che lo stile adottato per esse avrebbe dovuto privilegiare la fedeltà di traduzione rispetto alla gradevolezza o fruibilità estetica⁴. E Ruskin stesso difese questa scelta radicale nel testo che accompagnò la prima pubblicazione più ambiziosa della Society, ossia la serie di xilografie tratte dagli affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni, pubblicate tra 1853 e 1860⁵. Nel saggio introduttivo, prevedendo anche le critiche effettivamente suscitate nella stampa da queste immagini⁶, Ruskin insistette:

It is easy to produce an agreeable engraving by graceful infidelities; but the entire endeavour of the draughtsmen employed by this society has been to obtain accurately the character of the original: and he who never proposes to himself to rise *above* the work he is copying, must most assuredly often fall beneath it. Such fall is the inherent and inevitable penalty on all absolute copyism; and wherever the copy is made with sincerity, the fall must be endured with patience. It will never be an utter or a degrading fall; that is reserved for those who, like vulgar translators, wilfully quit the hand of their master, and have no strength of their own?

^{*} Ringrazio il Ruskin Literary Trustee della Guild of St George e la Ruskin Foundation, la Pierpont Morgan Library di New York e la Bodleian Library di Oxford del permesso concessomi di pubblicare i testi ruskiniani inediti qui citati. Ringrazio inoltre per la preziosa collaborazione e consulenza Francesca Bonetti, Martin Durrant, Frances Rankine, Stephen Wildman.

¹ Londra, Victoria & Albert Museum, E40/1995; E48/1995-E65/1995; E103/1995; E121/1995; E124/1995-E133/1995; E184/1995-E185/1995.

² Cinque furono illustrati in SMART 1974, pp. 228-231; e uno in HARROD 1988, pp. 180-188, fig. 6 (con didascalia errata). Smart scrive che l'intera serie di copie eseguite da Kaiser fu esposta presso le Università di Leeds e Nottingham poco prima della pubblicazione del suo articolo.

³ Non esiste una monografia sulla Society; cfr. però la tesi di dottorato di HARROD 1978. Cfr. inoltre COOPER 1978, pp. 263-292; HAMBER 1996, pp. 303-314 e passim.

⁴ HARROD 1978, 1; COOPER 1978, p. 268.

⁵ RUSKIN 1903-1912, XXIV.

⁶ HARROD 1978, p. 60; COOPER 1970, p. 271.

⁷ Ruskin 1903-1912, XXIV, pp. 39-40.

Mentre le prime incisioni a essere pubblicate dalla Society erano state mere riproduzioni di stampe già esistenti, le xilografie giottesche erano state tratte da copie per la prima volta commissionate espressamente per la pubblicazione⁸. Successivamente, nel 1859, era stato creato un fondo speciale per finanziare l'esecuzione di copie, lucidi ed eventualmente fotografie, materiali non necessariamente destinati ad essere tradotti in incisioni⁹. Fu una iniziativa caldeggiata da Austen Henry Layard, politico e archeologo, nonché appassionato cultore dell'arte italiana e membro della Society sin dal 1852. Fu di Layard l'idea di abbinare nelle pubblicazioni incisioni a contorno tratte dai lucidi e cromolitografie raffiguranti gli stessi affreschi derivate invece da studi ad acquarello. Così l'uso della cromolitografia, ancora poco sperimentata nel campo delle riproduzioni artistiche, divenne il marchio distintivo della Society, ma comportò anche l'aggravamento di un dilemma insito nei suoi programmi, sempre oscillanti tra un lavoro di documentazione di stampo più 'scientifico' e interessi divulgativi, che esigevano la traduzione delle immagini in una veste appetibile ai soci e che facilmente volgevano a considerazioni commerciali¹⁰.

Sin dalla sua fondazione la Arundel Society aveva progettato una serie di incisioni tratte dagli affreschi principali della basilica di San Francesco in Assisi¹¹. Tuttavia, ancora negli anni Settanta nessuna pubblicazione era stata dedicata a questo monumento, benché Layard stesso si fosse interessato del vecchio progetto durante un suo soggiorno ad Assisi nel 1858¹². Forse frutto di questo suo interessamento sono sette acquarelli tratti da affreschi della basilica superiore e inferiore, che risalgono agli anni immediatamente successivi al suo soggiorno e che sono ancora conservati tra i disegni della Arundel Society¹³. Essi non sono firmati, ma sembrerebbero di mani diverse: stando al *Report* della Society del 1862 sarebbero stati eseguiti sotto la supervisione dell'incisore perugino Bartolomeo Bartoccini (1816-1882)¹⁴.

Queste copie tuttavia non furono tradotte in incisioni e il progetto assisiate languì¹⁵. L'impulso decisivo venne solo qualche anno più tardi, forse da John Ruskin. Socio fondatore della Society, questi da decenni andava denunciando lo stato di degrado cui, in Italia e altrove, giacevano gli antichi monumenti pittorici e architettonici, nonché l'incoscienza sia dei sedicenti amatori britannici, facoltosi ma indifferenti, sia (e ancor più) dei restauratori. In una conferenza del 1857, tenuta a Manchester nell'occasione della Art Treasures Exhibition, egli

⁸ Le xilografie erano state incise dai fratelli Dalziel da acquarelli eseguiti dal pittore W. Oliver Williams (HARROD 1978, pp. 44-46; COOPER 1978, p. 269).

⁹ HARROD 1978, p. 95; COOPER 1978, p. 278-279; HAMBER 1996, p. 308.

¹⁰ Su tale dilemma cfr. COOPER 1978, p. 286: «Its aims were simultaneously specialized and elitist (in the wish to make accurate records of important, but not generally known and appreciated, art works) and promotional and popularizing (in the desire to teach the public to appreciate the more austere beauties of the earlier masters). In the earlier years, the specialized predominated over the promotional, the elitist over the popularizing. After the introduction of chromolithography the balance tipped more in the opposite direction.»

¹¹ Cfr. il prospectus della Society, ARUNDEL SOCIETY 1848, p. 4.

¹² Cfr. una sua lettera alla zia (11 novembre 1858) scritta a Roma e riportata nella sua autobiografia (LAYARD 1903, II, p. 220): «I have been very busy making fresh plans for the Arundel Society, and endeavouring to find some means of preserving records of the great works of art with which the sanctuary of St. Francis of Assisi abounds, but which are fast perishing. The neglect and wilful destruction to which they are exposed is truly lamentable. Every time I return to Italy I find fresh progress in the work of decay. In a very few years but little will be left of the frescoes which covered the walls of the Church of Assisi, and I am anxious to find the means of having the most important copied before it is too late.»

¹³ Londra, Victoria and Albert Museum, E39/1995; E66/1995; E122/1995-E123/1995; E202/1995-E204/1995. ¹⁴ HARROD 1978, p. 107.

¹⁵ Cfr. COOPER 1978, p. 282 per un accenno scettico, sull'*Art Journal* dell'ottobre 1865 (303), al progetto di far copiare gli affreschi assisiati: «When [il critico J.B.] Atkinson heard of the plans to copy these frescoes, he expressed the hope that, since the paintings were too archaic to appeal to any but the inveterate, the Society would show greater discretion and publish only a few representative examples.»

aveva portato ad esempio proprio gli affreschi giotteschi di Assisi, «che in questo stesso istante vanno deperendo per mancanza di cure decenti»¹⁶.

Ruskin però non era ancora stato ad Assisi, che visitò per la prima volta verso la fine del maggio del 1872. Ora, sebbene il critico inglese, accanito oppositore di ogni restauro non puramente conservativo, non accenni né nel diario né nella corrispondenza al fatto che a questa data i restauri agli affreschi, voluti da Giovan Battista Cavalcaselle, erano già avviati¹⁷, la presenza del restauratore nella basilica, considerata anche alla luce di esperienze traumatiche dello stesso viaggio – come quella di assistere allo smantellamento della chiesa della Spina a Pisa¹⁸ – avrebbe potuto spingerlo a sollecitare la pubblicazione di una serie di incisioni dedicata alla basilica e in particolare al «Giotto» delle storie francescane. Comunque fosse, nel 1873 furono affidati proprio a Ruskin sia la preparazione di un testo di accompagnamento alle immagini, sia il compito di sorvegliare il lavoro del copista Kaiser ad Assisi¹⁹.

Acquarellista e litografo-ritrattista viennese, Kaiser aveva eseguito le sue prime copie per la Arundel Society in Italia nel 1869, adottando lo stile 'reintegrativo' praticato da un copista italiano, Cesare Marianecci, che aveva lavorato molto per la Society nei primi anni Sessanta²⁰. La scelta di Kaiser per il progetto assisiate – nonostante lo stile di Marianecci fosse stato oggetto di dure critiche da parte sia degli ufficiali della Society che dalla stampa inglese, in quanto non sufficientemente aderente alle opere originali²¹ – si dovette forse al cattivo stato di conservazione di questi affreschi, difficilmente traducibili in cromolitografie se non preventivamente 'restaurati²². Ad ogni modo, le critiche della stampa portarono in primo piano il problema di un controllo rigoroso del lavoro dei copisti. Tale problema veniva risolto di volta in volta in vari modi e non sempre con efficacia, ad esempio tramite il confronto con disegni tratti dagli stessi soggetti di cui eventualmente disponevano i commissari della Society, oppure con i ricordi di lontani soggiorni italiani o talvolta, con maggior rigore, tramite l'ausilio di fotografie appositamente commissionate. Ma il modo più sicuro, dati anche i limiti tecnici che spesso inficiavano la soluzione fotografica²³, era quello del controllo personale affidato o al segretario oppure a persona competente, quale, in questo caso, fu reputato Ruskin.

Ancora prima del suo arrivo ad Assisi, nella primavera del 1874, egli aveva chiesto al segretario della Society, F.W. Maynard, che Kaiser, sul luogo e al lavoro a partire dall'anno precedente, si limitasse a eseguire disegni preliminari a contorno e non procedesse all'uso del colore finché il critico non l'avesse raggiunto²⁴. Ciononostante, prima ancora dell'arrivo di Ruskin, Kaiser aveva eseguito almeno due acquarelli, tratti da scene del ciclo francescano collocate nell'angolo a sinistra dell'ingresso, il *Miracolo della fonte* e la *Predica di San Francesco*

¹⁶ RUSKIN 1903-1912, XVI, p. 75.

¹⁷ Stando alle carte ministeriali (ACS, MPI, AA.BB.AA, *I Versamento* [1860-1890], busta 528, fasc. 707) i lavori iniziarono tra marzo e aprile di quell'anno. Sicuramente entro il 16 maggio erano già state restaurate le scene giottesche raffiguranti *Il miracolo della fonte e Il Presepe di Greccio* (cfr. l'articolo di J. Cavallucci, ispettore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, in «La Nazione» di quel giorno, poi in CAVALLUCCI 1874).

¹⁸ Cfr. CLEGG-TUCKER 1993, p. 72 e pp. 79-80.

¹⁹ Ruskin aveva del resto già commentato per i tipi della Society gli affreschi padovani di Giotto, in RUSKIN 1903-1912, XXIV.

²⁰ HARROD 1978, pp. 114-115.

²¹ *Ibidem*, pp. 102-106; COOPER 1978, pp. 285-286.

²² È inoltre da tenere presente la già accennata ambiguità di fondo negli intenti della Society, che continuamente la faceva oscillare tra soluzioni estreme di tendenza opposta, incertezza del resto alla quale nemmeno la stampa era estranea: le critiche a Marianecci avevano portato tra l'altro al reclutamento di un artista tedesco, Christian Schultz, che però nel 1865 era stato anch'egli criticato sulla *Art Journal* per essersi impegnato in una resa quasi da dagherrotipo delle più sottili crepe di un intonaco affrescato (cfr. COOPER 1978, p. 286; HAMBER 1996, p. 308).

²³ *Ibidem.*

²⁴ Cfr. *Appendice*, Lettera n. 1. Maynard fu segretario della Arundel Society fino alla morte nel 1876 e autore di *Descriptive Notice of the Works of the Arundel Society 1869-1873*, s.l., s.d. (la *Prefazione* porta la data di settembre 1873).

dinanzi a papa Onorio III²⁵. Dal secondo era anche stata tratta una cromolitografia, pubblicata prima del settembre del 1873 (Fig. 26)²⁶.

Forse non è un caso che una delle due scene scelte da Kaiser – il *Miracolo della fonte* – fosse già stata restaurata da Botti²⁷: è possibile che il copista si sia avvalso della ritrovata leggibilità dell'affresco restaurato²⁸ come guida nella traduzione della *Predica dinanzi a papa Onorio III*, che viceversa si trovava ancora nelle condizioni attestate dalla fotografia (Fig. 27) eseguita dalla Società Fotografica Artistica di Assisi tra il 1872 e giugno del 1874, quando anche questo affresco fu ripristinato²⁹. Ad ogni modo, il confronto con la fotografia mostra il tipo di intervento operato da Kaiser nel secondo caso. Egli vi ha sanato la vistosa crepa che percorre tutta la lunghezza dell'affresco e interessa in particolare la zona immediatamente a destra del santo, compresi la mano sinistra e piede destro; ha inoltre riparato e dato nuova consistenza alle colonne, evidenziando anche il disegno del pavimento; e infine ha notevolmente 'ingentilito' i volti dei personaggi, come risulta anche dal confronto con un precedente disegno di Cavalcaselle della testa del papa³⁰.

Ruskin arriva ad Assisi l'11 aprile del 1874 e vi si ferma quattro giorni. Sconcertato dal pessimo stato di conservazione degli affreschi della chiesa superiore (a detta sua mere « pareti ammuffite») e in particolare dal problema dell'estesa e imprevedibile alterazione del colore, si mostra perplesso sulla possibilità di rendere questo «antico manoscritto» di nuovo leggibile, nonché appetibile al «grande pubblico» inglese. Deluso inoltre dai metodi laboriosi del copista austriaco, egli decide per un radicale cambiamento di obiettivi. Rimanda il problema dei restauri da praticare sulla carta in vista di eventuali pubblicazioni e avvia Kaiser alla produzione di una serie di «disegni documentativi delle parti più importanti di ogni soggetto, di grandezza naturale», in cui i colori che l'artista vedrà sulla parete andranno ripresi tali quali, dovesse trattarsi anche di colori alterati. Insieme a tali disegni di particolari, Ruskin prevede anche la preparazione di 'ricostruzioni' grafiche delle singole scene³¹, queste sì destinate alla pubblicazione, ma da eseguire in maniera più «rapida e rozza», quindi anche più consona al vigoroso stile di Giotto³². Unico frutto ancora conservato di questo esperimento (che presto

²⁵ Londra, Victoria & Albert Museum E131/1995 & E133/1995. Per la datazione cfr. MAYNARD 1869-1873. Dai collaudi del 30 luglio 1873 e del 12 novembre 1873 (ACS, MPI, AA.BB.AA, *I Versamento* [1860-1890], busta 528, fasc. 707) risulta che nello stesso periodo Botti restaurò, prima parte dell'arcone e i peducci di vela di volta corrispondenti agli affreschi sopra il ballatoio della prima campata a sinistra, poi gli stessi affreschi parietali (il *Battesimo di Cristo* e la *Disputa dei dottori nel tempio*).

²⁶ Maynard 1869-1873.

²⁷ CAVALLUCCI 1874.

²⁸ Cfr. *ibidem*, dove l'autore descrive entusiasta l'esito finale del restauro alle due scene francescane: «il colore (dove ci è) ritorna bello e intonato; l'intonaco cadente e solidamente ricementato nella parete».

²⁹ Cfr. il collaudo del 6 luglio 1874 (ACS, MPI, AA.BB.AA, I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707).

³⁰ BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3.

³¹ Cfr. *Appendice*, Lettera n. 3. Si trattava in parte di un ritorno al metodo seguito dalla stessa Society agli inizi degli anni Sessanta e inaugurato da Layard, ma presto venuto in disuso, per il quale incisioni di particolari tratti da lucidi erano accompagnate da cromolitografie la cui funzione era di restituire un'idea dell'insieme. Ma quello di abbinare studi di particolari con vedute d'insieme, anche usando tecniche diverse come il disegno o l'acquarello da un lato e il dagherrotipo o fotografia dall'altro, era una prassi che Ruskin da molti anni seguiva nelle proprie indagini pittoriche e architettoniche e che del resto venne adottata ancora una volta durante questo stesso soggiorno italiano nel lavoro che egli svolse insieme a Charles Fairfax Murray nella Cappella Sistina, dove oltre a eseguire copie ad acquarello e a grandezza naturale di figure tratte dagli affreschi di Botticelli, Ruskin commissionò una serie di riproduzioni fotografiche (però in questo caso di particolari) alla ditta Alinari (cfr. lettera di Ruskin a Charles Fairfax Murray, 3 luglio 1874 conservata a New York, Pierpont Morgan Library, MA 2150/32 e di Murray a Ruskin, 17 agosto 1874, RF, B XVIII); analogamente, nel 1880 Ruskin chiese a Murray di documentare «with photos and colour both» gli affreschi di Botticelli recentemente scoperti in Villa Lemmi, fuori Firenze (lettera del 29 febbraio 1880, New York, Pierpont Morgan Library, MA 2150/75).

³² Cfr. la valutazione della maniera di Giotto in *Giotto and his Works in Padua* (in RUSKIN 1903-1912, XXIV, pp. 35-36): «In the first place, Giotto never finished highly. He was not, indeed, a loose or sketchy painter, but he was by no means a delicate one. His lines, as the story of the circle would lead us to expect, are always firm, but

fallirà) è uno studio della testa di San Francesco da L'accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi (Fig. 8)³³.

Al suo ritorno ad Assisi dopo quasi due mesi³⁴ Ruskin si dichiara soddisfatto del lavoro svolto nel frattempo dal copista e sembra convinto di aver scelto il giusto metodo di procedere, benché sempre più consapevole delle difficoltà del caso. Ad ogni modo, i facsimili ora in preparazione – così si esprime in una lettera a Maynard – saranno senza dubbio, dal punto di vista documentativo, i disegni più preziosi fino a ora commissionati dalla Society, soprattutto se, come sembra probabile, gli affreschi verranno restaurati nel corso dei prossimi anni (unico accenno in tutta la corrispondenza con Maynard ai restauri attualmente in corso)³⁵.

Entro pochi giorni il progetto subisce una seconda e non meno radicale modifica. In seguito alle indagini che continua a svolgere in tutta la chiesa Ruskin è persuaso che «la stragrande parte dei cosiddetti Giotto non è che opera di allievi – quindi non occorrerà preparare che memoranda di essi in scala ridotta»³⁶. Vi era invece una serie di soggetti di immenso valore nella basilica inferiore, da eseguire «con grande perfezione»³⁷, in particolare le *Allegorie francescane*, che Ruskin si era prefissato di studiare³⁸, e che ora stava disegnando, al fine (come ha ricordato qui Donata Levi) di poter discriminare la pittura 'autentica' di Giotto (così considerava le *Allegorie*) da quella degli «allievi» nella basilica superiore.

Se Ruskin sempre più si rifugiava nella «grotta dipinta»³⁹ del Giotto «buono»⁴⁰, era senz'altro anche perché dal 6 maggio erano ripresi i restauri agli affreschi nella chiesa superiore⁴¹, ai suoi occhi ormai mera «polvere e rovina»⁴²: questo fatto non poté che aggravare la delusione estetica e il disorientamento storico-critico di fronte alle storie francescane. Infatti, quando, verso la fine del mese, egli ritornò nella basilica superiore fu per studiare non «Giotto» ma «Cimabue», la cui *Maestà* nella chiesa sottostante egli 'scoprì' il 19 giugno. (La scoperta però fu possibile, benché egli non sembri rendersene conto, grazie alla rimozione dell'altare della Concezione e al restauro dell'affresco, interventi eseguiti durante la sua assenza da

they are never fine. Even in his smallest tempera pictures the touch is bold and somewhat heavy: in his fresco work the handling is much broader than contemporary painters, corresponding somewhat to the character of many of the figures, representing plain, masculine kind of people, and never reaching anything like the ideal refinement of the conceptions of Benozzo Gozzoli, far less of Angelico or Francia».

³³ Londra, Victoria & Albert Museum, E134/1995. Kaiser avrebbe eseguito copie analoghe della testa del santo nella scena che Ruskin chiama *L'apoteosi di San Francesco* (potrebbe trattarsi della *Morte di San Francesco*; cfr. *Appendice*, nota n. 76) e di una porzione più ampia della stessa scena (cfr. *Appendice*, Lettere nn. 3, 7, 9, 11a).

³⁴ A metà maggio però aveva passato una domenica ad Assisi, dove aveva anche discusso con Kaiser (cfr. le lettere a Constance Hilliard del 14.5.1874 e alla cugina Joan Severn, s.d., OBL, Ms Eng. Lett. c. 39, 496, 499).

³⁵ Cfr. Appendice, Lettera n. 4.

³⁶ Cfr. *ibidem*, Lettera n. 5.

³⁷ Ibidem.

³⁸ In particolare la *Povertà*, che aveva precedentemente pensato di far copiare a Charles Fairfax Murray (lettera di Ruskin a Murray del 3.5.[1873] [New York, Pierpont Morgan Library, MA 2150/23]). L'interesse per questo soggetto era senz'altro in parte determinato dalle preoccupazioni politico-economiche, come era anche il caso dell'*Allegoria del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, copiata da Murray per Ruskin nel 1873 (cfr. CLEGG-TUCKER, p. 100).

³⁹ Cfr. lettera di Ruskin alla cugina Joan Severn del 17 giugno 1874 (RF, L 39).

⁴⁰ Cfr. *Appendice*, Lettera n. 7.

⁴¹ Cfr. collaudo del 6 luglio 1874 (ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707).

⁴² Nel corso delle prossime settimane, sia nel diario che nella corrispondenza privata, Ruskin si lamenterà della presenza nella chiesa di operai e fotografi (lettera alla cugina Joan Severn, Assisi, 23 giugno 1874 [RF, L 39]; OBL, Ms Engl. Misc. c. 227, 14). Il 12 giugno, in una lettera a Gilbert Scott in cui spiega i motivi che lo portano a rifiutare la medaglia d'oro offertagli dal Royal Institute of British Architects, egli annovera, tra altri episodi di vandalismo autorizzato dagli architetti, «la devastazione della chiesa inferiore e le miserevoli ridipinture in quella superiore, ordinate dal Signor Cavalcaselle» (RUSKIN 1903-1912, XXXIV, p. 516).

Assisi)⁴³. In confronto alla grandiosità mitica e intensità spirituale del suo maestro, l'insistito realismo di «Giotto» risultava quasi pettegolo. Spinto quindi dal desiderio di studiare meglio le scene della Genesi tradizionalmente attribuite a Cimabue, Ruskin salì sull'impalcatura utilizzata dal restauratore, conobbe Botti e assistette affascinato allo stacco e riattacco degli affreschi⁴⁴. Fu probabilmente tramite Botti che il mese successivo, nel giorno della sua partenza da Assisi, Ruskin conobbe anche il tanto biasimato Cavalcaselle⁴⁵, con cui ebbe un colloquio che egli nel diario definisce «lungo e proficuo» e che forse verteva sui principi di un restauro conservativo, oppure su aspetti attributivi del «Giotto problem» di Assisi⁴⁷.

Kaiser nel frattempo stava copiando la Povertà per Ruskin, ma presto questi annunciò un nuovo piano. Sempre più convinto dell'inopportunità di trarre riproduzioni dal ciclo francescano, nonché dell'impossibilità di riprodurre in cromolitografia i più pregevoli affreschi giotteschi della chiesa inferiore (opere del «Gainsborough» del suo tempo)⁴⁸, egli propose a Maynard una pubblicazione dedicata al transetto destro della chiesa inferiore. Tuttavia, per salvare anche il progetto giottesco era disposto a commissionare a Kaiser alcune copie 'restaurate' dalle storie francescane, ma solo dopo che l'artista avesse superato una nuova prova, che forse non a caso venne messa a punto solo dopo l'incontro con Botti, in quanto rivela una curiosa assonanza con un procedimento adottato dal restauratore (su cui si è fermata Donata Levi), quello del «ravvivamento delle tinte». Il trial al quale venne ora sottoposto Kaiser prevedeva infatti la copiatura di una porzione di una delle ben conservate storie dell'Infanzia di Cristo (attribuite da Ruskin a Taddeo Gaddi)⁴⁹ del transetto destro della

⁴³ Cfr. collaudo del 6 giugno 1874 (ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707). Quasi tutti gli affreschi che Ruskin avrebbe individuato come di particolare valore per la soluzione del «Giotto problem» erano stati restaurati nel periodo della sua assenza (cfr. Appendice, Lettera n. 7 e nota n. 100).

⁴⁴ Cfr. Appendice, Lettera n. 6. In questo periodo, oltre che alle scene giottesche raffiguranti la Predica agli uccelli e la Morte del cavaliere di Celano, Botti stava lavorando a quelle « nella parete di destra entrando al di sopra del ballatojo negli affreschi di Cimabue, ove è rappresentata la morte di Abele e porzione dell'affresco sottostante [l'Apparizione di Giuseppe ai fratelli]» (collaudo del 6 luglio 1874 [ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707]).

⁴⁵ Cfr. Tucker 1998, pp. 257-276.

⁴⁶ Oxford, Bodleian Library Ms Engl. Misc. c. 227, 16.

⁴⁷ Cfr. *Appendice*, Lettera n. 7.

⁴⁸ Cfr. *ibidem*, Lettere nn. 7 e 9.

⁴⁹ Non è chiaro su quali fonti si fosse basato Ruskin nell'attribuire le Storie dell'Infanzia di Cristo a Taddeo. È vero che in una guida che gli era sicuramente ben nota, lo Handbook for Travellers in Central Italy pubblicata dall'editore John Murray e che egli infatti cita proprio nella lettera a Maynard in cui per la prima volta parla del ciclo (cfr. Appendice, Lettera n. 8), tutti i dipinti del transetto destro vengono dati a questo pittore (MURRAY'S HANDBOOK 1867, p. 402; MURRAY'S HANDBOOK 1874, p. 400). Tuttavia, per l'anonimo autore si tratta di una collaborazione con Giovanni da Milano. Il binomio Taddeo-Giovanni, con riferimento a questi affreschi, sembra risalire a un passo confuso di Vasari. Questi, nella Vita di Giotto, aveva assegnato «le facciate di sopra dalle bande dell'altar maggiore» della chiesa inferiore a questo pittore (VASARI 1568, II, p. 101), mentre, nella Vita di Taddeo aveva dato a Giovanni da Milano, allievo di quest'ultimo, certe «istorie della Nostra Donna» «nelle facciate e dalle bande» di un «altar maggiore» genericamente situato «in Ascesi» (ibidem, I, p. 180 e II, p. 214). Questo secondo passo, insieme forse alla notizia vasariana di affreschi aretini frutto di una colloborazione tra i due pittori (ibidem, I, p. 178 e II, p. 209]), avrebbe portato nell'Ottocento all'attribuzione degli affreschi del transetto destro ora a entrambi, ora a uno dei due, in alternativa più o meno polemica all'attribuzione giottesca. Ad esempio, si citano entrambi i nomi in un taccuino del 1856 di Charles Eastlake, direttore della National Gallery di Londra, National Gallery Archive, Eastlake Notebooks 3 [1852-1856], II [1856], c. 5). D'altro canto, nel 1827 C.F. von Rumohr aveva avanzato, per le Storie dell'Infanzia di Cristo, il nome di Giovanni, suggerimento seguito da RIO 1836, p. 77; RIO 1861, I, pp. 227-228) e da Lord LINDSAY 1885, II, pp. 81-82). Viceversa CHAVIN DE MALAN 1846, p. 327) aveva fatto (ma in maniera confusa) il solo nome di Taddeo, mentre Crowe e Cavalcaselle (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, pp. 251-252) avevano ribadito la paternità giottesca di questi affreschi, amettendo però la possibilità dell'assistenza di allievi, tra i quali consideravano la presenza di Taddeo più plausibile di quella di Giovanni. In una lettera ad Alice Owen, databile al 1875, Ruskin avrebbe definito l'attribuzione delle Storie dell'Infanzia di Cristo a Giotto un «errore» tra i più «grossolani» di Crowe e Cavalcaselle (OBL, Ms. Eng. Lett. c. 40, 396).

chiesa inferiore, raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, perché l'artista si esercitasse nella resa di una gamma cromatica più intensa rispetto a quella delle rovinatissime storie francescane. In tal modo Kaiser sarebbe stato in grado di 'restaurare' il ciclo della chiesa superiore, restituendone la primitiva vivezza cromatica e (ciò di cui il restauro materiale e conservativo non era capace) correggendone anche le alterazioni delle tinte⁵⁰.

La proposta venne ribadita in una successiva lettera a Maynard⁵¹, ma in termini che rispecchiano una situazione di crescente conflitto tra Ruskin e il copista, aggravata e portata quasi alla rottura da complicazioni economiche e dall'insofferenza dell'austriaco di fronte alle incertezze e improvvisi cambiamenti di rotta di Ruskin. Poco dopo il 10 luglio Ruskin lasciò Assisi definitivamente. Il rapporto con Kaiser era ormai irrecuperabile e Ruskin da parte sua considerava il progetto di Assisi fallimentare. Tornato in Inghilterra qualche mese dopo, sembra non essersene più interessato⁵².

Il progetto invece in qualche modo proseguì e sembra che per il resto del 1874 il lavoro di Kaiser rimanesse impostato secondo le ultime direttive di Ruskin. Sono conservati infatti tra i disegni assisiati della Arundel Society sei acquarelli tratti da affreschi della chiesa inferiore, alcuni da soggetti segnalati da Ruskin (Fig. 9)⁵³, ma anche otto copie dalle storie francescane della basilica superiore databili tra il 1874 e il 1875, le quali sembrano corrispondere alla nuova tipologia di copia 'restaurata' di questi affreschi suggerita da Ruskin⁵⁴.

A parte l'intensificazione cromatica, il metodo seguito pare non dissimile a quello adottato per la *Predica dinanzi a papa Onorio III*, come risulta dal confronto ad esempio tra l'acquarello tratto dalla *Visione del carro di fuoco* (Fig. 10) e la fotografia dello stesso soggetto scattata dalla Società Fotografica Artistica di Assisi prima del restauro (Fig. 11). Non si riscontra infatti in queste copie alcuna differenza di stato tra gli affreschi non ancora restaurati (è il caso della *Visione del carro di fuoco*) e quelli già accomodati (ad esempio la *Predica agli uccelli*)

⁵⁰ Cfr. *Appendice*, Lettera n. 7.

⁵¹ Cfr. *ibidem*, Lettera n. 8.

⁵² Vi sono tuttavia brevi accenni alla Arundel Society nel diario, alla data 4 dicembre 1874 (OBL, Ms Engl. Misc. c. 227, 72: «Up to Arundel Society») e 9 dicembre 1875 (Ms Engl. Misc. c. 228, 70: «work at Arundel»). Ruskin non tornò in Italia fino all'inverno del 1876, quando si stabilì a Venezia per diversi mesi, ma non risulta che egli sia stato in contatto allora con Kaiser, il cui lavoro ad Assisi del resto dovette essere già terminato. Ruskin forse pensava all'austriaco quando, in un passo dell'Appendice ad *Ariadne Fiorentina*, pubblicata nel settembre 1876, egli pronunciò l'elogio degli sforzi decennali della Arundel Society, nonostante gli ostacoli posti da «copyists trained in foreign schools of colour, and accustomed to meet no more accurate requisitions than those of the fashionable traveller» (RUSKIN 1903-1912, XXII, p. 475). Visti i tentativi di indirizzare Kaiser verso una traduzione grafica rigorosamente documentativa e visti anche i sorprendenti frutti del progetto assisiate, è comunque sconcertante che in questa occasione Ruskin affermasse di aver solo di recente apprezzato a pieno il lavoro svolto dalla Society, portando ad esempio una cromolitografia tratta dagli affreschi della Cappella Brancacci su un disegno del tanto criticato Marianecci. È paradossale, infine, che nel 1881, per coronare una nuova edizione di *The Stones of Venice*, Ruskin proponesse una lettura della cromolitografia Arundel dalla pala giorgionesca di Castelfranco, tratta da un acquarello di Kaiser, il quale però non nomina (RUSKIN 1903-1912, XI, pp. 240-45; ARUNDEL SOCIETY REPORT 1876).

⁵³ Essi sono, dal transetto destro, 1) Adorazione dei Magi 2) Resurrezione del fanciullo di Suessa; dalla Cappella della Maddalena, 4) Resurrezione di Lazzaro; dal transetto sinistro, 5) Deposizione di Cristo e 6) Madonna con Bambino e SS. Giovanni Battista e Francesco (le ultime due furono pubblicate come cromolitografie, rispettivamente nel 1875 e nel 1876).

⁵⁴ La serie comprende la Cacciata dei demoni da Arezzo, San Francesco riceve le stigmate, la Visione di frate Agostino e del vescovo di Assisi, il Sogno di papa Innocenzo III, la Predica agli uccelli, la Visione del carro di fuoco, l'Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi e il Presepe di Greccio. Questi acquarelli non sono datati, ma sembra probabile che la maggior parte di essi risalga al 1874, in quanto uno soltanto è citato nei Report della Society relativi agli anni successivi (il Presepe di Greccio, in ARUNDEL SOCIETY REPORT 1876). Purtroppo non è possibile verificare tale datazione sul Report per il 1874, di cui non è stato finora reperito alcun esemplare.

oppure il *Presepe di Greccio*), sebbene in generale vi sia maggiore adesione allo stile dell'originale rispetto alla copia dalla *Predica dinanzi a papa Onorio III*⁵⁵.

Rimane ancora inspiegato il nuovo, improvviso e ancor più radicale cambiamento di rotta subito dal progetto nel 1875, quando Kaiser, apparentemente in piena autonomia, oltre a queste copie 'restaurate' dalle storie francescane, verosimilmente pensate per la pubblicazione⁵⁶, esegue anche quattro acquarelli tratti dai cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento della basilica superiore. Sono i primi di una serie che nel 1876 sale a un totale di diciotto soggetti⁵⁷ e che sembra rispondere a finalità del tutto diverse, se non opposte. È evidente l'intento documentativo di questi nuovi acquarelli, ma essi si differenziano dalla tipologia di disegno documentativo precedentemente voluta da Ruskin, essendo non studi di particolari, bensì di intere scene. Anche per la varietà e ricchezza dei dati riportati – forme e colori variamente degradati e alterati, nonché dati relativi allo stato di conservazione dell'intonaco o della stessa parete, abrasioni, fessure, crepe, persino in un caso un graffito del Cinquecento perfettamente leggibile (Fig. 12)⁵⁸ – essi superano uno studio come quello della testa di San Francesco dall'Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi. Inoltre, i soggetti dai quali sono tratti non erano mai finora stati presi in considerazione per la copiatura, nemmeno, per quanto risulta dalle fonti, da Ruskin stesso, dopo la sua 'scoperta' di Cimabue⁵⁹. E ancora, non si conoscono altri casi nella storia della Arundel Society in cui è l'opera restaurata che viene documentata dal copista, non l'opera deteriorata o minacciata dal restauro. Eppure questo brusco cambiamento di metodo e di impostazione non risulta essere stato né riconosciuto né voluto come tale dalla Arundel Society. Anche se sembra del tutto improbabile che gli ufficiali della Society fossero ancora ignari dei restauri in corso, nei Reports relativi agli anni 1875 e 1876 non ve ne è alcun accenno. Anzi, annunciando ai soci l'esecuzione di queste nuove copie assisiati, il redattore definisce i relativi soggetti come «molto degradati e ormai ridotti a frammenti», oppure «cadenti e in rapida via di deperimento» e sottolinea perfino che si tratta di copie eseguite «senza alcun restauro, per mostrare le condizioni attuali delle originali»⁶⁰.

Che cosa quindi documentano questi diciotto straordinari acquarelli? Sicuramente uno stato di conservazione dei dipinti posteriore a quello attestato dalle fotografie degli stessi soggetti scattate prima degli interventi di restauro. Dal confronto con tali fotografie, qui illustrate da Marco Mozzo, risulta evidente che gli acquarelli raffigurano la parete affrescata in uno stadio in cui le lacune causate da cadute d'intonaco sono state riempite di intonaco nuovo. (Forse vi si riscontrano anche gli esiti del «ravvivamento delle tinte» operato da Botti e presumibilmente anche dal successore Luigi Muzio, ma è impossibile verificarlo.) Non è chiaro viceversa se queste copie siano riferibili allo stadio finale dei lavori di restauro, oppure soltanto a una fase intermedia. Sulla base della datazione presente su molti degli acquarelli o

⁵⁵ Una eccezione è costituita dall'eccessivo naturalismo nel modo di trattare il fogliame e le piume degli uccelli nella copia dalla *Predica agli uccelli*.

⁵⁶ Ma una soltanto, la *Predica agli uccelli*, verrà tradotta in cromolitografia (1877).

⁵⁷ Londra, Victoria and Albert Museum, E48/1995-E65/1995; cfr. i Reports per gli anni 1875 e 1876.

⁵⁸ Il graffito, che porta la data «MCCCCCXX» è visibile in basso a destra nella copia dal *Compianto sul Cristo morto* (E64/1995).

⁵⁹ A confermare l'estraneità fattuale, se non ideale, di Ruskin a questa fase del lavoro di Kaiser è la seguente dichiarazione, pubblicata nella coeva e già citata Appendice ad *Ariadne Fiorentina* (1876): «I have always hoped for, and trust at last to obtain, co-operation with our too mildly laborious copyists, of English artists possessing more brilliant colour faculty; and the permission of our subscribers to secure for them the ruins of the noble past, undesecrated by the trim, but treacherous, plastering of modern emendation» (RUSKIN 1903-1912, XXII, p. 475).
⁶⁰ ARUNDEL SOCIETY REPORT 1876: «These, though much decayed and now only fragmentary, have all been copied without any restoration, so as to show the originals in their present condition»; ARUNDEL SOCIETY REPORT 1877, «Fourteen from the dilapidated and fast perishing frescoes by Cimabue on the side-walls of the Upper Church of S. Francesco at Assisi, drawn so as to represent the actual condition of the originals, without any restoration».

desumibile dai *Reports* (in entrambi i casi si tratta del biennio 1875/76) e dal momento che dai collaudi risulta che solo otto dei diciotto affreschi in questione erano stati restaurati entro la fine del 1874, quando Botti lasciò la direzione dei lavori⁶¹, dobbiamo supporre che Muzio e il copista lavorassero per due anni in parallelo. È difficile, tuttavia, in base ai documenti finora reperiti, stabilire come queste due attività fossero realmente coordinate. Le note di spesa relative a questi anni – mancano per questa fase dei lavori, come rileva nel suo intervento Marco Mozzo, dettagliate relazioni di collaudo come quelle stese da Botti – non permettono di ricostruire l'ordine esatto in cui le rimanenti scene disegnate da Kaiser furono restaurate⁶². Né abbiamo dati sufficienti relativi al metodo e alle condizioni di lavoro di Kaiser per sapere se questi disponeva di una propria impalcatura, come quella eretta da Ruskin nella chiesa inferiore, o approfittava di quella di Muzio che sappiamo in questi anni veniva spostata periodicamente per la chiesa, senza però che venga specificato da dove a dove⁶³. Nel secondo caso, come si sarebbe inserito Kaiser nella sequenza delle fasi del restauro, in una pausa tra un procedimento e un'altra, o alla fine del lavoro, oppure si occupava di una determinata porzione dell'affresco mentre il restauratore lavorava su un'altra?

Inoltre, se tentiamo di interrogare gli acquarelli intorno alla controversa questione del trattamento delle lacune e della cosiddetta «tinta neutra» che secondo le norme ministeriali per il restauro dei dipinti redatte da Cavalcaselle nel 1877 e nel 1879 si sarebbe dovuto adoperare per riempirle, sorgono immediatamente ulteriori riflessioni e domande. Da un lato le lacune reintonacate sono qui 'ritratte' con grande cura tecnica: appaiono via via di tonalità diversa, talvolta meticolosamente uniformi, talvolta divise in zone che sembrano corrispondere a stesure di intonaco congiunte; in un caso la zona integrata sembra persino macchiata come da una colata di acqua (Fig. 13). E tale varietà è una conferma del rigore documentario di queste copie (contrariamente al trattamento perfettamente uniforme delle fasce decorative, dove Kaiser sembra essere proceduto in maniera meccanica). Dall'altro lato, questa stessa varietà impedisce che gli acquarelli ci possano fornire una risposta univoca a quelle domande che sappiamo essere state suscitate all'epoca dalla vaghezza delle norme in proposito, ad esempio se la «tinta neutra» era da intendersi quale tinta unica, applicata ovunque all'interno dello stesso affresco, oppure quale una tinta che doveva modularsi secondo il contesto pittorico, alternativa che secondo diversi critici del principio avrebbe portato a esiti estetici migliori⁶⁴. E

⁶¹ Sono la Cacciata dal Paradiso, Esaù viene respinto da Isacco, Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco, l'Apparizione di Giuseppe ai fratelli, Giuseppe calato nel pozzo, il Battesimo di Cristo, il Compianto sul Cristo morto e le Marie al sepocro (cfr. collaudi del 30 luglio 1873, 12 novembre 1873, 6 luglio 1874, 6 agosto 1874, 6 settembre 1874 e 6 ottobre 1874, ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707).

⁶² Tuttavia, in base alla data presente sull'acquarello (1875), confermata dal Report relativo, si può dedurre per lo meno che fosse restaurata nel corso di quell'anno la scena con l'Apparizione ad Abramo dei tre angeli.

⁶³ Cfr. ASP, Fondo Genio Civile, serie VI: Fabbricati ed Edifici dello Stato (1848-1876), busta 49, fasc. 30 (Ing. Capo a R.a Prefettura dell'Umbria, Perugia 9 novembre 1876); busta 55a, fasc. 21 ('Manutenzione settembre 1876 a tutto il 1878'), doc. 4.

⁶⁴ Cfr. il dibattito intorno alla giusta interpretazione da dare all'espressione avvenuto nella seduta del 5 agosto 1882 della Commissione Conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte di Verona, dibattito occasionato dalla richiesta alla Commissione da parte del Ministero di effettuare un controllo sul restauro eseguito dal pittore Lorenzo Muttoni, Ispettore del Museo Civico di Verona, sugli affreschi di Cavazzola nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso. D'accordo che «per tinta neutra nel senso usato nella Circolare Ministeriale debbasi intendere una tinta fredda, la quale venga ripetuta costantemente in tutti i siti dove si abbia da coprire una restauratura», i commissari reputano una migliore interpretazione di tale disposizione quella esemplificata dal metodo seguito da Muttoni, pur riconoscendo che esso non era in totale conformità alle norme governative. Viene sottolineato tuttavia come, seguendo tali norme alla lettera, «succederà di vedere una tinta detta neutra e oscura, come una grande macchia, poniamo il caso, sopra una parte del dipinto chiarissima, e in altro caso se la tinta detta neutra sarà chiara, la si vedrà campeggiata dalle parti oscure, o verdi o rosse o azzurre, anche in questi casi come altrettante grandi o piccole macchie». Meglio quindi intendere la tinta neutra come «un colore tale, che sebbene non affatto identico, pure s'assomigli, e s'avvicini ai colori circostanti alle parti scrostate», in quanto questo sistema non solo rispettava il bando assoluto a ridipinture effettuate sulle parti conservate (permettendo all'osservatore, come pure volevano

ancora, la tinta neutra doveva riempire anche le piccole lacune nel fondo del dipinto, o solo le mancanze più estese e che interessassero le figure?⁶⁵

Sono rari negli acquarelli i casi in cui una lacuna appare evidentemente ripassata con una mano leggera di colore. Un esempio sembra essere fornito dalla copia da *Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco* (Fig. 14) dove la tinta rossastra che copre le due piccole lacune in basso a destra si avvicina decisamente alle tinte adoperate in quella parte del dipinto. Viceversa, le altre lacune raffigurate in questo acquarello non sembrano colorate con pittura. Eppure, se si tratta di intonaco nuovo e non colorato, allora ci si potrebbe chiedere perché esso non mostra quella tonalità «bianca» che secondo le disposizioni ministeriali e molte minute e lettere ufficiali di Cavalcaselle avrebbe tanto offeso l'occhio del riguardante)? E ancora, perché tale intonaco sembra assumere, come si è già accennato, diverse tonalità tra un acquarello e un altro, ora sul grigio, ora sul color sabbia, ma anche all'interno di uno stesso acquarello, come in questo caso, dove si vedono, oltre a quelle apparentemente pitturate, lacune integrate che assumono diverse tonalità di grigio. Se non (anche) a uno stato più o meno asciutto dell'intonaco, tale varietà tonale potrebbe essere dovuta all'uso di intonaci di composizione diversa, oppure si tratterebbe di intonaci non pitturati ma in qualche altro modo variamente colorati? oppure si tratterebbe di intonaci non pitturati ma in qualche altro modo variamente colorati?

In ogni caso, bisognerebbe capire se la diversità di toni era un effetto voluto. Un indizio al riguardo è offerto ancora dalla copia da *Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco*. Sempre nella zona in basso a destra dell'acquarello si può notare una grossa lacuna che racchiude due zone di tonalità nettamente distinte, quella superiore di grigio scuro, quello inferiore di grigio chiaro, divise da una linea retta orizzontale in corrispondenza al limite superiore della balaustra sottostante il letto di Isacco. La corrispondenza di questa linea divisoria con quelle del disegno originale sembra dimostrare che almeno in questo caso la variazione tonale presentata dall'intonaco nuovo non è casuale e che una delle due tonalità, se non entrambe, sono state prodotte tramite l'applicazione o la miscela di una qualche tinta. D'altro canto questo particolare sembra attestare una prassi – la ricostruzione a contorno o, meglio, a 'sagoma', di alcune delle parti mancanti – che sarebbe stata in contrasto, come ha rilevato Donata Levi, con il sempre maggiore rigore con il quale, nel corso degli anni Settanta, Cavalcaselle andava insistendo sul divieto di qualsiasi intervento pittorico all'interno delle lacune integrate. Del resto il presente è solo uno tra diversi acquarelli che presentano simili ricostruzioni a contorno, talvolta monocrome, talvolta riportanti le tinte locali adiacenti, ma leggermente più

le norme ministeriali, di «riscontrare la parte riparata dal restante del dipinto originale»), ma evitava anche di deturpare « l'effetto estetico del dipinto» (cfr. RINALDI 1998, pp. 56-57; cfr. anche MAGAGNATO 1973, pp. 40-41).

⁶⁵ Come ad esempio si chiede Cosimo Conti: «Perché, domando io, se in un affresco o in una tavola antica manca un pezzetto di fondo dove saranno, per esempio, poche linee d'architettura, oppure delle pieghe, supponiamo rosse, azzurre o gialle, si dovrà riempire la lacuna con una tinta neutra?» (*ibidem*, p. 58); cfr. la distinzione tra il trattamento da riservare alle lacune relative alle 'parti importanti' di un dipinto e quello adatto alle «minime superfici», argomentata da Botti a Torino nel 1880, su cui si sofferma qui Donata Levi.

⁶⁶ Nelle Norme pei lavori di restauro dei dipinti a fresco del 3 gennaio 1879 si decreta: «Stender poi sul nuovo intonaco una tinta addicevole per coprire il bianco del cemento onde sarebbe troppo offeso l'occhio del riguardante» (cit. in MAGAGNATO 1973, p. 38). Inoltre, in una lettera di Cavalcaselle al Ministero della Pubblica istruzione del 15 settembre 1876, relativa alla conservazione degli affreschi nel primo chiostro del Carmine di Firenze, è scritto, «Per provvedere alla conservazione di questi affreschi occorre che i vuoti siano riempiti con nuovo cemento, dandovi sopra una tinta neutra per togliere il bianco che offenda l'occhio del riguardante, e nulla più» (RINALDI 1998, p. 177). Infine, in una minuta del 16 dicembre 1878, sempre di Cavalcaselle, relativa al restauro di una tavola dell'Angelico presso la Galleria dell'Accademia di Firenze si precisa, «se si vuole riempire quella lacuna, si dovrà farlo tanto quanto occorre perché il bianco della mestica non offenda l'occhio di chi osserva» (ibidem, p. 210). Cfr. anche la minuta del 1875 citata da Marco Mozzo nel suo intervento (nota n. 49).

⁶⁷ È da ricordare al proposito che Cavalcaselle, in una sua relazione del 1857 sullo stato di conservazione degli affreschi della Cappella degli Scrovegni, aveva raccomandato che le lacune integrate venissero lasciate «nella semplice tinta del cemento» (LEVI 1988, p. 106). Cfr. FÖRSTER 1846, p. 49, passo citato da Donata Levi (nota n. 47) e che sembra documentare l'uso di impasti colorati.

chiare⁶⁸. I criteri che regolavano tale prassi, a giudicare dagli acquarelli abbastanza estesa, erano evidentemente ancora meno rigidi di quelli argomentati dallo stesso Botti nel 1880 e ricordati sopra da Donata Levi, in quanto le ricostruzioni, in qualche caso verificabili anche tramite il confronto con le fotografie anteriori al restauro, interessano parti mancanti sia degli elementi architettonici e ornamentali, come nelle *Marie al sepolcro* (Fig. 15), oppure in *Giuseppe calato nel pozzo* (Fig. 13), sia delle figure, ad esempio delle teste, come nel *Compianto sul Cristo morto* (Fig. 12) oppure in *Esaù viene respinto da Isacco* (Fig. 16).

In conclusione, se questi acquarelli sono certo testi di difficile lettura e interpretazione, sempre in bilico fra il sospetto di un 'restauro sulla carta' e una oggettiva traduzione grafica, essi nondimeno appaiono possedere un inatteso valore documentario e costituiscono un prezioso termine di confronto con la documentazione fotografica e archivistica successiva.

⁶⁸ Seguendo così, forse, una direttiva di Cavalcaselle che troviamo enunciata nella minuta del 16 dicembre 1878 già citata, «Vale a dire, se si vuole riempire quella lacuna, si dovrà farlo tanto quanto occorre perché il bianco della mestica non offenda l'occhio di chi osserva il dipinto; e anco, se vuolsi, sia pure collo stesso colore dell'antica pittura, ma in tal caso dovranno quelle parti nuove essere più chiare del tono del colore originale» (RINALDI 1998, pp. 209-210). Viene anzi da chiedere se questo testo non si possa leggere come giustificazione sia dell'utilizzo nello stesso affresco di modi diversi di trattare le lacune, così come sembra risultare dagli acquarelli, sia in particolare di una accennata ricostruzione delle parti mancanti.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Lettere di John Ruskin a F.W. Maynard e a Joan Severn, 1873-1874⁶⁹

Criteri di trascrizione

Sono state mantenute le particolarità ortografiche e di punteggiatura tranne che nei seguenti casi: a) è stato sostituito da un punto il trattino di Ruskin laddove separa una frase dalla successiva; b) è stato sostituito da una virgola il punto di Ruskin dove cade all'interno della frase; c) per rendere più agevole la lettura alcune parole sono state integrate di apostrofo – nel genitivo sassone oppure nelle forme contratte (nel caso del genitivo *Punches*, nell'espressione *Punches show*, è stato tolto anche la e) – mentre nel caso del plurale di sostantivi formati da nomi propri esso è stato tolto, ad es. *Giottos* invece di *Giotto's*; d) laddove Ruskin abitualmente colloca segni di punteggiatura quali virgola oppure punto e virgola all'interno delle parentesi, essi sono stati spostati fuori di esse, oppure in qualche raro caso, per rendere più charo il senso della frase, essi sono stati tolti; e) è stato aggiunto il punto tra una frase e la successiva laddove mancano del tutto segni di punteggiatura; f) nelle abbreviazioni le lettere in apice sono state riabbassate ed eventuali punti sono stati omessi.

Le cancellature sono riportate fra <...>, le parole o frasi inserite infratesto fra {...}, mentre le indicazioni editoriali e le letture congetturali (precedute da un punto di domanda) sono racchiuse fra [...].

1. Ruskin a F.W. Maynard

Brantwood Coniston, Lancashire 25th September My dear Mr Maynard,

I have only within the last fortnight entirely given up hope of getting to Assisi this season. My own summer work⁷⁰ has cost me so much more toil than I expected – for many reasons, with which I need not trouble the Council.

I shall positively, if well, be at Assisi in the Spring. Mr Kaiser might, at present be quite usefully employed in preparing outlines for colour – I want, if at all possible, to be with him as soon as he begins to colour.

It is no want of interest in the plan that has made me fail. I had a quantity of materials by me from last tour in Italy⁷¹, which I had either to work up – or *lose* – (for my memory fails now); – and I could not make up my mind to the total loss.

-

⁶⁹ RF, BXIV (a F.W. Maynard) e L39 (a Joan Severn).

⁷⁰ Nei mesi di marzo e di maggio, in qualità di Slade Professor of Fine Art presso l'Università di Oxford, Ruskin aveva tenuto una serie di conferenze sul tema English and Greek Birds as the Subjects of Fine Art, di cui le prime due (poi raccolte nel volume Love's Meinie [1881]) erano state pubblicate nei mesi di luglio e di agosto rispettivamente. Alla fine di giugno, inoltre, era uscita una nuova edizione (la Autograph Edition) di Modern Painters, mentre di lì a poco Ruskin avrebbe pubblicato la terza edizione di Stones of Venice (uscita il 14 ottobre) e (a novembre) la prima delle conferenze su Sandro Botticelli and the Florentine Schools of Engraving tenute a Oxford l'anno precedente e poi raccolte nel volume Ariadne Florentina (1876). Contemporaneamente Ruskin licenziava a ritmo mensile le lettere di Fors Clavigera e aveva in corso di preparazione un nuovo manuale del disegno (BRADLEY-OUSBY 1987, p. 292) e il ciclo di conferenze autunnale, dedicato all'arte toscana del Duecento (poi pubblicato con il titolo Val D'Arno [1874]). Infine in questo periodo Ruskin si era anche in vario modo occupato della sua nuova casa di Brantwood, sul lago di Coniston.

⁷¹ Sul viaggio italiano del 1872 cfr. CLEGG-TUCKER 1993, pp. 72-93.

The council will see by the courses of lectures on engraving and on the Pisan school⁷² which I am giving at Oxford that the importance of their {plan of} publications <at> {of} Assisi will – so far as I have any influence – be fully laid before the public – and then I will work *there* with all my might.

Ever faithfully yours J. Ruskin F.W. Maynard Esq

2. Ruskin a F.W. Maynard

Brantwood Coniston, Lancashire 1st October. 73 Dear Mr Maynard,

I am very glad of your note. I shall go straight to Assisi in the spring, as soon as the weather is the least [?assailable] – being intensely eager for my work there: but utterly unable to get my Oxford work finished in time this year.

Ever the Council's and your very faithful Servt J. Ruskin

3. Ruskin a F.W. Maynard

Assisi. 14th April Dear Mr Maynard,

I have been here three days; have examined our ground carefully; and learned much from Mr Kaiser's no less careful observations, previously made. And I find the task before us an extremely difficult one; but its importance greater than its difficulty⁷³.

For the general public, the work of the early painters here has no more an existence. It is only in affectation that they pretend to look at it⁷⁴. It requires all the earnestness I have, even myself, to gather the fragments together and reconstruct the picture in imagination: – to the general observer, – the sides of the church are mildewed walls – and no more.

To make this nearly effaced manuscript once more legible is a task needing our best strength – & deserving it. But I was not, even myself, prepared for all the difficulties which Mr Kaiser has to encounter. The changes in colour are far more frequent and fatal than I supposed; and the original aspect of the colour is a question presenting new conditions in every square yard of surface.

Mr Kaiser has been compelled to restore enormous masses of tint which have been broken up [?&] often into their precise contraries – (as grey into pink!). But these restorations (however certain the knowledge on which they are founded) necessarily must be carried out with a reserve and timidity which deaden the frankness of the work; and – when once a colour is known to have changed, the *less* or *more* is in most cases, indeterminable and the drawings

⁷² Sono le conferenze su Botticelli e sull'arte toscana del Duecento indicate nella nota n. 1.

⁷³ Due giorni prima aveva scritto alla cugina, «My Arundel work here will require extreme patience and resolution, the difficulties are very great, and I don't believe anybody but myself could deal with them. I have a great sense of being entirely in the right place here – (as of utter uselessness at Oxford)» (lettera a Joan Severn, Assisi, 12 aprile 1874 [RF, L 39]).

⁷⁴ Quello stesso giorno Ruskin scriveva alla cugina a proposito di una Miss Coke e tre suoi amici (o amiche) in visita ad Assisi: «They couldn't see a thing, of course; and Assisi must seem to them an ugly humbug» (lettera a Joan Severn, Assisi, 14 aprile 1874 [RF, L 39]).

hitherto prepared for the society⁷⁵ are therefore only, – (and could be nothing else than) – the best <guesses> conjectures which science and observation could make, as to the former aspect of the wall of Giotto; – but *not* [?unauthoritative] otherwise.

I have therefore requested Mr Kaiser to begin a new subject⁷⁶, on which he was already disposed to work; and to make his study of this, an historical document, abandoning the idea of making it a beautiful drawing. I shall have considerable difficulty, as I already foresee, in inducing Mr Kaiser simply to *match existent* colours, which he knows to be altered ones. But when once I am certain that he can furnish us with the existent *facts*, I will farther consult with him on the advisable degree of conjectural restoration: and send a report to the council, accompanied with the documentary drawings for their consideration. Of one great point I am <arl> already certain, that Mr Kaiser's fault is {in} taking too much rather than too little pains, and that better work than he has hitherto accomplished may be done with far greater speed, and less expense to the society. My belief is that after some practice in the mode of work I have recommended, Mr Kaiser will be able to furnish the society with <a> documentary drawings of the most important pieces of every subject, <and> of their real size; and with a more satisfactory general restoration of it, easily publishable, — {the whole} in less time and certainly at no <increased> greater cost — than have been needed for the production of the single drawings hitherto made.

The labour and zeal which Mr Kaiser has put into his work hitherto, cannot be too highly extolled; but both in the Society's interest and his own, it is desirable that they should be henceforward otherwise employed, – and this all the more, because the more speedy and rough execution on which, as accurately representative of Giotto's manner, I <mean> {wish} to insist, will make the obtaining an entire representation of the whole series of frescoes a feasible project within easily calculable time, <while> {whereas} at the present rate of work – we should none of us live to see it completed⁷⁷.

I have been fatally interfered with by the weather – steady rain, or darkness, – and as I cannot yet work myself here with advantage I am going for a fortnight into Sicily⁷⁸. But I shall be ready to receive any instructions which the council may wish to send me at their next meeting, and in the meantime, have requested Mr Kaiser to go on with the large outlines preparing the documentary work.

If you have anything immediately to say to me, write, Hotel de France Palermo, but the instructions of the council will find me – within – certainly three weeks from this date – if sent care of Mr Kaiser.

Ever truly yours, J. Ruskin

⁷⁵ Dal Miracolo della fonte e dalla Predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III (cfr. il saggio, pp. 35-36).

⁷⁶ Dalla scena che Ruskin chiama (nella lettera n. 11a) L'apoteosi di San Francesco, la quale non può essere, come sembrerebbe logico supporre, quella della Canonizzazione, dal momento che non compare in questa scena la figura del santo, mentre sappiamo (sempre dalla lettera n. 11a) che Kaiser avrebbe tratto uno di due studi della testa di Francesco proprio dalla cosiddetta Apoteosi. È probabile che si trattasse della Morte di San Francesco, dove non solo la testa del santo morto è paragonabile a quella nell'Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi, soggetto del secondo dei suddetti studi di particolari, ma nella parte superiore è raffigurato San Francesco che viene trasportato in cielo dagli angeli.

⁷⁷ Cfr. lettera a Charles Eliot Norton, Assisi, 11 aprile 1874: «I have just got here, and have ordered all things to be ready in the upper church tomorrow to begin work with the Arundel society man, who is really enthusiastic and tender, but weak. I hope to get some important impressions made on him. But how difficult it is to tell any man not to improve his copy. In one's own feeble sort, it must be prettier than the original – or it is dead ... And if your Giotto copyist is as nearly as posible – Giottos Negative on a small scale – the exact opposite of him – gentle where he is rough – & sad where he is gay – no lecturing will turn said negative to good account» (BRADLEY-OUSBY 1987, p. 313). Cfr. anche il passo sull'arduo lavoro del copista da opere 'difettose' in *Giotto and bis Works in Padua* (RUSKIN 1903-1912, XXIV, pp. 39-40).

⁷⁸ Cfr. CLEGG 1986, pp. 113-128.

4. Ruskin a F.W. Maynard

Assisi. 8th June. 74 Dear Mr Maynard,

I am very sorry to have been delayed so long in my reply to your most pleasing letter of May 16th, announcing to me the satisfaction of the Council in the arrangements I had ventured to make with Mr Kaiser. I am happy now to be able to tell you that the drawing executed on the principle we agreed upon⁷⁹, has been successful to a degree I had never ventured to hope, owing to Mr Kaiser's thorough goodwill and intense care. He could easily, by the least wilful or supercilious carelessness, have made the project appear entirely vain; – nay, if he had not himself liked the work, he might involuntarily have lost all the charm that remains in these grievously injured <works> {pieces} of <an> {what even} originally – in many respects – {was} offensively crude art: – but whatever beauty <they> they had, which has survived their partial ruin, he has most truly seized and most tenderly and <pp>painfully> laboriously completed – (I had to scratch out painfully – he has evidently had joy in all he has done) – in facsimile<s> which – if as is too probable – the originals suffer 'restoration' in the course of a few years more, will be I think felt by all the members of our Society interested in the history of art, to be among the most valuable results obtained hitherto, as far as the mere question of Preservation of record is considered.

But, respecting the less immediate – but {more} vital – point of <re>publication, – the drawings on which, during the time I stay here, I will thankfully accept the permission of the Council to request Mr Kaiser to work, will certainly none of them be fit for – <even>reproduction to the public. But they will enable the Council to submit the entire problem they have to solve, to the consideration of the public, with a clearness never before attainable. They will be able at the general meeting next year, to ask what the subscribers themselves would desire, and take the sense of their public as simply as if they had <taken> {summoned} the whole meeting in<to> the church here at Assisi.

This month's work, will not, for such purpose – be, I am sure the Council will feel with me – wasted: – and before the month is ended I hope to be prepared with some distinct recommendation as to our farther proceedings.

My own sense of the difficulties to be overcome, and the impossibility of doing all that might on extreme grounds be desired, has greatly increased since my more detailed inspection of the frescoes – under Mr Kaiser's guidance – and as yet – I cannot give any estimate – worth trust – of the time which drawings of the character {of those which} Mr Kaiser is now producing will take – on an average series of the subjects [sii]. I have no hesitation in recommending the completion of a limited number of the best, in this manner – but <cannot till the experiment is more advanced –> {must not} waste the attention of the Council on contingent figures, and cannot give positive data till the experiment is further advanced.

The weather is now entirely favourable. My own work in Rome⁸⁰ was retarded at least a fortnight by rain and cold – the darkness preventing work within buildings – and the bitter wind outside of them. The last ten days alone have⁸¹ enabled Mr Kaiser or me to draw with comfort or for the length of time which one can call a day's work – (the eye fatiguing itself in the darkness). But I hope better things now, [?&] will soon write again.

Ever believe me, very truly yours; & the Council's faithful servant,

⁷⁹ Il disegno (che dovette essere di una porzione consistente dell'affresco suddetto; cfr. lettera n. 7) non è conservato tra i disegni di Kaiser al Victoria and Albert Museum e forse Ruskin alla fine non lo cedette alla Society.

⁸⁰ Nella Cappella Sistina (cfr., nel saggio, la nota n. 31).

⁸¹ Ruskin scrisse «ten days have alone enabled», indicando però tramite un segno grafico l'ordine delle parole rispettato nella trascrizione.

Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquarelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society

J. Ruskin

P.S. I have had much pleasure in the extreme gratification given to Mr Kaiser by your last recommendation to him – after the Council had read my letter.

To

F.W. Maynard Esq

5. Ruskin a F.W. Maynard

Assisi. 13th June 74 Dear Mr Maynard

I came, with much discomfort upon the enclosed half of a letter⁸² in a heap of unanswered ones this morning, – the noise here during my main writing-time caused by that confounded Cavalcasella's operations⁸³ drives me wild in two ways at once – he is utterly destroying the main beauty of Santa Chiara – and putting <an> a piece of modern 'square' in front of it with iron railings!⁸⁴ – {the gravel} all to be carted <to> up hill passes my window by swearing carters – I defy them to outswear *me*, however – and Cavalcasella will have a time of it – some day⁸⁵.

Since I wrote the enclosed I have ascertained that enormous quantities of the so called Giottos are merely pupils' work⁸⁶ – and that we need not attempt anything more than outline memoranda of them on a small scale. But I have got a scaffold raised – (for the first time they say) – in the lower church⁸⁷ – and find some pieces there⁸⁸ which it will be desirable to do with great perfection.

I will soon report completely – today in haste – finding this omitted sheet – I beg you to <excuse my carelessness> to <the [illegibile]> – put it properly on Cavalcasella's 'eyes'

_

⁸² Non è stato conservato insieme alla corrispondenza con Maynard alcun frammento di lettera (la lista dei disegni eseguiti da Kaiser qui numerata 11a sembra corrispondere al foglio accluso cui Ruskin fa riferimento nella lettera n. 11). Probabilmente la «half of a letter» ritrovata era un foglio appartenente a una delle lettere precedenti che per errore non era stato spedito.

⁸³ Ruskin abitualmente storpiava il cognome di Cavalcaselle, persino nei testi stampati (ad esempio in *Mornings in Florence* nelle edizioni economiche pubblicate da George Allen sino agli anni Venti del Novecento). Sulla disistima che Ruskin serbava per le «operazioni» di Cavalcaselle, dentro e fuori della basilica, cfr. la nota al saggio n. 42 e cfr. la lettera a Susan Beever, Assisi, 14 aprile 1874, citata da Donata Levi (n. 36).

⁸⁴ Davanti alla chiesa è un terrazzamento ottocentesco con fontana (1872) al centro. Erano appena terminati i lavori alla cripta, ricavata dopo la scoperta nel 1850 della salma di Santa Chiara sotto l'altar maggiore. Per «main beauty» della basilica Ruskin forse intende il rosone (detto *occhialone*), il cui restauro era già da diversi anni discusso e programmato, anche se i lavori ebbero inizio soltanto tra il 1875 e il 1876 (cfr. il collaudo conclusivo dei lavori, con data 26 luglio 1876, ASA, busta 147, Titolo VIII: *Pubblica istruzione*, fasc. 12). In ogni caso i lavori alla basilica non erano responsabilità di Cavalcaselle (ossia del Ministero della Pubblica istruzione) ma del Comune di Assisi. Ringrazio Marco Mozzo di avermi fornito questi dati.

⁸⁵ Sul ripensamento di Ruskin nei confronti di Cavalcaselle cfr. il saggio, p. 38.

⁸⁶ Cfr. MURRAY'S HANDBOOK 1874, p. 399: «The walls of the nave are also covered with frescoes. Those below the gallery, forming the lower range, in 28 compartments, representing events in the life of St. Francis, are attributed to *Giotto*, said to be painted around 1298. Judging, however, from internal evidence, it is probable that by no means all of them were completed by his hand. Messrs. Crowe and Cavalcaselle think that they were produced at various periods and mark various stages of the revival of art.» Cfr. anche CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 227: «Whether the compositions of the [St Francis] 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, and that this building is undoubtedly the most important monument of the close of the thirteenth century.»

⁸⁷ Cfr. la lettera n. 6 e la Fig. 17.

⁸⁸ Cfr. la lettera n. 7.

& remain
Ever truly yours
J. Ruskin

6. Ruskin a Joan Severn⁸⁹

25 June 1874 (evening) Darling Poosmoos

I must really tell you, now, something of what I'm about, here, – now that I begin to know it myself. I really didn't know what I *was* about, for the first ten days.

In the first place – there's a series of paintings in the upper church, said to be by Giotto, which I came to direct the copyist of, for the Arundel Society.

These paintings have been slightly injured by damp. Most of the figures have one eye out – and many, two; those which have bodies are usually without legs; and those which have legs, usually without heads. All the blues have turned green; most of the greys, pink, – most of the whites, black; and the greater part of the {rest of the} colour is gone altogether. Under these circumstances it is very difficult to arrrive at a trustworthy idea of the harmony of colour in the original work; or to direct the proceedings of the copyist so as to produce an agreeable and faithful representation for the British public.

Farther as I examined these works more attentively I began to have doubts of their *original* authenticity. As I had never studied Giotto carefully before⁹⁰, and as, confessedly, his pupils assisted him in the work, this impression required very careful observations to confirm, or correct it. My first <work> {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 frescos vulgarly attributed to him. Meantime I had made acquaintance with the man⁹¹ who is 'restoring' the frescoes of Cimabue, above those reputed Giottos. I had been swearing at him ever since I came to Assisi, – but as I wanted to get up on his scaffolding, I was very glad when he asked the favour of a visit from me. To my amazement I found him a

⁸⁹ Si pubblica qui una parte soltanto della lettera.

⁹⁰ L'affermazione può sorprendere, dal momento che Ruskin, come si è visto, aveva estesamente 'spiegato' gli affreschi della Cappella degli Scrovegni per conto della Arundel Society in Giotto and his Works in Padua. D'altra parte proprio nel saggio introduttivo Ruskin aveva confessato di non sentirsi in grado di giudicare «in astratto» l'arte di Giotto, «not having seen his finest works (at Assisi and Naples), nor carefuly studied even those at Florence» (RUSKIN 1903-1912b, XXIV, p. 35). Tuttavia, per quanto riguarda le opere di Giotto a Firenze, Ruskin è smentito dalle lettere (RUSKIN 1972) e appunti (RUSKIN 2003) redatti durante l'importante viaggio-studio del 1845. Forse egli volle ammettere in maniera indiretta che opere per lui cruciali in quelle ricognizioni giovanili, quali le Storie di Giobbe del Camposanto pisano, erano ormai comunemente espulse dal catalogo giottesco (come del resto egli stesso aveva ricordato nella recensione [1847] agli Sketches of the History of Christian Art di Lord Lindsay e come veniva registrato nello stesso Giotto and his Works in Padua (RUSKIN 1903-1912, XII, p. 213; XXIV, p. 19). Per quanto riguarda Padova invece, Ruskin vi era stato nel 1841 e forse in quell'occasione visitò la Cappella degli Scrovegni (cfr. l'accenno a Giotto nel diario, 17 maggio 1841, OBL, Ms. Eng. Misc. c. 210, 240). Nel 1845 era stata la sua intenzione di condurre uno studio approfondito degli affreschi ma si ammalò durante il soggiorno padovano e ciò non gli fu possibile (RUSKIN 1972, p. 227). È quasi sicuro però che vi ritornò l'anno successivo: infatti il diario del padre, dal quale fu accompagnato in questo viaggio, documenta una visita alla Cappella (RF, MS 33A [28 maggio 1846]); e ancora nel 1850 Ruskin e la moglie, stando sempre a quanto documenta una lettera del padre, erano passati da Padova al ritorno da Venezia (lettera a W.H. Harrison, 15 marzo 1850, OBL, Ms. Eng. Misc. c. 33, 41). È da segnalare comunque che la HARROD (1978, p. 58) trova nel commento agli affreschi che Ruskin scrisse per la Arundel Society indizi di una sua non autoptica dipendenza dalle xilografie.

⁹¹ Guglielmo Botti.

very honest and ingenious man, – and to my extreme satisfaction – the Director of the Venetian Accademia delle belle Arti! His treatment of the Cimabue frescoes is – to say the least of it – daring. He pastes linen on the fronts of them; – then cuts them up into slices and carries them about; – can produce you a quarter of a yard of Cimabue as they do silk at Howell & James'. Then he scrapes the wall smooth – puts some fine new cement on it – sticks his frescoes on again – a quarter of a yard at a time – washes off his linen – then brushes and washes the fresco face – and – there you are – as fresh as a daisy.

With these unusual opportunities, I feel it my duty to go in for a course of Cimabue. Whom I find as much bigger than I expected, as I find Giotto less; – and in fact – a man standing altogether alone in his time, like Tintoret. But as his frescoes never have above one fourth of them left, the rest having dropped off bodily, & left only the bricks behind – so that you have a rapturous burst of brickwork suddenly in the middle of the marriage in Cana or through the celestial hierarchies – and as all are eighty feet from the ground – and originally rather confused compositions, I have had a good deal of difficulty in making some of them out – not to say forming a proper Professorial opinion of them.

The next matter in hand is the roof. This is mostly painted by Giunta of Pisa {the oldest painter of all} – it being a curious arrangement in Assisi that the top of everything is built – and painted – before the bottom. Giunta of Pisa is a very interesting painter – but in his work not only all the whites – but all the *lights* have turned black⁹², so that one has to study him through his negatives, exactly like the figures you have in black to cut out with scissors to cast shadows with.

Next comes the business of the lower church. That has quantities of beautiful work in it; very little spoiled. But you can only see it between the hours of ½ past three and five, in entirely cloudless afternoons, lying on your back, and through an opera glass [disegno; Fig. 17]⁹³.

The window at A. is the source of Light. The frescoes on the roof at BC., CD. The thing like a Punch's show is Di Pa's working place – got up to by two ladders, – there being not one in Assisi long enough – I suppose – to get up at once.

[Appunto grafico] is Di Pa at his easel in this position [disegno] with his own shadow (which you can't see – as its in profile) falling always exactly on the paper, and the figures which he is copying seen head foremost in retiring perspective [disegno] so – instead of upright...

7. Ruskin a F.W. Maynard

Assisi 29th June. 74

(Here for a month yet – unless my liver wont stand it.)

Dear Mr. Maynard,

The Council may well suppose I have been neglecting my duty to them: but it is not so. It was impossible for me to give any definite report sooner. For I had two things to do, both needing time. First to find out what it was worth while to <do> {publish}; and secondly how far Mr Kaiser could <do> {draw} it. In both these businesses, an entirely unprecedented state of

⁹² Ruskin sembra pensare agli affreschi di Cimabue nel transetto sinistro, ascritti a Giunta secondo una tradizione locale che risaliva al primo Settecento (ANGELI 1704), ma già in parte smentita in CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 171; cfr. RUSKIN 1974, p. 399: «The transept [della chiesa superiore] has a chapel at each end, which offer nothing remarkable, whilst the walls of the transept itself, as well as the roof, are covered with frescoes by *Giunta da Pisa*, painted about the year 1252, most of which have been destroyed by damp and time.»

⁹³ Cfr. lettera a Thomas Carlyle, Assisi, 27 giugno 1874: «nobody in general sees anything here [nella chiesa inferiore] – or knows even what they come to see, for the monks added chapels all round, and put in dark painted glass, in the 15th century, and the frescoes, ever since, have been absolutely invisible except in perfectly fine afternoons in June and July» (RUSKIN 1982, p. 193).

weather, bringing up clouds nearly always in the afternoon⁹⁴ – has at least doubled the time needful, – and even now – my tests of Mr Kaiser's power are not completed⁹⁵, but my examination of the Churches – upper & lower – is now nearly done; only a chapel or two on the south side of the lower church yet unexamined – and I can certify the Council of main points.

- 1. There is not a single work attributed to Giotto in the Upper church which can be reproduced in colour by the Society with advantage. So little is left that without restoration by quite arbitrary guess work, nothing pleasant or even intelligible could be produced. The drawings already made we have published one, I think St F. before the Pope⁹⁶ are merely Mr Kaiser's theories of what Giotto was. Very good and in great degree trustworthy theories; but we cannot publish them except as such.
- 2. Farther, I am quite certain that some of the designs attributed to Giotto were not even sketched by him - and that very few retain any distinct traces of his hand, even these having what <was> {might have been} once lovely expression destroyed in toto – by a vigorous restorer's touch⁹⁷ of black in the eyes or red in the mouth. I am not prepared yet with any definite recommendation as to [?these] upper church frescoes – but I requested Mr Kaiser to facsimile a portion of one of the best – in which both he and I believe that traces of Giotto's hand exist – and of which the design is his without doubt 98. This facsimile is now finished to my satisfaction, with most exemplary care and patience on Mr Kaiser's part, <and> and very great imitative skill. When I ordered it to be undertaken I had not complete trust in my first impression of intense disappointment in the frescoes – but thought that in time I should find more in them⁹⁹; and that this facsimile would be in many respects more valuable than it is, as a record of Giotto. But I find my first instinct is quite safe now, in main points of judgment and I regret having allowed Mr K. to spend so much time on this example of what is little more than ruin, - a smaller fragment would have been enough. But I could not tell this at the time and one good facsimile, from the entire upper church, will not I hope, be thought by the Council a too costly order.
- 3. The four great mythic compositions beginning with the Poverty, in the lower church, and two other small frescoes there, (St Francis receiving the stigmata, and the miracle of the fallen child)¹⁰⁰ are of the highest possible value and worth every effort the Society can make for their representation. But in these, Giotto is about as imitable as Gainsborough.

⁹⁴ Sui significati nefasti attribuiti ai fenomeni metereologici osservati durante il soggiorno assisiate cfr. RUSKIN 1990, pp. 97-98.

⁹⁵ In questa lettera si intravede forse l'inizio di quelle tensioni che avrebbero portato alla rottura dei rapporti tra Ruskin e Kaiser, che il critico solo pochi giorni prima aveva definito alla cugina «a perfect treasure of modest skill and fidelity. There is no doubt whatever about him, and I can write of him to the Society in terms of which I never have been able to use of any copyist. I have been a little vexed myself, personally – to be beaten at my own weapons again – but am very thankful notwithstanding» (lettera a Joan Severn, Assisi, 18 giugno 1874 [RF, L 39]).
96 Una cromolitografia tratta dalla *Predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III* era stata pubblicata l'anno precedente.

⁹⁷ Probabilmente Ruskin non si riferisce qui ai risultati dei restauri in corso (ripresi nella chiesa superiore dal 6 giugno), bensì a quelli dei restauri precedenti. Aveva infatti entro questa data conosciuto il restauratore Guglielmo Botti, che gli aveva dimostrato la sua tecnica dello stacco e del riattacco degli affreschi (cfr. la lettera n. 6).

⁹⁸ Forse *La morte di San Francesco* (cfr. nota n. 7). Sull'analoga valutazione da parte di Cavalcaselle della figura del santo morto in questa scena cfr. il saggio di Donata Levi, p. 7.

⁹⁹ Cfr. la lettera a Charles Fairfax Murray (allora a Siena), Assisi, 13 giugno 1874: «I shall want you here when my own mind is made up, for a day or two – to <see> {hear} what you can tell me, about Giotto &c. It's not my field, at all; and I'm both disappointed and frightfully puzzled – but must work myself clear; you would only bother me till I'm less giddy» (New York, Pierpont Morgan Library, MA 2150/32).

¹⁰⁰ Sono, di Giotto e/o bottega, le quattro allegorie francescane (Povertà, Castità, Obbedienza e San Francesco in Gloria) sulle vele della crociera e La bambina della famiglia Sperelli cade dall'alto di una casa e rimane incolume (altrimenti descritto come La resurrezione della fanciulla di Casa Spini e ancora Il miracolo del fanciullo caduto dal verone) nel transetto destro; e inoltre, nel transetto sinistro, San Francesco riceve le stigmate, già dato a Pietro Lorenzetti in CROWE-

Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquarelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society

The Council may be a little surprised at such an association of names. But the finest conditions of pure expression in the human face are never reached but by a lightness and subtlety of touch in which there is divine felicity as well as divine skill – and Giotto is the

Gainsborough of the 13th 14th (which is it!) century¹⁰¹.

However, it may be some satisfaction to the Council to know that the Giotto problem, in Assisi, rests in these six works; and that Mr Kaiser appears to have an exquisite faculty of imitation. Only – I have not yet tested him on this finest work. He is {now} doing the head of the Poverty¹⁰² – but it takes time! and I must not delay my report longer.

I have more to say; but cannot write more today except on <the p> what I admit here¹⁰³ to be a very vital matter – money. It is just possible that my great praise of Mr K's work – given – partly in real feeling of the duty of justice to his patience – partly to encourage him in a new and difficult task – & partly – imprudently – may make him a little higher in his estimate than might have otherwise been the case.

I am as the Council too well know – no 'Economist' in Art matters – and therefore have told Mr Kaiser that all arrangements of this kind must be with the Council – not me; but I have given him a hundred pounds for the work he is *now* going to do from the *good* Giotto, in the lower church – to be 'taken out' in these specimen pieces which – when done, I shall offer to the Society {at that price}, if they like to have them – but propose, in the event of their not proving serviceable for our Arundel purposes to place them for their historic value in the Oxford schools¹⁰⁴ – so that – except this first upper church drawing, the experiments need cost the society nothing.

CAVALCASELLE 1864-1866, II, p. 12. Cfr. RUSKIN 1987, p. 322: «The finest thing of Giotto's in Assisi is not the Poverty or the Chastity - but a little group of people in the street, looking at a boy who has just been restored to life, after falling from a three pair of stair's window. The Christ - St Francis - and Charity are all three total failures, in the great Poverty Fresco - and in the Chastity, she herself, and Fortitude are quite valueless; -Obedience in the opposite one is monstrous. But the sweetness of a monk reading on the grass while St. Francis receives the stigmata - and the sudden passion of a woman clasping her hands and thanking God for the boy brought to life, are more pure and exquisite than anything of the subsequent schools.» Per una più dettagliata analisi della figura della donna indicata da Ruskin in questa lettera cfr. il frammento Giotto and Nicola Pisano, in RUSKIN 1903-1912, XXIII, p. 477: «in Giotto's fresco of St. Francis restoring the boy to life who had fallen from an upper story of his house into the street, as the child rises, one of the women standing by throws up her arms to Heaven, clasping her hands with the perfect expression of an instantaneous cry of thankfulness. No "science" whatever is shown in drawing the muscles of the arms. The science is in seizing the exact angles of them with the body, the exact bend at the elbows, and the precise degree of pressure in the clasped fingers, which express sudden thankfulness. The number of observations that must have been made on human gestures and of accurately mathematical comparison of the angles, taken by the arms in different degrees and kinds of passions ... before the painter could strike his line so finely as to express even the difference between sudden thanks and sudden prayer, are indeed a scientific operatrion far more prolonged and delicate than the analysis of a mineral, but requiring for its success a gift of sympathy which not one man in a million would be found to possess, while science, commonly so called, consists only in the collection of observations which it is in the power of everybody to make.» Come la Maestà di Cimabue (cfr. il saggio, pp. 37-38), gli affreschi nei due transetti, liberati dalle cantorie antistanti verso la fine di marzo, erano stati ripristinati da Botti nel periodo dell'assenza di Ruskin da Assisi; cfr. i collaudi dei lavori di rimozione della cantorie del 4.5.1874 e dei lavori di restauro di Botti del 6 giugno 1874 (ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento [1860-1890], busta 526, fasc. 706.17 e busta 528, fasc. 707 rispettivamente).

¹⁰¹ Il paragone è ripetuto in una lettera a Henry Merritt, restauratore di quadri e critico, scritta a Perugia, 12.7.1874 (OBL, Ms Eng. Lett. c. 39, 553-554): «I hope, for all that, you'll like some drawings I've been making. I've got Botticelli's Zipporah very like her – and Giotto's 'Poverty' a little – but would you believe it – really though, with pains, I got near Botticelli's entirely artistic and elaborate colour – I couldn't do Giotto's pearly rose and gray a bit. And what do you think I now call him, after working a month on him hard – the *Gainsborough* of Italy»; e di nuovo in RUSKIN, *Mornings in Florence* (in RUSKIN 1903-1912, XXIII, p. 350).

¹⁰² Sin dall'anno precedente Ruskin aveva in mente di far eseguire per sé una copia di questa figura (cfr., nel saggio, la nota n. 38). Egli avrebbe dedicato parte della lettera XLV di Fors Clavigera alla sua descrizione.

¹⁰³ La parola è sottolineata due volte.

¹⁰⁴ Nell'iconoteca didattica che Ruskin andava formando a uso degli studenti.

Ever truly yours, J Ruskin

8. Ruskin a F.W. Maynard

Assisi. 2nd July. 74 Dear Mr Maynard

I am able at last to send the Council a report on which some proceedings may be taken. What I had not time to add to my last letter was due notice of the Taddeo Gaddis, in the north – (Murray's guide calls it south)¹⁰⁵ transept of the lower church¹⁰⁶. These are in nearly perfect preservation; of extreme artistic value – and of great popular charm. Giotto's domesticity is carried to an <extreme> {excess} by his pupil; but delightfully and naturally; not in affectation. One subject, the young Christ leaving Jerusalem to return home with his father and mother, is new to me in art, and of extreme beauty. The presentation in the temple, where Mary after giving Christ to Simeon, stretches her arms to the child asking him to come back – 'Come back to mama – won't you then?' ¹⁰⁷ – is alike exquisite in this specialty, and a quite consummate example of fresco colour of the Giotteschi school.

Now, I have ascertained that Mr. K. can imitate faded colour well. It does not follow that he can imitate living colour; and I have some painful misgivings. But we are going to try. I have commissioned him to execute – in the size of our usual publications – on an outline which I find he has already prepared, a portion of one of the Taddeo Frescos – perfect in colour, – the group of Madonna and kneeling King in the Adoration with the shrine above¹⁰⁸. (That the kneeling king is nearly a perfect Giottesque portrait of Mr Carlyle¹⁰⁹, makes the experiment more interesting, at least to *me*.)

I am afraid we shall have some sorrowful times over this trial, (Mr K. and I) – but – if we get well through with it, I am prepared strongly to recommend the council to publish this series of frescos complete, with the exception of the massacre of the innocents – and perhaps of the Christ among the debtors [doctors?] – which is of small interest. Perhaps the whole might be reduced <to one> into a group with one or two of the Giottinos in the neighbouring chapel {of St Nicholas}¹¹⁰ – (very second rate, but having considerable religious interest) – and form an interesting publication on the North Transept¹¹¹.

¹⁰⁵ Murray's Handbook 1867, p. 402; Murray's Handbook 1874, p. 400.

¹⁰⁶ Giotto e bottega, *Storie dell'infanzia di Cristo* (transetto destro). Sulla loro attribuzione a Taddeo Gaddi cfr. la nota al saggio n. 49.

¹⁰⁷ Cfr. lettera a Joan Severn, Assisi, 24 giugno 1874 (scritta nel linguaggio pseudo-infantile che Ruskin spesso adoperava nelle lettere alla cugina): «Oh di Ma – There's a wee Madonna who has given her baby to the Prophet Simeon – and rather grudged him and opens her arms for him to come back – and baby laughs to her and says he'll come in a minute, but that Simeon's very nice – and baby's the very *image* [sottolineata due volte] of Lily [figlia della cugina], and the Madona's very ike Joanie, only a wee bit less *chin* oo know, mamie dear» (RF, L 39).

108 Giotto e bottega, *Adorazione dei Magi* (transetto destro). La copia eseguita da Kaiser e a Londra, Victoria & Albert Museum, E103-1995 (Fig. 9).

¹⁰⁹ Cfr. lettera a Thomas Carlyle, Assisi, 27 luglio 1874: «There is the prettiest portrait of you here, close by me, in the lower church, as the leading Wise King, kissing the feet of Christ. It is by Taddeo Gaddi, not Giotto» (BRADLEY-OUSBY 1987, p. 193).

¹¹⁰ La Cappella di S. Nicola è decorata con affreschi della bottega di Giotto: la tradizionale attribuzione a Giottino è dovuta a un errore di Vasari che descrive come «storie di S. Niccolò» le storie di San Stanislao nella cantoria, dandoli a Giottino (VASARI 1568, I, p. 191 e II, p. 233). Degli affreschi giotteschi della Cappella di S. Nicola, Ruskin stava eseguendo una copia della figura di San Giorgio sull'arco di ingresso, che egli aveva scoperto il 19 giugno (cfr. diario, 20 giugno 1874 e 21 giugno 1874 OBL, Ms. Eng. Misc. c. 227, 6, 7; lettere a Joan Severn, Assisi, 19 giugno 1874 e 20 giugno 1874 [RF, L 39]). Il disegno è perduto. Anche in questa cappella erano stati eseguiti dei lavori di restauro tra il mese di aprile e quello di maggio: «fu demolito il recente altare marmoreo nella Cappella degli Orsini e così scoperto il bel monumento e [deposito] scultoreo del fondatore della Cappella, e fu

To return to our main business however. Two or three days of perfect midsummer light have enabled me to ascertain that Giotto is entirely inimitable by our utmost resources <an> {in publication,} and I much doubt if within any reasonable limit of time or money, we can obtain even moderately good copies of <them> {him}. Where he puts out his strength – it is as if he painted with mother of pearl, – and I ought to have added – with St Paul's passion – the results being by no means a thing imitable to order, like a Manchester pattern.

I am quite thrown on my back by this unexpected form of difficulty – and can – as yet – offer no practical suggestion concerning it. After we have fought through our Taddeo Gaddi – I may see my way clearer.

On the other hand, the frescos in the upper church are too imitable to be worth imitating – but I find on careful study of them, that Mr Kaiser's views of the changes that have taken place in them are extremely well founded, and that his restorations – {if} confessed as such – <are> {would be} of very high value to all students of art.

I am prepared therefore to recommend that Mr Kaiser be commissioned to select such of the frescos as contain remnants enough of their colour to guide him – and to prepare for publication restored representations of them – such restorations being made however in the key of brighter colour which I hope to prove out of Taddeo Gaddi.

I will write again, as soon as this critical experience is at all conclusively made. I hope to get Mr K. to work faster, and better at the same time – he gets heavy by over work, and slow handling – costly to us, & painful to him.

If he gave us twice as much for our money, it would be twice as good, and yet he would have made more out of us himself – at the year's end. He has been protesting against this view today with great energy and a good deal of German conceit. He is honest – but I wish for once I could get him to scamp his work a little – we'll see.

The council may be displeased at the long delay of this report. But I assure you – it is only within the last fortnight I've been able to *see* in the lower church.

Ever faithfully yours

J. Ruskin

sostituito al barocco un altare più piccolo foggiato sul disegno degli antichi» (collaudo dell'8.6.1874 relativo ai lavori eseguiti da Ezechiele Brizi nella chiesa inferiore 28 marzo 1874-9 maggio 1874, ASP, Fondo Genio Civile, serie VI, Fabbricati ed Edifici dello Stato (1848-1876), busta 43, fasc. 1). Ringrazio Marco Mozzo per queste informazioni.

111 Il diario di Ruskin del 1874 contiene un passo, scritto a Assisi, sul valore emblematico per la storia dell'arte, delle opere delle vele e del transetto settentrionale della chiesa inferiore: «Standing on the steps which descend from the upper cloisters into the north transept of the Lower Church, we have, on the wall beside me, an exquisite fresco by Giotto [La bambina della famiglia Sperelli cade dall'alto di una casa e rimane incolume] in front, his four great moral poems [Giotto e bottega, Allegorie francescane]; opposite, a Madonna [la Maesta] by Cimabue; overhead, the series of frescoes from the Life of Christ by Taddeo Gaddi [Giotto e bottega, Storie dell'Infanzia di Cristo]. Three great transitions in Florentine art may here be studied without moving from one place: 1.) The Cimabue represents Etruscan-Greek art, unchanged in purpose, though reanimate in more tender power. To paint the great Gods as of old – eternal things, for perpetual meditation – Athena, Apollo, Madonna, St. Francis, Christ; 2.) The fresco beside us represents the first delight taken in art in pure human emotion affecting various characters. The moral poems on the great vault represent the new philosophy developed by the effect of Christianity on such various human characters; 3.) The frescoes of Taddeo Gaddi show the modification of the idea of divinity, produced by the new interest in human feeling. The change in method of decoration correspinding to these transitions in aim is of great importance. Cimabue uses every device of Dædalus in his power to exalt the dignity of the great Gods, inlays their thrones, gilds their garments, but uses broad masses of division and colour to increase the conception of power. Giotto, thinking only of emotion, feels ornament in his way, often refuses it altogether; but the most exquisite conditions of sentimental colours and the subtlest appliances, within strict limits of decorative element, give infinitely more enjoyment than the most elaborate wealth of Dædalus. Taddeo Gaddi, weaker and more commonplace in emotion, brings back the decorative element into an equality of claim; makes his compositions almost primarily ornamental; enriches them with new skill in shadow and harmony» (RUSKIN 1903-1912, XXIII, pp. 207-208, nota).

9. Ruskin a F.W. Maynard

Sacristan's cell Monastery of Assisi 5th July 74 Dear Mr Maynard

I have taken Mr. Kaiser's measure pretty well now; and the church<e>'s also – and can give the council firm ground to go on. We shall not get any real Giotto from Mr Kaiser. We shall only get an imperial view of Giotto. He is a true German, perfectly satisfied with his own work – will do it honestly for us – charge as much as he can, without meaning in the least to cheat or scamping his work to make more money (and I think he entirely deserves all he asks for his work: he has given his whole mind to the investigation of Giotto, and can do for us, in the Tedescan way, what no other Tedesco could)¹¹². I can't teach him anything; he has been bred in the pure Academical school, and thinks he knows everything, but will do what he can in a very orderly and obedient way¹¹³.

Farther; supposing we could get some Giotto out of him – the chromolithotint would soon make an end of what there was. I can assure the Council – if they can chromolithotint Gainsborough's Mrs Siddons¹¹⁴ they can do Giotto – but not else.

Nevertheless, I think that German maps of Giotto, well edited, will have a certain historical value – like the German view of towns in the Nuremberg Chronicle. I hope to be able to force Mr K. into a little better colour, by merely insisting that he shall match accurately what is matchable in the lower church, and then apply it to the changed tints in the higher, – and as we have already lost much time and Mr K. with justice complains that he doesn't know what he is to do, I have ventured to order him to complete two of the outlines he has prepared from the upper church in the old way; restoring what I find he has real grounds for knowing to be the original colours. When I found the <monks' grey> Black Friars' black dresses¹¹⁵ had changed to pink, I¹¹⁶ washed my hands of the business, and gave in.

¹¹² Il brano «and I think [...] Tedescan could» è aggiunto a pie' di pagina, con rimando inserito dopo «cheat».

¹¹³ Cfr. lettera a Thomas Carlyle, Perugia, 13.7.1874: «I am worried here [...] by an inflexible German artist to whom I can teach nothing, - and who contrasts himself unfavourably with a flexible young Italian, who expects me to teach him everything. Seriously, a receptive, docile, eager youth, very thankful to be shown a thing or two. The German is only anxious to prove that what he does is the best that can be done, - and it is very poor, and very narrow» (RUSKIN 1987, p. 201). L'italiano cui accenna Ruskin dovette essere Raffaelle Carloforti (1853-1901), fratello minore del fotografo Gabriele (per il quale cfr. il saggio di Mozzo). Quello di Raffaelle compare tra vari altri nomi sul primo foglio del volume di diario iniziato da Ruskin ad Assisi il 13 giugno 1874, e fu senza dubbio in questo periodo che i due si conobbero, probabilmente sulle impalcature di Botti, di cui Carloforti era allora assistente (cfr. la ricevuta di pagamento del 22 giugno 1874 versata a suo nome per il periodo dei lavori compreso tra il 6 maggio 1874 e il 6 giugno 1874, in ACS, MPI, AA. BB. AA., I Versamento [1860-1890], busta 528, fasc. 707, subf. 2; cfr. anche un pagamento di lire 30.00 del 27 luglio 1874, che si riferisce al periodo compreso tra il 6 giugno 1874 e il 6 luglio 1874 [comunicazione del ministro dell'Istruzione Pubblica al prefetto di Perugia, Roma, 27 luglio 1874, ibidem]). Entro la primavera del 1876 Carloforti si sarebbe trasferito a Venezia, a studiare pittura all'Accademia, a spese di Ruskin e per conto della Guild of St George (cfr. lettera LXIV di Fors Clavigera [RUSKIN 1903-1912, XXVIII, p. 583]). Successivamente egli sarebbe entrato in quella schiera di copisti stipendiata dalla Guild e attiva in Europa tra gli anni Settanta e Novanta (cfr. CLEGG 1981, pp. 182-186, p. 189; MORLEY 1983, p. 53; THIEME-BECKER 1992, VI, p. 3). Ringrazio Marco Mozzo di avermi fornito alcune notizie su Carloforti tratte dalla tesi di MOZZO 2002-2003.

¹¹⁴ Il riferimento è al ritratto della celebre attrice (1785) ora a Londra, National Gallery (NG 683).

¹¹⁵ In realtà il nome *Black Friars* indicherebbe i frati domenicani, non i francescani.

¹¹⁶ La parola è sottolineata due volte.

Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquarelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society

I am working myself in the lower chapel – and have got <some things> {a sketch or two} which I believe contain some of the more 'sentimental' qualities¹¹⁷ – (I observe even the papers give me credit for sentiment though not for reasoning!) and some of the colours which are approximately what {they} were intended to be. But they are only to be got by doing as Giotto {and Gainsborough} did – *drawing* with colour instead of shade – and as you must put a basis of lithography for the drawing – in the chromo, that one necessity destroys all.

The present state of matters then is –

- 1. Mr. K has made a most admirable facsimile of a part of a spoiled fresco¹¹⁸. But he took two months to do it, and we can't go on at the rate or price.
- 2. I have now commissioned him to go on with two of the drawings which he had outlined before I came.
- 3. And he is making a drawing <of> from Taddeo Gaddi in the lower Chapel¹¹⁹ which if it's nice I mean to keep for myself and if it's not of course to offer to the Society! But I think it will do for me because of Mr Carlyle in it.
- 4. He is doing <a> the head of Poverty life size (real size that is) certainly for me, in the lower chapel. And if this turns out fairly well I shall recommend farther such proceedings, being

Ever the Council's & your faithful servant J. Ruskin

10. Ruskin a F.W. Maynard

Lucca 29th July

74

My dear Mr Maynard,

I have just written to Mr Kaiser a letter disputing, both for the Society and myself, certain of his prices – he is of course welcome to <send> {submit} my letter to the Council.

At the same time, as there must be no doubt, in any dispute of this kind of my making any distinction in my own favour, I {shall} beg to present the Society with the two {or more} drawings which Mr Kaiser has made for me – (under whatever terms I become possessed of them). I am afraid – even so, they will scarcely be content with the results of my visit to Assisi. It has cost me much trouble – and Mr Kaiser – (I have always allowed) much also. I lose a hundred pounds – and he, will I hope – be content to have lost a little time in experiments – which – it is at least possible – may have failed partly from his own want of skill as well as the bad weather.

Very truly yours J Ruskin

See over –

There is I hope no fear of any of the Council's [?construing] this into a wish to shift my failed drawings on their shoulders – I might – and am willing to pay for my own crotchetty experiments – and can only make up the loss of time to the Society by giving them drawings – such as they are.

¹¹⁷ Cfr. il passo dal diario del 1874 citato in nota n. 111.

¹¹⁸ Cfr. note nn. 76 e 98.

¹¹⁹ Cfr. nota n. 108.

11, 11a. Ruskin a F.W. Maynard

Lucca 25th Sept

74.

Dear Mr Maynard,

Your letters have all come safe: but an important one of mine, the last 120 , has been lost – by some double accident, for I meant certainly to have given orders that it should be registered.

It thanked the Council and you for the letter you {now} refer to and contained the following statements in substance.

I found, on final trial, Mr Kaiser willing to do all he could, and working hard and conscientiously – but on a system which will never reproduce Giotto. He is an eminently *slow* worker – Giotto an eminently *rapid* one. Mr Kaiser cannot afford to do his drawings cheaply: and all the time he spends on them, makes them worse.

Yet he has studied Giotto – or at least – the changes and accidents which have happened to Giotto, so thoroughly that he can restore to some resemblance of what it was, any given wreck of fresco better than anybody else.

I therefore gave him permission to go on with two drawings – (for different hours of day) of the kind he was doing before I came. I cannot teach him to do better.

I had before ordered certain works in facsimile – which I was greatly pleased with – till I found how long they took – and how much Mr K meant to ask for them. On which I forbid [sii] all farther operations in that kind.

His drawings {made} for me – are of no use to me. I have not the smallest credit therefore in leaving them – (Mr Kaiser has not been informed of this purpose of mine) – to the Society for what use it can make of them – <they> but at all events they will have a little more to show for my visit to Assisi – and the hundred pounds I have paid for them are most heartily at the service of the Society – <I n> even so, <they> the Council will I fear regret having sent me with authority there.

The business stands therefore – as on enclosed clean leaf¹²¹. See however – the 4th side of this¹²².

I fear the Council will be dreadfully disappointed with the Facsimile. But, I too modestly distrusted my own judgment when first I saw the frescoes – and thought – not that they were ugly – but that I couldn't understand Giotto. I found afterwards that my first impression was right – and that the upper church frescos are either not his, or wholly repainted in the vital parts.

I enclose {however} a report made for me by Mr Kaiser on this subject¹²³, which I believe to be in the main trustworthy.

Truly the Council['s] and your

I. Ruskin

<Sent in separate packet¹²⁴>

11a.

[s.d., s.l.]

Mr Kaiser had orders from me to execute for the Society.

¹²⁰ Sembrerebbe invece che si trattasse della lettera n. 9, forse recuperata in seguito.

¹²¹ Cfr. la lettera n. 11a.

¹²² Si riferisce alla porzione del testo che segue.

¹²³ Purtroppo la relazione di Kaiser non è stata conservata.

¹²⁴ La frase è collegata tramite una linea (cancellata anch'essa) alla parola «enclose».

Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquarelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society

- 1. Large watercolour Facsimile of portion of Apotheosis of St Francis¹²⁵.
- 2. Outlines real size of the whole fresco¹²⁶.
- 3. Two heads of St Francis, the real size, from this fresco and another¹²⁷.
- 4. Two watercolour drawings of the kind formerly executed for the society 128.
- 5. Portion of a drawing from Taddeo Gaddi, consisting of the Adoration of the Magi for experiment on another class of colour work¹²⁹.

For me, Mr Kaiser had orders to execute a full sized head of Poverty – the head of Charity, the head of the mocking rich man – and a detail or two including the dog at Poverty's feet. Of all this – for my hundred pounds, I have only got Poverty's head, & the Dog¹³⁰.

These will come with the other drawings sent by Mr Kaiser.

You must not confuse this part of the transaction with the rest. I have got this for my hundred pounds – which I give the society – for what use it may be to them¹³¹.

You have only to discuss with Mr Kaiser, the proper price of the Five groups of drawings named on the other side. I always told him, I had nothing to do with price – but was usually favourable to the Artist. I fear this set him off on a false scent. He really cares chiefly for money: then for his reputation – will work honestly as hard as he can – and charge as much.

¹²⁵ Probabilmente la Morte di San Francesco (cfr. nota n. 76). Il disegno è perduto.

¹²⁶ I disegni sono perduti.

¹²⁷ Uno dei due disegni (tratto dall'*Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi*) è a Londra, Victoria & Albert Museum (E134-1995).

¹²⁸ Dovrebbero essere due delle otto copie di scene francescane elencate nella nota al saggio n. 54.

¹²⁹ Londra, Victoria & Albert Museum (E103-1995).

¹³⁰ I disegni sono perduti.

¹³¹ Il capoverso è contrassegnato da una linea verticale, a penna, nel margine a sinistra.

IL RESTAURO DI CAVALCASELLE NELLA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA: INTERVENTI E INTERPRETAZIONI*

L'8 aprile 1938, durante un incontro tenuto al Sacro Convento di Assisi dalla Commissione ministeriale incaricata di «procedere allo studio delle cause del progressivo deperimento degli affreschi di Giotto»¹, Pietro Toesca auspicava, prima di avviare il restauro affidato alle cure di Mauro Pellicioli, un attento esame «delle fotografie dei dipinti eseguite in epoche diverse, per rilevarne l'accentuazione dei danni»². La richiesta di avvalersi della documentazione storica quale valido supporto visivo per studiare il progressivo deterioramento degli affreschi era stata già avanzata dal soprintendente dell'Umbria Achille Bertini Calosso otto anni prima a Roma in occasione del Convegno Internazionale per il Restauro dei Monumenti e degli Oggetti d'Arte, dove aveva sottolineato il «valore documentario delle fotografie per i fini di tutela»³.

Purtroppo non siamo in grado di sapere quali furono gli esiti e i documenti fotografici presi in esame dalla Commissione ministeriale, ma se volessimo accogliere oggi le proposte di entrambi gli studiosi, l'indagine sulle fonti fotografiche dovrebbe prendere avvio dalle vicende legate al restauro diretto da Giovanni Battista Cavalcaselle tra il 1872 e il 1892⁴.

A quel cantiere, infatti, va riferita la più antica testimonianza fotografica a nostra disposizione sui celebri affreschi, il cui ritrovamento da parte di chi scrive si pone quale punto di partenza di questo studio⁵. Questa preziosa documentazione, frutto di una campagna realizzata su commissione di Cavalcaselle per documentare lo stato di conservazione degli affreschi precedente il restauro, va affiancata alla più ampia e per certi versi ancora inesplorata documentazione fotografica prodotta sia da celebri stabilimenti specializzati nella riproduzione d'arte sia da operatori locali⁶. A questo proposito, un contributo decisivo alla ricostruzione storica dei restauri del cantiere cavalcaselliano è giunto dal recupero di un cospicuo fondo di lastre antiche conservato presso l'archivio del Sacro Convento di San Francesco, attribuito da

^{*}Desidero rivolgere un ringraziamento alla Biblioteca del Sacro Convento in Assisi per la generosa disponibilità concessami nella consultazione dei materiali e per avermi dato il permesso alla pubblicazione delle fotografie inedite qui citate.

¹ RESTAURI 1942-XX, pp. 216-221, in particolare p. 216.

² Cfr. il verbale dei lavori, firmato dal presidente Gustavo Giovannoni e dal segretario Alfonso Bizzarri, Assisi, 8 aprile 1938, in ASCA, busta 25/2, *Complesso monumentale. Lavori 1846 -1944*, cartella *1937-1944*, *Appendice*, Documento n. 17.

³ Ibidem. Dalla lettura del verbale del 25 marzo 1927, si apprende come il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, presieduto da Corrado Ricci, avesse già affidato a Bertini Colosso il compito di «raccogliere le testimonianze fotografiche di vario tempo che consentano col loro confronto la determinazione sicura dell'entità e del progredire, rapido e lento, generale o particolare dei deperimenti suddetti [cioè gli affreschi], accompagnando, quindi, l'attuazione dei saggi o dei provvedimenti con una sorveglianza regolare ed assidua e con l'istituzione di un giornale del restauro in cui si raccolgono analiticamente i dati ed i risultati», in ASBAPPSAEU, Adunanza B As c. 11, sf 2 Affari Generali.

⁴ Su questo argomento rinvio alla mia tesi di perfezionamento (relatore P. Barocchi): MOZZO 2002-2003.

⁵ Il prosieguo delle indagini e il ritrovamento di nuove fonti fotografiche mi hanno permesso di precisare meglio e arricchire alcune considerazioni già in parte esposte in MOZZO 2002. Cfr. inoltre MOZZO 1998; MOZZO 2000.

⁶ Mozzo 2006.

Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni

chi scrive alla produzione del fotografo assisiate Gabriele Carloforti⁷ e databile grazie al catalogo edito nel 1884 per i tipi Boncompagni di Perugia⁸.

1. La campagna fotografica di Giovanni Battista Cavalcaselle

Affidata alla Società Fotografica Artistica di Paolo Lunghi, Gabriele Carloforti e Vincenzo Gualaccini⁹, la campagna di documentazione doveva attenersi alle indicazioni precisate da Cavalcaselle in una comunicazione trasmessa al capo della II Divisione di Belle Arti, Giulio Rezasco, il 24 aprile 1872¹⁰. In base a questo regolamento, le immagini sarebbero state stampate nel medesimo formato «volta per volta che il lavoro procede - osservava Cavalcaselle – e per ogni pezzo sia con pittura o senza, come verrà indicato dal Botti prima che incominci il lavoro». Soltanto dopo l'approvazione del restauratore le fotografie potevano essere spedite a Roma in triplice copia: «uno per S. E. [il ministro] – il secondo per l'archivio della divisione affinché serva di controllo, ed il terzo per l'ispettore [cioè il Cavalcaselle] incaricato della vigilanza del lavoro per servirsene nel collaudo.»¹¹. Sicuramente nella scelta di delegare al Botti la responsabilità della campagna di documentazione, Cavalcaselle tenne conto della competenza tecnica acquisita dal restauratore in campo fotografico. Oltre alla ormai nota vicenda padovana del 1869, dove per il restauro agli affreschi della Cappella degli Scrovegni aveva avuto modo di lavorare insieme al fotografo veneziano Carlo Naya, va ricordato l'intervento condotto nel 1870 sul Giudizio Universale di Fra Bartolomeo al Regio Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze, per il quale Botti aveva richiesto l'ausilio dello strumento fotografico: «Sarebbe mio desiderio – dichiarava al ministro – che prima di por mano alla mia operazione l'E.V. ne ordinasse una fotografia per avere sempre sott'occhio lo stato attuale del

60

⁷ L'attribuzione del fondo è avvenuta grazie al confronto decisivo delle lastre con le stampe originali recanti ancora il timbro del fotografo. Per l'aiuto e la disponibilità con cui hanno agevolato le ricerche, desidero ringraziare la Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco ad Assisi nella persona di padre Pasquale Magro, e gli istituti presso cui ho ritrovato parte della documentazione originale: la Soprintendenza BAPPSAE dell'Umbria, il Museo di Storia della Fotografia degli Archivi Alinari, il Kunsthistorisches Institut di Firenze e il Fondo fotografico di Igino Benvenuto Supino presso il Dipartimento di Arti Visive di Bologna.

⁸ CARLOFORTI 1884. Il catalogo, conservato presso il Museo di Storia della Fotografia degli Archivi Alinari, offre un quadro completo della produzione artistica del fotografo. Vi figurano non soltanto i cicli pittorici delle due basiliche (in tutto ottantaquattro riproduzioni), ma anche vedute panoramiche e inquadrature delle opere e dei monumenti principali di Assisi, disponibili in più formati (21x27, 30x40, 39x60).

⁹ Lo stabilimento aveva sede ad Assisi in via Santa Maria delle Rose 22. Non disponiamo di molte informazioni sull'attività svolta dallo stabilimento fotografico, il cui fine principale era quello di «ritrarre in tavole fotografiche tutto quanto vi è di pregevole nel Monumento [...] perché venisse di pubblica cognizione e riescisse di pubblica istruzione» (comunicazione della Società Fotografica Artistica, Assisi, 19 gennaio 1872, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 526, fasc. 706, subf. 11). Le prime notizie risalgono al 25 novembre 1871, quando i tre fotografi avevano presentato alcune riproduzioni di affreschi, a titolo d'esempio, alla Giunta municipale di Assisi, annunciando di voler intraprendere una campagna di documentazione sulle due basiliche di San Francesco (comunicazione del segretario comunale al sindaco di Assisi con allegato un estratto della richiesta dei tre fotografi, Assisi, 25 novembre 1871, in ASA, busta 126, titolo V, Arti e Commercio, fasc. 11). Per la prima volta gli affreschi sarebbero stati fotografati grazie ad un innovativo espediente tecnico, da loro messo a punto, che avrebbe permesso di superare le difficoltà poste dall'oscurità degli interni. La documentazione sarebbe confluita in un album monumentale, composto da duecento tavole fotografiche, corredate singolarmente con le note dell'erudito e canonico assisiate Tommaso Locatelli Paolucci (crf. supra). L'operazione editoriale riscosse subito immediato interesse fra gli studiosi e ottenne pure il plauso del sovrano Vittorio Emanuele II (cfr. la comunicazione firmata dai tre fotografi al sindaco di Assisi, il 3 marzo 1872, in ASA, busta 126, titolo V, Arti e Commercio, fasc. 11). Anche se l'esito di questa prima esperienza non ci è noto, essa permise probabilmente allo stabilimento fotografico di farsi conoscere presso le istituzioni e di ricevere dal Ministero, non molto tempo dopo, l'incarico di documentare i restauri. Una decisione motivata non soltanto dalla professionalità di cui avevano dato prova i fotografi, ma anche dalle spese piuttosto ingenti che avrebbe comportato l'affidamento del lavoro a una ditta esterna. Sull'attività dello stabilimento fotografico cfr. MOZZO 2006.

¹⁰ Cfr. la comunicazione di Cavalcaselle, Roma 24 aprile 1872, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706, subf. 25, cfr. *Appendice*, Documento n. 3.

dipinto, ed al tempo stesso servir possa di confronto dopo compiuto il distacco e riattacco del dipinto, come ho sempre fatto nei lavori suaccennati»¹².

Per la campagna fotografica di Assisi non è escluso fosse prevista una seconda documentazione, finora non rintracciata, che avrebbe dovuto riprodurre lo stato di conservazione degli affreschi a restauro avvenuto, affinché «ognuno vegga e si persuada che non ne venne ai dipinti alcun pregiudizio od alterazione», come auspicava un resoconto ministeriale del 1876 firmato da Rezasco¹³.

I lavori di documentazione presero il via dall'ingresso della basilica superiore – più precisamente dai riquadri la *Pentecoste* e l'*Ascensione di Cristo* – e proseguirono lungo gli affreschi posti su entrambe le pareti della navata sia al di sopra del ballatoio, giungendo a documentare le scene con la *Creazione* da un lato e l'*Annunciazione* dall'altro, sia al di sotto sul ciclo francescano.

Purtroppo le scarse informazioni pervenute sulla prassi adottata dai fotografi e sui loro spostamenti all'interno della basilica non consentono di fare chiarezza sui tempi di realizzazione della campagna fotografica. Tranne un esiguo numero di riproduzioni, databili tra il 1872 e il 1874 grazie ai collaudi compilati da Botti¹⁴, la maggior parte delle immagini può contare su pochi indizi che non si spingono oltre il 1876. A questa data rimandano gli ultimi atti di pagamento intestati a nome del solo Paolo Lunghi, che dal 1874 aveva proseguito per altri due anni i lavori di documentazione della Società Fotografica Artistica¹⁵. Dal 1876 in poi non risulta sia stata eseguita nessun'altra fotografia, mentre per trovare ulteriori notizie sull'attività dei fotografi bisogna attendere il 1880 quando due dei tre membri fondatori della ditta assisiate, Paolo Lunghi e Gabriele Carloforti, chiesero al Ministero di poter riprendere la campagna fotografica, facendo presente come «il restauratore prosiegue il lavoro, avendo restaurato oltre N. 20 quadri senza commeterne l'esata fotografia»¹⁶. Anche se la richiesta venne accolta da Cavalcaselle e dal Ministero¹⁷, la nuova campagna fotografica probabilmente non prese avvio. Dalla lettura dei documenti, infatti, non emerge alcuna indicazione su una sua possibile ripresa e risultano ancora oscure le motivazioni reali che portarono alla brusca interruzione dei lavori della ditta assisiate, a detta del Ministero «troppo distratta in quistioni giudiziali e intestine»¹⁸.

Perizia tecnica di Botti, inviata al Ministero, Vallombrosa, 20 agosto 1870, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 450, fasc. 272, subf. 2. Cfr. anche l'articolo di CAVALLUCCI 1874a.

¹³ REZASCO 1876, p. 466.

¹⁴ I collaudi vanno dal 1 settembre 1872 al 6 ottobre 1874, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 2. I soggetti segnalati sono: per il ciclo francescano la Predica agli uccelli (1874), la Morte del cavaliere di Celano (1874), la Predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III e l'Apparizione al Capitolo di Arles (1874); per l'Antico Testamento la Cacciata dal Paradiso (1874), un riquadro perduto della seconda campata (1874), Esan viene respinto da Isacco (1874), la Morte di Abele (1874), un riquadro perduto della prima campata (1874), Giuseppe calato nel pozzo (1874), l'Apparizione di Giuseppe ai fratelli (1874); per gli affreschi del Nuovo Testamento la Disputa dei dottori nel tempio (1873), il Compianto sul Cristo morto (1873), l'Ascensione di Cristo (1872) e la Pentecoste (1872).

¹⁵ Al 21 luglio 1874 risale l'ultimo pagamento «a favore della Società Fotografica Artistica di Assisi», in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 530, fasc. 709, subf. 8. Dal 21 ottobre 1874 al 31 ottobre 1876 le ricevute risultano intestate a Paolo Lunghi, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706, subf. 25.

¹⁶ Lettera di Paolo Lunghi e Gabriele Carloforti da Assisi, 16 settembre 1880, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 11. Cfr. *Appendice*, Documento n. 5.

¹⁷ Cfr. la minuta di Cavalcaselle, Roma 13 novembre 1880 (*ibidem*) e la lettera del ministro dell'Istruzione Pubblica ai fotografi Lunghi e Carloforti, Roma 26 novembre 1880 (*ibidem*). Cfr. *Appendice*, Documenti nn. 6-7.

¹⁸ Comunicazione interna del ministro al deputato Emanuele Ruspoli, Roma 26 novembre 1880 (*ibidem*). Cfr. *Appendice*, Documento n. 8.

Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni

Le indagini finora condotte presso archivi pubblici e privati hanno permesso di recuperare complessivamente quarantotto stampe: trenta interessano le *Storie Testamentarie*¹⁹ e diciotto il ciclo giottesco²⁰. Tale documentazione risulta dispersa in tre raccolte: la prima di trentotto riproduzioni sciolte si trova presso il fondo veneziano di Cavalcaselle nella Biblioteca Nazionale Marciana²¹, la seconda di quarantatre stampe, rilegate a 'brachetta' in un *album*, appartiene all'Accademia di Belle Arti di Roma ed è stata donata dal Ministero intorno alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento²², la terza, composta da undici riproduzioni, appartiene al fondo iconografico di Henry Thode conservato al Vittoriale degli Italiani²³.

Mentre le raccolte veneziana e romana sono state identificate con due delle tre copie originali previste dalla campagna fotografica – la prima è quella destinata a Cavalcaselle, mentre la seconda all'archivio della Divisione di Belle Arti²⁴ -, pone degli interrogativi la terza raccolta. Non sappiamo, infatti, se questa documentazione costituisca il residuo di una collezione più ampia, che poteva forse comprendere anche altre stampe della medesima campagna fotografica andate poi disperse per ragioni a noi sconosciute, né quali siano state le modalità con cui lo studioso tedesco sia giunto in possesso di questi documenti. Da un esame delle loro caratteristiche tecniche (formato e qualità della stampa), è stato possibile appurare come le immagini fotografiche non presentino sostanziali differenze rispetto alle altre due copie²⁵: oltre a documentare il medesimo stato di conservazione, recano le stesse iniziali del fotografo Paolo Lunghi seguite dalla medesima numerazione di serie²⁶. Nonostante ciò,

¹⁹ Del Ciclo testamentario non risultano attualmente documentati i seguenti riquadri: Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco, il Battesimo di Cristo, le Marie al sepolcro e la Disputa dei dottori nel tempio.

²⁰ Rimangono esclusi i riquadri: Francesco onorato da uno sconosciuto, Il sogno delle armi e del palazzo, Francesco parla con il crocifisso di San Damiano, Rinuncia dei beni, il Presepe di Greccio, il Miracolo della fonte, la Visione di frate Agostino e del vescovo di Assisi, il Pianto delle clarisse, l'Apparizione di San Francesco a papa Gregorio IX, La liberazione dell'eretico Pietro d'Alife.

²¹ BMV, Cod. It. IV. 2039 (=12280), fasc. 3/2, nn. 2-41. Le stampe conservano ancora la cartonatura originale. Ringrazio la dr. Susy Marcon per la collaborazione prestatami nella consultazione del materiale.

²² ABA, Fondo Antico, I. H. 16. L'album ha i piatti foderati in tela color rosso marocchino e impressa a stampo, sulla costola e in caratteri dorati, la sigla: ALBUM FOTOGRAFIE DI ASISI. La copia romana, a differenza di quella veneziana, possiede due riproduzioni identiche del riquadro con Esaù viene respinto da Isacco e due immagini raffiguranti il San Francesco riceve le stigmate e la Bambina della famiglia Sperelli cade dall'alto di una casa e rimane incolume della basilica inferiore con ancora addossate le cantorie lignee seicentesche del presbiterio. Desidero ringraziare Angela Cipriani per l'interesse e l'attenzione con cui ha seguito le ricerche riguardanti il ritrovamento di questa seconda raccolta.

²³ I soggetti documentati appartengono al *Ciclo francescano*: la *Donazione del mantello*, il *Sogno di papa Innocenzo III*, l'*Approvazione della Regola*, la *Visione del carro di fuoco*, la *Visione dei troni celesti*, la *Morte San Francesco*, l'*Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi*, la *Canonizzazione*, la *Guarigione del ferito Giovanni di Lerida* e la *Confessione di una donna resuscitata*, in *Vittoriale degli Italiani*, Fondo Iconografico di Henry Thode. Come è risaputo, nel 1915, alla vigilia dello scoppio della Grande guerra, Henry Thode fu costretto ad abbandonare frettolosamente Villa Cargnacco, che sei anni più tardi verrà acquistata da Gabriele d'Annunzio insieme alla preziosa biblioteca d'arte dello studioso. La fototeca d'arte è stata oggetto di una catalogazione informatizzata a cura di chi scrive e di Martina Visentin per conto del Laboratorio di Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa diretto da Massimo Ferretti. La Banca dati è consultabile on line all'indirizzo: www.artivisive.sns.it/vittoriale.html.

²⁴ Conservata in un primo tempo nell'archivio della II Divisione, venne donata in cinque tranche – dal 31 luglio 1875 al 23 novembre 1876 – alla biblioteca dell'Istituto di Belle Arti in occasione della sua fondazione. Ad ogni arrivo, il materiale veniva rilegato nell'apposito album dal direttore dell'Istituto, Filippo Prosperi. In proposito cfr. ACS, MPI, AA.BB.AA., Istituti di Belle Arti (1860-1896), busta 202, fasc. *Biblioteca*; cfr. anche in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc, 706. subf. 25. Le fotografie delle raccolte veneziana e romana recano sul *verso* del supporto anche le stesse iscrizioni a matita con l'intitolazione e l'attribuzione dell'affresco, di cui non è stato possibile individuare l'autore.

²⁵ Tutte le stampe sono su carta all'albumina tratte da lastre al collodio (30x40) e montate su un supporto originale di cartone.

²⁶ Va precisato che le iniziali del fotografo, siglate a inchiostro bianco sul *recto* delle immagini, e la numerazione di serie compaiono solamente in alcuni soggetti coerentemente in tutte tre le raccolte. Un esempio si rintraccia nelle stampe la *Visione dei troni celesti* (349x264; 46x35,9) e la *Visione del carro di fuoco* (342x265; 46x35,9), che recano rispettivamente le sigle del fotografo «P.L. 123» e «P.L. 111». Oltre a queste immagini riconducibili alla campagna

sembra difficile ritenere che queste immagini possano identificarsi con la terza copia originale prevista da Cavalcaselle, mentre appare più probabile che esse siano il frutto di una successiva ristampa da parte del fotografo, che non è escluso abbia continuato ad utilizzare i negativi a scopo puramente commerciale. Se così fosse, si giustificherebbe anche il probabile acquisto del materiale da parte di Thode, entrato a far parte della sua ricchissima fototeca come strumento di lavoro per le ricerche storico artistiche che stava conducendo proprio in quegli anni, pubblicate nel 1885 nel celebre volume *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*²⁷.

La campagna fotografica – pur non segnalandosi fra i casi più precoci di uso della fotografia nel campo del restauro – va comunque annoverata nel panorama della storia della fotografia italiana fra le testimonianze più significative, se non altro per l'elevata competenza tecnico-scientifica dimostrata dai fotografi. Nelle riproduzioni raffiguranti le *Storie testamentarie* la particolare illuminazione, a volte radente la pellicola pittorica, e il taglio dell'inquadratura, in alcuni casi scorciato, consentono di procedere ad un esame minuzioso dei fattori di degrado e inducono a ipotizzare il ricorso ad una tecnica messa a punto appositamente dai fotografi, forse dietro suggerimento del restauratore, per dare maggior risalto agli stacchi dell'intonaco, alle cadute o alle crepe della pellicola pittorica²⁸. Criteri diversi, invece, sembrerebbero regolare la documentazione fotografica delle scene giottesche dove l'inquadratura frontale e la diversa illuminazione, non più radente ma diffusa su tutta la superficie, come nell'*Apparizione al Capitolo di Arles* o nel *San Francesco riceve le stigmate* (Fig. 24), favoriscono la lettura delle macchie di umidità e delle efflorescenze saline.

Le fotografie, purtroppo, si connotano anche per quelle imprecisioni nella traduzione in scala di grigi dei colori che contraddistinguono gran parte della produzione artistica di questi tempi, condizionata ancora dai limiti tecnici dipendenti dall'uso di lastre non ortocromatiche. I maggiori squilibri si rilevano soprattutto nella resa dei rossi e dei blu, ma si ravvisano anche in certe sfumature e passaggi cromatici più delicati: così l'azzurro della veste di Francesco nella Donazione del mantello si avvicina a una tinta prossima al bianco, i rossi accesi nelle Storie di Isacco assumono una colorazione scura senza alcuna gradazione di grigi intermedi, mentre gli sfondi azzurro intenso della Pentecoste o della Ascensione di Cristo si perdono in una tonalità grigio chiara. Questi difetti sono compensati da una elevata qualità nella risoluzione dell'immagine, che agevolava la lettura dei dettagli e consentiva una indagine più accurata dei fattori di degrado.

Sulle due scene di controfacciata, l'Ascensione di Cristo e la Pentecoste, ad esempio, si scorgono ampi brani di muratura a vista, leggibili anche su alcune zone del sott'arco d'ingresso più esposte agli attacchi dell'umidità e dell'acqua piovana. La scena della Pentecoste (Fig. 18) risulta offesa anche da tre ampie macchie scure, visibili sull'architettura dello sfondo e in alto accanto all'immagine clipeata di san Paolo, che non risultano segnalate nel rispettivo disegno di Cavalcaselle eseguito nel corso del suo soggiorno assisiate, tra il 1858 e il 1860 (Fig. 19)²⁹. Conoscendo la puntualità e la scrupolosità delle sue annotazioni risulta difficile supporre che lo studioso non si sia accorto del grave degrado o che ne abbia tralasciato volutamente la descrizione. Il confronto fra disegno e fotografia lascerebbe piuttosto pensare a un successivo peggioramento delle condizioni di conservazione dell'affresco avvenuto nell'arco di poco più

fotografica scattata per i restauri, l'archivio del Vittoriale conserva anche altre riproduzioni di Lunghi su carta ad albumina della Basilica inferiore, raffiguranti un'inquadratura della navata dal presbiterio e le quattro vele con le *Allegorie francescane*, cfr. *Vittoriale degli Italiani*, Fondo Iconografico, nn. 23-27.

²⁷ Tuttavia, va precisato che queste immagini non compaiono nella prima edizione né in quelle successive, anche se i nomi di Paolo Lunghi e di Gabriele Carloforti, insieme a quello dei Fratelli Alinari, vengono più volte citati in nota come referenza fotografica, cfr. THODE 1885.

²⁸ Come sopraricordato, l'ipotesi è avvalorata anche dal fatto che le fotografie dovevano essere approvate da Guglielmo Botti.

²⁹ Per il disegno della *Pentecoste* cfr. BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3, c. 78v.

Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni

di un decennio, a partire grosso modo dalla fine degli anni Cinquanta fino all'avvio dei lavori nel 1872.

Ben documentate sono anche le crepe, le lacune e le cadute della pellicola pittorica, presenti nelle scene della *Guarigione del ferito Giovanni di Lerida* (Fig. 20) e nella *Confessione di una donna resuscitata*, così come i tamponamenti, frutto probabilmente di vecchi interventi di restauro³⁰, leggibili sopratutto nel *Sogno di papa Innocenzo III* (Fig. 21), accanto all'immagine di san Francesco che sorregge simbolicamente le sorti della Chiesa, e nella *Canonizzazione* (Fig. 22).

2. Le fotografie di Gabriele Carloforti

Il fondo di lastre scattate da Gabriele Carloforti è incentrato prevalentemente sul complesso monumentale di San Francesco e si connota per una cospicua sezione dedicata ai cicli pittorici delle due basiliche³¹. Per quanto riguarda le *Storie testamentarie* della basilica superiore si conservano diciannove lastre al collodio (21x27), senza ritocchi³², mentre i ventotto riquadri delle storie francescane sono documentati da diciotto lastre al collodio ³³ e da trentasei lastre alla gelatina ai sali d'argento, anch'esse del medesimo formato e prive di ritocchi³⁴. Di questo cospicuo repertorio di immagini, il catalogo Carloforti del 1884 riporta le lastre al collodio dell'Antico e del Nuovo Testamento³⁵ e quelle alla gelatina ai sali d'argento del *Ciclo francescano*, mentre rimane esclusa la rispettiva serie al collodio, frutto probabilmente di una prima campagna fotografica ben presto aggiornata³⁶. Se si considerano, infatti, i progressi compiuti dalla fotografia all'epoca, il *terminus ante quem* per le lastre al collodio potrebbe ragionevolmente spingersi non oltre il 1880-1881, quando il graduale, ma rapido affinamento tecnico indusse molti fotografia ad abbandonare il procedimento al collodio preferendo le

³⁰ Questi interventi sono leggibili già nei disegni di Cavalcaselle, ma risulta difficile stabilire con certezza se siano riconducibili alle operazioni di Tommaso Minardi e Pellegrino Succi, compiute intorno alla metà dell'Ottocento (cfr. in proposito HUECK 1981), oppure se siano attribuibili ai restauri settecenteschi di Sebastiano Ranghiasci. A questo proposito, infatti, Carlo Fea nel 1827 ricordava come l'erudito eugubino «salvò una gran porzione di questi quadri col farvi fare da abili persone una stuccatura di gesso, per cui non è accaduta nei medesimi alcuna variazione. Si potrebbe pertanto nei luoghi ove l'umidità ha fatto fendere l'intonaco rinnuovare l'operazione che dal sudd. Ranghiasci fu eseguita», cfr. il promemoria di Carlo Fea a Sua Eccellenza il Monsignor Cristoldi, Tesoriere Generale, Roma 20 dicembre 1827, in ASCA, busta 25/9, fasc. *Complesso Monumentale*.

³¹ Il fondo, restaurato di recente, si compone di circa 400 lastre che interessano le opere e i monumenti principali di Assisi, ma anche i suoi dintorni ed altre città umbre, come Perugia e Spello. 269 lastre riguardanti la basilica di San Francesco e il Sacro Convento sono state inventariate da chi scrive. Di queste, 250 lastre al collodio e alla gelatina ai sali d'argento sono dedicate agli affreschi (venti lastre 30x40, sedici lastre 24x30, 208 lastre 21x27, sei lastre 18x24). Cfr. in AFSC, Fondo Carloforti, scaffali nn. I, II, III, IV, V. Per ulteriori approfondimenti si veda MOZZO 2006.

³² AFSC, Fondo Carloforti, III- IV, nn. 1-11 (Antico Testamento); nn. 12-13, 15-19 (Nuovo Testamento).

³³ AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, nn. 34a-58a.

³⁴ *Ibidem*, nn. 34b-60. Per nove soggetti si possiedono più lastre fotografiche alla gelatina ai sali d'argento che documentano il medesimo stato di conservazione.

³⁵ CARLOFORTI 1884, nn. 63-88. La numerazione del catalogo coincide con quella riportata sulla didascalia delle lastre. Sono dieci i soggetti esclusi di cui non possediamo le lastre: la *Creazione dell'uomo*, l'*Arca*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, il *Battesimo di Cristo*, *Cristo davanti a Pilato*, il *Compianto sul Cristo morto*, le *Marie al Sepolero*. È stata rintracciata soltanto una stampa originale della *Creazione dell'uomo* (n. 64 del catalogo Carloforti) conservata presso il Fondo Supino al Dipartimento di Arti Visive di Bologna.

³⁶ La numerazione delle lastre alla gelatina ai sali d'argento corrisponde ai numeri di serie apparsi in catalogo (CARLOFORTI 1884, nn. 89-122). Anche questa documentazione è parziale: la scena di San Francesco che prega in San Damiano non viene riprodotta da alcuna lastra, né viene inserita in catalogo, La Canonizzazione (segnalata in catalogo con il numero 111) viene documentata soltanto da una lastra al collodio, siglata con il numero 110. Infine, per quanto riguarda l'Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi, che non compare in catalogo, si conservano una lastra al collodio (siglata con il numero 110) e due lastre alla gelatina (senza numerazione).

migliori prestazioni offerte dalla gelatina, che assicurava tempi di posa meno lunghi e una resa dell'immagine più nitida e sensibile allo spettro solare³⁷.

Purtroppo il catalogo e l'osservazione tecnica delle lastre non sono stati sufficienti a circoscrivere con maggior precisione l'arco cronologico di questa produzione. Né aiutano in questo senso i pochi dati biografici su Carloforti, il cui nome nel panorama della storia della fotografia umbra è rimasto a tutt'oggi ignorato dagli specialisti³⁸. In particolare, gli inizi della sua attività restano ancora avvolti nell'ombra. Al di là della partecipazione, insieme alla ditta assisiate, alla campagna fotografica nel cantiere cavalcaselliano, cui si aggiunge la richiesta indirizzata insieme a Lunghi nel 1880 per una ripresa dei lavori di documentazione agli affreschi, non si dispone al momento di altri dati sulla prima produzione del fotografo³⁹. Una produzione, comunque, che a soli tre anni dall'uscita del catalogo si segnalerà per il suo alto profilo e si distinguerà soprattutto per gli eccellenti risultati conseguiti con le sue «fotografie ordinarie e colorate di affreschi», come avrà modo di sottolineare con un giudizio lusinghiero anche il noto giornalista e fotografo padovano Luigi Borlinetto in occasione della prima Esposizione italiana di fotografia tenutasi a Firenze nel 1887⁴⁰.

Destinate prevalentemente al mercato della riproduzione d'arte, come emerge dalla breve introduzione al catalogo, le lastre Carloforti offrono uno spaccato di eccezionale valore documentario sullo stato di conservazione degli affreschi entro i primi anni Ottanta dell'Ottocento.

Delle diciotto lastre al collodio riguardanti le storie giottesche, databili come si è visto entro il 1880-1881, non tutte risultano scattate dopo gli interventi: cinque affreschi, tra cui il *Sogno di papa Innocenzo III* e la *Rinuncia dei beni*, posti sulle ultime due campate della navata partendo dall'ingresso, sono stati documentati prima dei restauri⁴¹, rendendo possibile un confronto con le rispettive riproduzioni alla gelatina scattate da Carloforti a distanza di pochi anni a restauro ormai avvenuto⁴².

Nei casi in cui è possibile invece procedere a un riscontro fra fonti visive e scritte, come nella *Predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III*, nell'*Apparizione al Capitolo di Arles* o

³⁷ Come è risaputo, la scoperta dell'emulsione alla gelatina al bromuro d'argento risale al 1871, quando sul *British Journal of Photography* apparve la lettera del medico inglese Richard Leach Maddox, che elogiava le proprietà sensibili della gelatina sullo spettro solare, auspicando la prosecuzione delle ricerche. Il prodotto venne perfezionato grazie alle indagini di Richard Kennet nel 1873 e di Charles Harper Bennet nel 1878 e il suo impiego si diffuse rapidamente soppiantando a distanza di un solo decennio dalla sua scoperta le lastre al collodio. Su questi argomenti si rinvia alle osservazioni fondamentali di NEWHALLE 1984, pp. 170-172; GERNSHEIM 1987, pp. 252-257.

³⁸ Nato ad Assisi il 5 giugno 1846 da una famiglia benestante, il padre era possidente, muore sempre ad Assisi tra il 18 e il 20 settembre 1923. Nel corso della sua vita è stato insignito dell'onorificenza di cavaliere come ricorda l'iscrizione presente sulla lapide dove è sepolto nel cimitero del Verano a Roma, cfr. MOZZO 2006. Altri riferimenti in BAGLIONI 2001 e ROSATI 2001. Non fa alcun accenno a Carloforti il volume sui fotografi umbri di MORMORIO-TOCCACELI 1984.

³⁹ Il fatto che si firmi insieme a Lunghi nel 1880 potrebbe far pensare a una attività avviata insieme dopo la conclusione dell'esperienza della ditta assisiate. Se si volesse dare credito a questa ipotesi sorgerebbe un problema di attribuzione per quanto riguarda le lastre più antiche del suo fondo, quelle al collodio, dato che potrebbero essere state realizzate in collaborazione con Lunghi, anche se nel 1884, come riferisce il catalogo, risultano ormai di proprietà del solo Carloforti. Purtroppo l'assenza di documenti non permette di scendere più in profondità nelle vicende assisiati del fotografo. Anche i timbri degli stabilimenti presenti su alcune stampe originali, che documentano una prima sede in via Viminale 15, dal 1895 fino al 1903, e un secondo negozio in via Principe Amedeo 3, dal 1903 fino al 1926, rimandano al successivo periodo romano, dopo il 1894. Fino a questa data, il fotografo risulta ancora attivo ad Assisi in via Portica 8, cfr. BAEDEKER 1894, p. 78. Cfr. MOZZO, 2006.

⁴⁰ Cfr. la relazione di Luigi Borlinetto, Padova 31ottobre 1888, in ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio (MAIC), *Divisione Industria e Commercio*, busta 80a, cartone n. 85, c. 14.

⁴¹ Gli altri soggetti sono: l'Accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi, la Canonizzazione e la Guarigione del ferito Giovanni di Lerida, in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, nn. 35a, 37a, 38a, 53a, 56, 58a.

⁴² A differenza delle lastre al collodio, va precisato come nella successiva serie alla gelatina tutti gli affreschi documentati appaiono già restaurati. Cfr. in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, specie i nn. 35b, 37b, 38b, 53b, 58b.

Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni

nel San Francesco riceve le stigmate, le relazioni di collaudo stilate dal Botti, tra i mesi di agosto e settembre del 1874, possono essere utilmente integrate dalle lastre fotografiche. Se le prime descrivono in modo piuttosto affrettato le diverse operazioni di «rifissatura» e «ravvivamento» delle pitture⁴³, tralasciando informazioni importanti sull'esatta localizzazione degli interventi, sulla loro reale incidenza o sui materiali impiegati, le seconde sono in grado di restituirci un quadro più dettagliato. Dall'esame delle fotografie scattate prima e dopo il restauro, appartenenti alla Società Fotografica e alla serie alla gelatina ai sali d'argento di Carloforti, emerge ad esempio come le fasce decorative delle cornici siano state riprese e integrate, le macchie delle efflorescenze saline, ben visibili nella stampa prima del restauro sul San Francesco riceve le stigmate, abbassate di tono (Figg. 23-24), mentre le crepe, come la profonda spaccatura longitudinale nella Predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III, risultano reintegrate (Figg. 25 e 27).

Operazioni come queste destano forti perplessità sulla tradizionale interpretazione di restauro filologicamente rigoroso che si è soliti riconoscere agli interventi cavalcaselliani. Anche se dalle dichiarazioni dello studioso⁴⁴, confermate all'avvio dei lavori dal restauratore Botti⁴⁵, traspare la ferma intenzione di seguire un intervento strettamente «meccanico» – improntato al recupero delle parti originali dell'opera d'arte e funzionale a una lettura del manufatto artistico come documento storico – le immagini Carloforti, soprattutto quelle scattate sugli affreschi più degradati, restituiscono un quadro degli interventi che prescinde da tali intenti metodologici.

Ciò viene confermato ad esempio nella scena del Pianto delle clarisse, anche grazie al supporto di altre fonti visive. Il disegno di Cavalcaselle (Fig. 28) e la riproduzione, apparsa a corredo della prima edizione del volume di Henry Thode nel 1885 (Fig. 30)46, illustrano il grave stato di conservazione dell'affresco prima del restauro, danneggiato al centro da una stuccatura segnalata da Cavalcaselle come «intonaco nuovo»⁴⁷. L'esame comparato di tali immagini con la fotografia scattata da Carloforti, successiva all'intervento (Fig. 31)⁴⁸, ha evidenziato come il restauratore non si sia limitato ad una mera conservazione della pittura originale, ma abbia tentato una restituzione più uniforme dal punto di vista estetico, che assicurava migliore leggibilità. Alcuni rifacimenti pittorici sono riconoscibili sulla porzione della facciata della chiesa di San Damiano, di cui viene completata la struttura architettonica del portale, e sulle vesti delle clarisse. Il ricorso a intonaci di diversa tonalità per chiudere le lacune - trattate probabilmente secondo il metodo della «tinta neutra» suggerito da Cavalcaselle anche ad Assisi – è localizzato in quelle porzioni d'affresco, come il panneggio della veste nella figura al centro e il volto di una delle clarisse, dove l'uso dei ritocchi avrebbe costretto il restauratore a procedere con maggiore libertà, compromettendo seriamente la restituzione filologica del testo pittorico⁴⁹. Dunque, non è chiaro se la soluzione adottata in

⁴³ Cfr. il collaudo, Assisi 6 settembre 1874, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 2.

⁴⁴ Cfr. la relazione preliminare il restauro di Cavalcaselle, da Firenze, 4 agosto 1871, *ibidem*, cfr. *Appendice*, Documento n. 1.

⁴⁵ Relazione di Guglielmo Botti al ministro dell'Istruzione Pubblica, Padova, 20 settembre 1871, *ibidem*, cfr. *Appendice*, Documento n. 2.

⁴⁶ THODE 1885, 257. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile attribuire con certezza questa fotografia.

⁴⁷ BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3, c. 75.

⁴⁸ Lastra alla gelatina ai sali d'argento, in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, n. 55. Cfr. anche CARLOFORTI 1884, n. 110.

⁴⁹ Dall'immagine monocroma della fotografia gli intonaci paiono giocati su diverse tonalità di grigio. Purtroppo risulta difficile stabilire se si tratti di intonaci dipinti, come voleva il Cavalcaselle (si rinvia, ad esempio, alla minuta dello studioso del 25 febbraio 1875 per gli affreschi assisiati: «[...] Ove è caduto l'intonaco farne uno nuovo, dandovi sopra una tinta neutra per togliere il brutto effetto che farebbe all'occhio il bianco della calce», in BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), fasc. 5/3, c. 29), oppure di un impasto ottenuto dalla miscela di sabbie e colori, come ha già osservato nel suo intervento Paul Tucker per altri riquadri.

questo riquadro, e quindi la presenza delle reintegrazioni pittoriche, sia stata dettata più dai limiti stessi che poneva la corretta interpretazione del metodo cavalcaselliano⁵⁰, o piuttosto dall'effettiva volontà di procedere ad un rifacimento stilistico; un rifacimento che appare ben più esteso e marcato rispetto a quello proposto per le lacune di piccole dimensioni dallo stesso Guglielmo Botti in un intervento al Congresso Artistico di Torino nel 1880, come riportato in questa occasione da Donata Levi.

Questi esempi, ma se ne potrebbero segnalare molti altri, inducono da un lato a rivedere criticamente i rigidi parametri più volte enunciati da Cavalcaselle, sottesi alla definizione di una corretta metodologia di salvaguardia sulle opere d'arte, e dall'altro a valutare la reale incidenza di quei dettami sanciti nella ben nota normativa del 3 gennaio 1879, in cui lo studioso sottolineava l'importanza della riconoscibilità dell'intervento di restauro: «Poco rileva che apparisca il restauro, anzi dovrebbe apparire ma quello che importa si è che si rispetta l'originale della pittura. La bugia detta anco con bel garbo, dovrebbe essere tolta di mezzo»⁵¹.

Per quanto riguarda la situazione illustrata dalle lastre Carloforti sulle Storie Testamentarie, anche in questo caso la mancanza di margini cronologici più precisi, così come le scarse informazioni archivistiche pervenute sui restauri dopo il 1874 (dipese soprattutto dall'assenza dei collaudi), impediscono di procedere ad una corretta lettura delle immagini. Diviene dunque indispensabile il confronto con altre fonti visive coeve e successive agli anni del cantiere. A tale proposito, si sono rivelati particolarmente utili i diciotto acquerelli eseguiti da Eduard Kaiser tra il 1875 e il 1876 per conto dell'Arundel Society di Londra e le riproduzioni fotografiche di Domenico Anderson, pubblicate nei cataloghi del 1898 e del 1926⁵², di cui è stato possibile accertare attraverso l'esame diretto delle lastre sia la loro datazione, che l'eventuale presenza di ritocchi. Va precisato, invece, come non sia possibile, tranne in qualche raro caso, avvalerci della pur copiosa documentazione Alinari. I dati emersi dal controllo sulle lastre appartenenti al celebre stabilimento fiorentino hanno rivelato che la raccolta, secondo una prassi ampiamente diffusa all'epoca, è stata sottoposta ad aggiornamenti e rinumerazioni nel corso delle diverse campagne fotografiche, così come è stata oggetto di ritocchi e miglioramenti estetici, rendendo alquanto difficile risalire a una datazione sulla base dei soli cataloghi e ad una corretta interpretazione del materiale⁵³.

Il confronto tra gli acquerelli, le riproduzioni Carloforti e quelle Anderson, ha permesso di evidenziare quattro differenti situazioni conservative. Per quanto riguarda il primo caso, è stata riscontrata una stretta analogia tra lo stato di conservazione illustrato dall'acquerello e quello riprodotto nella fotografia Carloforti. Un esempio significativo è offerto dall'affresco Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco, restaurato entro il mese di ottobre

⁵⁰ Così come evidenzierà anche Giuseppe Sacconi all'indomani dall'interruzione dei restauri nel 1892, in SACCONI 1903, p. 72.

⁵¹ Estratto dalla minuta di Cavalcaselle, Roma 25 luglio 1877. Si tratta della seconda circolare sul restauro dei dipinti murali, resa nota alle prefetture e alle commissioni conservatrici soltanto due anni più tardi, il 3 gennaio 1879, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 385, fasc. 22, subf. 3, ora anche in CURZI 1996, pp. 196-197.

⁵² Sette riquadri vengono pubblicati nel 1898 in ANDERSON 1898, pp. 17-20. A questi se ne aggiungono altri quattordici nel 1926, in ANDERSON 1926, pp. 4-7.

⁵³ La più antica raccolta Alinari sugli affreschi assisiati si compone principalmente di lastre alla gelatina ai sali d'argento, siglate con una numerazione progressiva (da 5231 a 5277 per gli affreschi della basilica superiore), che rimanda ai cataloghi del 1893 e del 1898. Si tratta di una numerazione assegnata all'inizio degli anni Novanta da Vittorio Alinari nell'ambito di quelle operazioni di reinventariazione finalizzate al riordinamento dell'intero archivio fotografico e che ha portato a cancellare le precedenti numerazioni di catalogo delle vecchie lastre al collodio, in gran parte sostituite dalle nuove lastre alla gelatina. Dei vecchi negativi, ad esempio, si conserva ancora la lastra al collodio (21x27) della *Natività* (ora con il numero 5247), appartenente con molta probabilità alla prima raccolta sulle *Storie testamentarie* pubblicata nel catalogo del 1887. Cfr. anche ALINARI 1887, n. 15705. Sul riordino della raccolta Alinari cfr. la scheda *Alinari Fratelli*, in ZEVI 1979, p. 137; o quella di MIRAGLIA 1991, p. 255. Cfr. anche il più recente saggio di TOMASSINI 2003, specialmente p. 181.

Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni

del 1874. La riproduzione Carloforti documenta, infatti, le stesse integrazioni segnalate nell'acquerello di Kaiser, come la ricostruzione della balaustra al di sotto del letto di Isacco, evidenziata anche da Paul Tucker nel suo intervento. La coincidenza rilevata tra disegno e fotografia, in questo così come in altri riquadri⁵⁴, contribuisce ad avvalorare la fedeltà di traduzione del copista austriaco e consente nel contempo di fissare un *terminus post quem* importante per il materiale fotografico. La data apposta sugli acquerelli, infatti, permette di stabilire come l'immagine fotografica sia stata scattata contemporaneamente o dopo l'esecuzione dell'acquerello.

Nel secondo caso invece lo stato di conservazione documentato da alcune riproduzioni Carloforti si discosta senza dubbio da quello illustrato negli acquerelli e si connota per la presenza in vari punti dei riquadri, sia sulle stuccature sia sugli affreschi, di alcuni solchi verticali ed orizzontali. Le *Storie di Giuseppe*, ad esempio, restaurate da Guglielmo Botti entro i mesi di luglio ed agosto del 1874, sono state documentate dagli acquerelli senza che l'autore, la cui attendibilità è stata più volte comprovata da Paul Tucker, segnalasse la presenza di questi solchi⁵⁵. Che cosa quindi illustrano le immagini Carloforti e a quale fase del restauro riconducono (Fig. 32)⁵⁶.

Una risposta a questi interrogativi si rintraccia nella relazione che il 12 settembre del 1904 Guglielmo Calderini e Francesco Jacovacci avevano firmato per il Ministero in occasione dei nuovi interventi di restauro sulle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*. In questa relazione, i due funzionari ministeriali condannavano apertamente i metodi adottati da Cavalcaselle e, a titolo d'esempio, riferivano come i muri «della chiesa superiore, e precisamente nella zona dove trovansi i dipinti di Cimabue, erano stati pazzamente foracchiati e vuotati della loro malta di connessione con l'intendimento malaugurato di far circolare entro di essi per mezzo di questi trafori l'aria ventilatoria! Gli effetti di tali forazze [...] sono stati disastrosi per molti anni sul campo delle pitture di Cimabue, sulle quali in gran quantità hanno filtrato le acque facendo sparire gli intonachi e gli affreschi preziosi [...]»⁵⁷.

Considerazioni analoghe vennero espresse in questi anni anche dal pittore Cesare Maccari, dal mosaicista Ludovico Seitz, dagli architetti Guglielmo Calderini e Giuseppe Sacconi e dal chimico Giovanni Giorgis, incaricati dal Ministero di stendere un rapporto sullo stato di salute del monumento e sugli eventuali interventi di recupero⁵⁸.

⁵⁴ Cfr. ad esempio quanto documentato dalle seguenti riproduzioni Carloforti: la *Creazione*, la *Costruzione dell'Arca, Esaù viene respinto da Isacco* e il *Sacrificio di Isacco*.

⁵⁵ Londra, Victoria and Albert Museum, E55/1995, E56/1996.

⁵⁶ La presenza degli stessi solchi è leggibile anche sulla lastra della *Creazione della donna*. Per queste immagini cfr. in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, lastre nn. 4, 10, 11; cfr. anche il catalogo CARLOFORTI 1884, nn. 65, 74, 75.

⁵⁷ F. JACOVACCI, G. CALDERINI, Relazione intorno ai lavori di restauro che si stanno eseguendo nella Basilica e Convento di S. Francesco di Assisi e sullo stato di quel Santuario sia come edificio che come pitture, 12 settembre 1904, in ACS, MPI, AA.BB.AA., III Versamento (1898-1907), II serie, busta 656, fasc. 1085. Cfr. Appendice, Documento n. 16. Il medesimo trattamento della superficie verrà riscontrato anni più tardi anche da Gustavo Giovannoni e da Domenico de Simone; cfr. il verbale, Assisi 8 aprile 1938, in ASCA, busta 25/2, fasc. Complesso monumentale. Lavori 1846-1944, cartella 1938-1944. Cfr. Appendice, Documento n. 17.

⁵⁸ È il Sacconi ad indicare al direttore generale delle Antichità e Belle Arti gli esperti in grado di stendere un progetto preliminare per la conservazione delle pitture, cfr. la sua minuta del 9 marzo 1902, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *III Versamento* (1898-1907), II parte, busta 658, fasc. 1087. Il pittore Maccari e il mosaicista Ludovico Seitz, direttore delle Gallerie Vaticane, avevano concluso da poco il restauro nella basilica di Loreto, mentre Giovanni Giorgis, professore alla Regia Scuola d'applicazione degli Ingegneri di Roma, aveva preso parte ai lavori di recupero delle pitture nel Foro Romano. Il Seitz fu il primo a consegnare la sua relazione al Ministero, il 29 dicembre 1902, seguito dal chimico Giorgis, il 16 marzo 1903. Mentre il 27 marzo fu la volta di Guglielmo Calderini e Giuseppe Sacconi. La loro relazione riassumeva in parte i punti salienti toccati dai due precedenti contributi. Oltre alla conservazione delle pitture, le relazioni presero in esame anche il recupero dei tetti nelle cappelle laterali e nella chiesa superiore, il sistema di canalizzazione idraulica, la stabilità delle murature, il restauro delle vetrate e dei portali lignei.

Unanime fu il giudizio negativo rivolto ai restauri di Cavalcaselle soprattutto per i danni provocati sulle *Storie testamentarie* dalle cosiddette «forazze», chiamate anche «feritoje» e «fessure»⁵⁹. Se erano state praticate sulle pareti nella speranza di agevolare la circolazione dell'aria e di limitare gli effetti delle infiltrazioni, ben presto tali aspettative andarono deluse, come ricordava Louis Santos Rodriguez già nel 1892: «Si notava una certa umidità negli affreschi e per toglierla furono rimosse le pietre della muraglia e tolto il cemento che le univa, non che aperte sull'affresco stesso delle piccole feritoie. Ciò non solo deturpa l'affresco ma lo compromette anche più seriamente in quanto che quelle piccole feritoie raccogliendo le filtrazioni, fanno sì che queste si spandono precisamente sugli affreschi»⁶⁰.

Se tali testimonianze si sono rivelate decisive per identificare le «forazze» con i solchi documentati dalle fotografie Carloforti sulle *Storie di Giuseppe*, rimangono da chiarire se esse siano l'esito di una precisa scelta metodologica e quali siano state le motivazioni di questo cambiamento d'indirizzo rispetto alle linee d'intervento tracciate inizialmente da Cavalcaselle. Un primo richiamo a questo tipo di interventi traspare già nella bozza del regolamento ministeriale sul restauro dei dipinti murali che lo studioso stava provvedendo a stendere negli anni Settanta. Al fine di preservare le pitture murali dagli attacchi dell'umidità e dell'acqua piovana, nel testo si raccomandavano alcuni provvedimenti che andavano dallo stacco e riattacco della pellicola pittorica, per consentire al restauratore di eliminare il 'salso' ed applicare dei prodotti isolanti tra la parete e l'intonaco, fino alla sperimentazione di «intercapedini» o «ventilatori» da praticare sul muro e all'altezza del pavimento per migliorare la circolazione dell'aria⁶¹. Tali procedure, contemplate soltanto in parte nella versione ufficiale del regolamento promulgato dal Ministero nel 1879⁶², trovano una interessante corrispondenza con le vicende del cantiere assisiate dove dal 1874, cioè dal momento in cui viene segnalato il riaffioramento dei sali sulle pitture già restaurate⁶³, si avvia, parallelamente ai lavori di restauro,

⁵⁹ «Entrando nella chiesa superiore – ricorda il Seitz –, principalmente sulle pareti in alto, sotto la prima crociera veggonsi praticati molti fori negl'interstizi delle pietre, i quali sembrano destinati ad asciugare le pareti. Ma siccome anche gl'intonachi nuovi già si distaccano là vicino, ed uno slabbramento si manifesta intorno ai fori stessi, ne risulta che per quei buchi penetrano nebbia, polvere, e pioggia, e quindi vale meglio richiuderli» (estratto dalla relazione di L. SEITZ, Visita alla basilica in S. Francesco in Assisi nei giorni 14 e 15 dicembre 1902, Roma 29 dicembre 1902, ibidem). Cfr. anche il commento tecnico di Giovanni Giorgis: «l'introduzione dell'acqua nella basilica venne purtroppo facilitata dalle manipolazioni operate dal Cavalcaselle, il quale fece rimuovere l'antica sporgenza a tettoja del tetto, la quale si conserva ancora in qualche parte dell'edificio intatta e doveva molto bene con esso intonare, nonché dalle numerose fessure e feritoje che egli fece praticare in parecchi luoghi nei muri, forse allo scopo di asciugarli» (estratto dalla relazione di G. GIORGIS, Visita al Santuario di S. Francesco in Assisi, Roma 16 marzo 1903, ibidem). Fanno seguito le riflessioni conclusive di Calderini e Sacconi: «Il Cavalcaselle [...] fece aprire in molti punti dei muri esterni delle fessure o feritoie allo scopo, si dice, di asciugarli. Questi lavori sono stati micidiali per l'edificio, perché la meschina moderna tettoia lascia con l'azione del vento tanto frequente ed impetuoso di quei luoghi, scorrere l'acqua lungo le pareti; le quali essendo cosparse delle dette feritoie, lasciano per esse passare l'acqua nell'interno dei muri, cagionando gonfiamenti, distacchi e macchie nelle preziosissime pitture interne» (estratto dal resoconto di G. SACCONI, G. CALDERINI, Sulla ragione dei guasti avvenuti agli affreschi di Giotto nella Basilica di San Francesco in Assisi e sulle altre cause di deperimento alle murature ed agli accessori di quel Sacro Convento e sulle opere necessarie alle relative possibili riparazioni, Roma, 27 marzo 1903, in ASCA, busta 25/2 Complesso monumentale. Lavori 1846-1944, fasc. 1902-1903).

⁶⁰ Cfr. la relazione di L.S. RODRIGUEZ, *Brevi cenni sullo stato attuale della chiesa di San Francesco in Assisi*, Roma 15 novembre 1892, in ACS, MPI, AA. BB. AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3107.

^{61 «}Attorno alle mura praticare delle intercapedini, mettere dei ventilatori, ed ove occorresse, potendo, fare sotto il pavimento uno sterro, a collocarvi dei ventilatori». Per il testo della minuta cfr. CURZI 1996, p. 197. Per un uso dei «ventilatori» cfr. le esperienze riportate in RINALDI 1998, p. 272, p. 386; POLETTI 1982-1983, specie la comunicazione di Cavalcaselle all'eugubino Bonfatti da Roma, 27 agosto 1879, n. 6 dell'appendice documentaria.

⁶² Non si fa alcun accenno al ricorso di «ventilatori» e «intercapedini». Una copia della circolare del 3 gennaio 1879 si trova pubblicata in MAGAGNATO 1973, p. 38.

⁶³ Il primo accenno si rintraccia in una comunicazione di Alfonso Brizi al capo del Genio Civile di Perugia, Assisi, 28 gennaio 1874, in ASP, Fondo Genio Civile, serie VI, Fabbricati ed Edifici dello Stato (1848-1876), busta 47, fasc. 3.

un'intensa fase di esperimenti supportata dall'aiuto di chimici ed esperti, mentre i restauratori sono costretti a tornare nuovamente sulle pitture guastate. Tra i provvedimenti che vennero presi nell'immediato, vi era proprio la sperimentazione di materiali e prodotti idrofughi da stendere tra l'intonaco e la parete sottostante⁶⁴. Tuttavia, gli scarsi risultati conseguiti in questa prima fase spinsero Cavalcaselle ad adottare nuove procedure, come risulta da una sua comunicazione inviata al Ministero il 30 giugno del 1879 sul trattamento delle lacune. Insieme all'applicazione di uno strato isolante, il «black», da stendere al di sotto dell'intonaco ricoperto da una tinta neutra, lo studioso riteneva necessario «in talune parti lasciarvi certi piccoli fori fra il muro e l'intonaco per far luogo che l'aria possa circolare»⁶⁵.

L'assenza di altri dati non consente di chiarire meglio le modalità dell'intervento, ma il ricorso a questi «piccoli fori» sembra rispondere alla stessa funzione di ventilazione che era stata attribuita da Calderini e Jacovacci alle 'forazze', offrendoci un termine di confronto importante ai fini della lettura delle immagini Carloforti. Dalle indicazioni di Cavalcaselle, inoltre, è possibile intuire come questo tipo di intervento dovesse rappresentare una soluzione da circoscrivere ai casi più gravi in aggiunta alla stesura del cosiddetto «black»⁶⁶. Se tale interpretazione fosse corretta, si giustificherebbe anche il motivo per cui non tutte le superfici pittoriche documentate da Carloforti sono state oggetto del medesimo trattamento.

Alcune perplessità emergono, invece, nel considerare le 'forazze' un rimedio definitivo. A questo proposito, sembra utile riportare quanto riferito al noto chimico Stanislao Cannizzaro dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, che nel 1880 lo sollecitava a trovare una soluzione al problema delle infiltrazioni⁶⁷. Nella comunicazione si faceva riferimento al fatto che i provvedimenti e le «disposizioni necessarie per ottenere nell'interno ventilazione maggiore» impiegati fino ad allora non si erano rivelati sufficienti per proteggere gli affreschi. Anche la sperimentazione di un prodotto idrofugo da applicare tra l'intonaco e la parete non aveva ottenuto i risultati sperati. La mancanza di una metodologia efficace per contrastare l'umidità⁶⁸ e, soprattutto, l'assenza «di fondi per far fronte alle forti spese occorrenti» erano indicate come le cause principali della difficile situazione di stallo in cui era venuto a trovarsi il Ministero, il quale non potendo fare affidamento su una valida strategia di intervento aveva preferito ripiegare su un'«opera provvisoria di poca spesa [...] la quale ha valso a mantenere per intanto al posto quanto era rovinato di antico». Nell'attesa dunque di procedere a un «lavoro nuovo», come precisa il Ministero, che avrebbe finalmente assicurato la conservazione degli affreschi, probabilmente si continuò ad impiegare le 'forazze' come valida alternativa. Una conferma di ciò si rintraccia nella successiva documentazione sulle Storie di Giuseppe, pubblicata nel catalogo Anderson del 1926, dove, a oltre quarant'anni di distanza dalle lastre Carloforti, quelle stesse fessure sono ancora leggibili sugli intonaci (Fig. 33)⁶⁹.

⁶⁴ Una sostanza isolante viene impiegata già nel 1875, cfr. il collaudo dei lavori di manutenzione, Assisi, 10 settembre 1876, in ASP, Fondo Genio Civile, serie VI, Fabbricati ed Edifici dello Stato (1848-1876), busta 49, fasc.

⁶⁵ Comunicazione di Cavalcaselle al Ministero, da Roma 30 giugno 1879, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 15. Cfr. Appendice, Documento n. 9.

⁶⁶ Questo prodotto viene indicato nel collaudo dei lavori di manutenzione, Assisi 26 luglio 1879, in ASP, Fondo Genio Civile, serie VI, Fabbricati ed Edifici dello Stato (1848-1876), busta 55a, fasc. 21. Un riferimento all'impiego del «Black» e ai danni procurati dal ricorso di questo prodotto alla conservazione degli affreschi, è presente anche nella comunicazione inviata da Domenico Brizi a Giuseppe Sacconi, a conclusione dei lavori di restauro, il 08.10.1892, cfr. lettera di Domenico Brizi a Giuseppe Sacconi, Assisi 8 ottobre 1892, in ASBAPPSAEU, busta 92-6. Cfr. Appendice, Documento, n. 15.

⁶⁷ Comunicazione del ministro, Roma, 12 dicembre 1880, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4. Cfr. Appendice, Documento n. 11. La richiesta era stata sollecitata da Cavalcaselle ancora il 13 agosto 1880, cfr. supra e l'Appendice, Documento n. 10.

⁶⁸ In particolare si precisava come il Ministero non si sentisse «sicuro sulla composizione da adottare e sul risultato che gli era d'uopo ottenere».

⁶⁹ Cfr. ad esempio il riquadro con l'Apparizione di Giuseppe ai fratelli, in ANDERSON 1926, n. 26888.

Se il caso delle 'forazze' può essere ricondotto ragionevolmente a questa fase di intensa sperimentazione che segna la vita del cantiere e conferma l'avvenuto cambiamento nella prassi di lavoro dei restauratori, desta ancora interrogativi il terzo caso illustrato dalle immagini Carloforti. Si tratta di un gruppo di affreschi, distribuiti su entrambe le pareti al di sopra del ballatoio, che presentano alcune lacune lasciate con il paramento murario a vista e i 'salvabordi' lungo i margini, leggibili ad esempio sulla scena della *Pentecoste*, nell'ampia lacuna centrale e in quella più piccola al centro della veste della Vergine (Fig. 34), oppure nei riquadri del *Peccato originale* o dell'*Apparizione ad Abramo dei tre angeli*, dove accanto alle lacune intonacate se ne scorgono altre con i conci delle pietre a vista⁷⁰. A fronte di questa situazione che non trova riscontro né con il metodo di restauro del Botti, documentato dai suoi collaudi, né con lo stato di conservazione illustrato dagli acquerelli di Kaiser dove tutte le lacune, anche quelle più estese, risultano sempre chiuse da intonaci, sorge spontaneo chiedersi se le immagini Carloforti non documentino un nuovo intervento cavalcaselliano successivo al Botti e forse riconducibile, come è avvenuto per le 'forazze', nell'ambito dei lavori di sperimentazione intrapresi sugli affreschi per contrastare l'azione dell'umidità.

Un primo elemento a sostegno di questa ipotesi riguarda la datazione delle fotografie: sulla base delle informazioni tecniche a nostra disposizione (tipo di formato, taglio della lastra, qualità del collodio), non c'è ragione di escludere queste riproduzioni dalla stessa serie fotografica che documenta le 'forazze', databile come si è visto al 1879-1880, in un periodo successivo agli interventi di Botti e all'esecuzione degli acquerelli. Altri elementi utili si rintracciano nel resoconto stilato nel 1884 dall'ingegnere agli Scavi e ai Monumenti di Roma, Angelo Cantigliozzi, che riferiva, per conto del direttore generale alle Antichità e Belle Arti, Giuseppe Fiorelli, sullo stato dei restauri e sulle tecniche d'intervento impiegate:

Giusto quanto la S. V. On. mi ingiungeva con le note a fianco citate, cioè di prendere anche conoscenza sulla quantità del lavoro eseguito, quello che restava a farsi, nonché sull'esecuzione del lavoro ed applicazione di prezzo a metro quadrato, così vengo a significarle. 1° Che non ebbe mai luogo a farsi alcuno distacco soltanto furono ripuliti gli affreschi, ed applicando nelle mancanze una colla a stucco contornando in giro tutta la parte frammentale dei dipinti, né vi fu applicazione di grappe o chiodi di rame, soltanto si è data una mezza tinta neutra sulla superficie eseguita a stucco⁷¹.

Anche se dalle parole di Cantigliozzi risulta difficile comprendere il metodo seguito dai restauratori, è probabile che egli non stesse illustrando la tecnica di Botti. In primo luogo, infatti, il funzionario ministeriale esclude in modo risoluto il ricorso a stacchi e a chiodi di rame, due soluzioni che sapeva essere state praticate da Botti come riferitogli da Fiorelli, prima del suo arrivo ad Assisi⁷². In secondo luogo, il restauratore pisano, pur citando in più occasioni l'impiego della tinta neutra sugli intonaci a riempimento delle lacune, non riferisce mai, sia nelle relazioni che nei collaudi, del ricorso ad una 'colla a stucco' con cui profilare i margini degli affreschi, come fa Cantigliozzi, quando parla di 'contornare' «in giro tutta la parte frammentale dei dipinti», e come sembrerebbero documentare le fotografie Carloforti.

La descrizione dell'ingegnere, inoltre, può essere integrata anche da altri indizi. Accanto all'accenno fatto da Luigi Rosso nel suo resoconto del 1885, che attribuiva esplicitamente al Muzio la pratica di lasciare in «molti luoghi, ove la pittura andò perduta del

⁷⁰ Per la *Pentecoste* cfr. anche lo stato di conservazione documentato dalla fotografia Anderson del 1926, n. 26889. Lo stesso trattamento riguarda anche le seguenti scene: l'*Ascensione di Cristo*, la *Crocifissione*, la *Salita al Calvario*, la *Natività*, la *Cattura di Cristo*, in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, nn., 2, 6, 12, 13, 16, 17, 18, 19. Cfr. anche CARLOFORTI 1884, nn. 53, 54, 66, 71, 77, 83, 85, 86.

⁷¹ Relazione di A. CANTIGLIOZZI, Roma 10 novembre 1884, in ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4. Cfr. *Appendice*, Documento n. 13.

⁷² Cfr. la lettera di Giuseppe Fiorelli, da Roma, 26 settembre 1884, *ibidem*. Cfr. Appendice, Documento n. 12.

tutto [...] allo scoperto il muro sottoposto [...] per eccitare e facilitare il prosciugamento dei muri»⁷³, non va dimenticata la soluzione metodologica consigliata anni più tardi da Giuseppe Sacconi, all'indomani dalla sospensione del cantiere cavalcaselliano nel 1892. Per ovviare ai problemi interpretativi che poneva l'impiego della «tinta neutra», a suo giudizio «cosa quasi impossibile ad ottenersi», il direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria suggeriva di sostenere gli affreschi «all'ingiro da stucco avente il colore del vecchio intonaco». Una scelta che sembra rispecchiare da vicino la prassi indicata da Cantigliozzi, anche in riferimento allo stucco come materiale da impiegare, e che potrebbe essere stata indotta dall'osservazione di un metodo di intervento già presente su alcuni riquadri⁷⁴. Infine va segnalata la testimonianza, tutt'altro che secondaria, offerta dalla documentazione fotografica Anderson del 1926, dove lo stato di conservazione con le pietre a vista e i 'salvabordi' è ancora leggibile sugli stessi affreschi già fotografati da Carloforti⁷⁵.

Purtroppo, anche se utili, questi riferimenti offrono spunti parziali. Cantigliozzi punta l'attenzione sull'uso dello stucco lungo i profili delle lacune, un metodo suggerito più tardi anche da Sacconi, ma non riferisce della presenza di pietre a vista, mentre Luigi Rosso tiene ad informare il Ministero anche sul fatto che la pratica di lasciare «allo scoperto il muro sottoposto» era intesa a favorire la circolazione dell'aria nelle lacune. Se queste differenze possono far supporre l'adozione di due metodi diversi a distanza di un solo anno l'uno dall'altro, non si può tralasciare il fatto che entrambe le descrizioni presentino forti affinità con quanto documentato dalle fotografie Carloforti e da quelle Anderson, rendendo plausibile anche l'ipotesi che i due funzionari abbiano illustrato aspetti diversi del medesimo trattamento (l'uno i 'salvabordi' e l'altro le 'pietre a vista'). A questo proposito, una testimonianza significativa per comprendere le modalità di intervento dei restauratori, durante la fase più critica del cantiere cavalcaselliano, si rintraccia nella comunicazione inviata l'8 ottobre 1892 da Domenico Brizi a Sacconi. A difesa del suo operato, e sottolineando il ruolo di mero esecutore delle istruzioni ministeriali, il restauratore che insieme a Luigi Muzio aveva rilevato la conduzione dei lavori di cantiere all'indomani dalla partenza di Botti, riferisce di come si procedette «sempre dietro ordine che riceveva il Muzio, a rilevare tutti gl'intonachi fatti ed il blek, si martellarono ben bene le pietre, si ricoprirono d'intonaco tranne quelle che erano friabili, si lasciarono delle fessure fra le commessure acciocché asciugassero bene i muri e si ridiede la tinta neutra tanto sugli intonachi che sulle pietre e riprendendo i lavori si teneva il metodo suddetto; e con tal metodo alla morte del Muzio io ho sempre seguitato non avendo avuto ordini contrari»⁷⁶.

Le difficoltà interpretative sollevate dall'analisi comparata fra fonti scritte e iconografiche, emergono in modo rilevante nella descrizione dell'ultimo caso, dove la mancata corrispondenza tra le fotografie Anderson, edite nel 1898 e nel 1926, e la situazione conservativa documentata da Carloforti, solleva interrogativi ancora in parte da chiarire. Finora i casi accertati, dove è possibile riscontrare questa incongruenza, sono soltanto quattro e riguardano la *Cattura di Cristo*, la *Natività*, la *Creazione della donna* e *Giacobbe riceve la primogenitura*

⁷³ Anche Luigi Rosso, dal 1876 membro della Giunta di Archeologia e Belle Arti e professore di Architettura, Geometria e Prospettiva presso il Regio Istituto di Belle Arti di Roma, era stato inviato come Cantigliozzi ad Assisi per riferire sullo stato dei restauri, cfr. il resoconto, Roma, 29 ottobre 1885, in ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4. Cfr. Appendice, Documento n. 14.
⁷⁴ SACCONI 1903, p. 70.

⁷⁵ Cfr. Anderson 1926, il *Peccato originale* n. 26884, la *Pentecoste* n. 26889, la *Salita al Calvario* n. 26892, la *Crocifissione* n. 26893, l'*Apparizione ad Abramo dei tre angeli* n. 26894. Le scene della *Cattura di Cristo* e della *Natività*, apparse già nel catalogo del 1898, documentano insieme alla scena con *Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco* (n. 26887) una situazione ancora diversa, cfr. quanto da me specificato più avanti. L'*Ascensione di Cristo*, invece, non è stata riprodotta.

⁷⁶ Lettera di Domenico Brizi a Giuseppe Sacconi, Assisi 8 ottobre 1892, in ASBAPPSAEU, busta 92-6, *Appendice*, Documento, n. 15.

da Isacco⁷⁷. Nella Cattura di Cristo, ad esempio, rispetto allo stato di conservazione illustrato dall'acquerello con le lacune intonacate (Fig. 35)⁷⁸, l'immagine Carloforti documenta una situazione, riconducibile a quella già descritta per gli affreschi con le pietre a vista e i 'salvabordi' (Fig. 36)⁷⁹, che non trova riscontro nella riproduzione Anderson del 1898. Quest'ultima infatti si segnala per la presenza di alcuni rifacimenti pittorici sulla montagna dello sfondo e sui panneggi di Giuda e Cristo (Fig. 37)⁸⁰. Il fatto che l'immagine Anderson non confermi la situazione illustrata dal fotografo assisiate ci priva di un dato importante per comprendere quale fase del restauro questi abbia documentato. Tuttavia, l'analisi condotta sul resto delle lastre Carloforti spinge a scartare l'ipotesi che possa essere stata scattata, così come le altre immagini, prima del restauro, rafforzando al contrario l'idea che gli affreschi siano stati sottoposti ad un successivo intervento di tipo integrativo, documentato da Anderson; un intervento la cui paternità risulta ancora di difficile attribuzione.

Dalla documentazione pervenuta sappiamo che le *Storie Testamentarie* sono state oggetto di nuovi restauri dopo quelli cavalcaselliani, soltanto a partire dal 1903⁸¹. L'immagine Anderson della *Cattura*, scattata tra il 1892 e il 1898⁸², potrebbe dunque documentare un nuovo intervento all'interno del cantiere cavalcaselliano, ma le motivazioni di questo cambiamento di indirizzo, che appare ben più radicale rispetto ai restauri sopradescritti e costituisce una netta presa di distanza dagli orientamenti metodologici previsti da Cavalcaselle, restano ancora oscure per la mancanza di altri esempi analoghi e per l'assenza soprattutto di fonti fotografiche utili a chiarire le vicende conservative successive⁸³. Ad ogni modo, nonostante i problemi di natura interpretativa e cronologica che pone la lettura del fondo Carloforti, appare indubbia la necessità di avvalerci di questa nuova documentazione fotografica, d'ora in poi punto di riferimento obbligato per condurre verifiche e valutazioni più compiute sulle vicende del restauro cavalcaselliano.

⁷⁷ Cfr. la Cattura di Cristo (n. 15341) e la Natività (n. 15340), in ANDERSON 1898. Per la Creazione della donna (n. 26883) e Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco (n. 26887) cfr. in ANDERSON 1926.

⁷⁸ London, Victoria and Albert Museum, E61/1995 (1876).

⁷⁹ Si vedano le lacune presenti sulla montagna dello sfondo e al centro sulle figure di Giuda e Cristo. Analogo discorso ritorna anche per la scena della *Natività*, cfr. in AFSC, Fondo Carloforti, III-IV, nn. 4, 19.

⁸⁰ Altri rifacimenti pittorici sono leggibili nella *Natività* (sulla culla del bambino e in alto vicino agli angeli musicanti), nella *Creazione della donna* (sulla mano benedicente del Creatore), e nel riquadro *Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco* (sul braccio disteso del patriarca). In questi ultimi due casi, gli interventi non sono riconducibili al cantiere cavalcaselliano ma a restauri successivi; in proposito cfr. quanto da me esposto nella tesi di perfezionamento MOZZO 2002-2003, pp. 265-272.

⁸¹ Si tratta principalmente di lavori finalizzati alla chiusura delle 'forazze', come indicato nella relazione ministeriale firmata da Giuseppe Sacconi e Francesco Calderini, il 27 marzo 1903. I lavori presero il via tra il 1903 e il 1907 sotto la direzione dell'ingegnere Stefano Bizzarri e vennero eseguiti dall'impresa di Rinaldo Madami. Su questi interventi cfr. POGNANTE 2000-2001.

⁸² La data del 1892, come terminus post quem, è stata ricavata indirettamente grazie alla presenza nella serie fotografica di un'inquadratura interna della basilica superiore (n. 15302) che documenta ancora la finta trabeazione lignea fatta collocare da Cavalcaselle e rimossa da Sacconi dopo il 1892. Va precisato, inoltre, come i rifacimenti pittorici leggibili nella Creazione di Eva ed in Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco, documentati invece nel 1926, potrebbero non riferirsi al cantiere di Cavalcaselle, ma a un successivo restauro. A questo proposito, non si esclude un collegamento con i lavori di Tito Venturini Papari condotti sugli affreschi assisiati a partire dal 1925.

⁸³ Occorrerà attendere la monumentale campagna fotografica di Giulio Bencini e Mario Sansoni, eseguita dopo i restauri di Mauro Pellicioli e diretta da Pietro Toesca, cfr. TOESCA 1948; TOESCA [1945]. Su questa impresa fotografica vedi MOZZO 2009.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Criteri di trascrizione

Si è preferito non seguire un rigoroso criterio cronologico, ma un ordinamento tematico, privilegiando solo quei documenti o parti di essi (opportunamente segnalati fra [...]) che possono risultare di un certo interesse ai fini di una migliore comprensione dell'argomento trattato. Quanto alla trascrizione mi sono limitato a sciogliere le sigle per i nomi dei mesi. I termini cancellati sono stati riportati fra <...>, mentre si sono mantenute le sottolineature. I documenti sono solitamente scritti su carta intestata del Ministero dell'Istruzione Pubblica, eventuali eccezioni risultano riportate in nota.

1. G.B. Cavalcaselle al ministro dell'Istruzione Pubblica⁸⁴

Firenze, 4 agosto 1871

D'ordine di V. E. mi sono recato in Assisi ad esaminare le pitture della chiesa superiore, non che quelle della chiesa inferiore di S. Francesco per riferirne intorno al loro stato di conservazione ed il modo come prontamente provvedere alla loro conservazione. La prima visita da me fatta in Assisi data da più di 20 anni addietro. Da quel tempo in avanti più d'una volta vi sono ritornato trattenendomi sempre alcuni mesi per istudiare i caratteri di quelle pitture disegnandole ed annotandole per cui ho potuto tener dietro al successivo loro deperimento in questo periodo di tempo, deperimento che minaccia a rovina totale per molti altri di quegli affreschi. Nel 1863 richiamai l'attenzione del Ministero con uno stampato ad Esso diretto deplorandone i gravi danni. Non parlerò della parte che riguarda l'architettura perché non è di mia competenza ma mi limiterò alle pitture le quali domandono un pronto provvedimento. Il lavoro da farsi si riduce a fermare gli intonachi che minacciano di cadere, ed assicurare il colore che si isola dall'intonaco stesso. L'operazione dunque è tutta meccanica, ma che pur deve essere fatta da persona esperta in tal genere di lavoro ed io non saprei chi meglio del Botti potrebbe rendere questo servizio all'arte che se il Ministero si trovasse vincolato da impegni preventivi col Municipio di Assisi, potrebbe egualmente incaricarne il Botti di fare il lavoro.

Prima però che il Botti vi mettesse mano si potrebbe formare una commissione composta dell'architetto il quale in Assisi ha la cura di quel monumento d'una persona del Municipio d'Assisi, d'altra della commissione d'arte per la provincia dell'Umbria, ed anco se si credesse conveniente aggiungere un'altra che rappresenti il Ministero.

A questa commissione il Botti, sul posto, dovrebbe indicare ciò che intende di fare, il prezzo che ne domanda ed il tempo che crede impiegarvi. Trattandosi di assicurare intonachi, e fermare colori, la spesa non dovrebbe essere molto rilevante, ed inoltre si conosce che il Botti per simili lavori, ha la sua tariffa.

Stabilita la somma il Municipio d'Assisi sarebbe obbligato anticipare mensilmente il danaro, lo che dovrebbe fare però dopo si fosse verificato che il lavoro del Botti è stato fatto come era stato stabilito. Se poi il Ministero non fosse vincolato da contratto col Municipio di Assisi in tal caso l'affare sarebbe più semplice.

Quanto alle pitture della chiesa di sotto ben poco o nulla abbisognano, bensì è desiderabile che sia tolto via l'altare il quale è addossato alla pittura della crocifissione data a Pietro Cavallini, non che l'altro altare nella cappella dal lato della Sagrestia, perché copre un'altra pittura. Siccome poi ritardando a togliere via questi altari non si reca alcun danno ai dipinti,

⁸⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 2.

mentre invece ogni giorno che passa senza provvedere alle riparazioni necessarie a farsi alle pitture della chiesa superiore ne derivano gravi danni, così lo scrivente fa calda preghiera perché sia per primo a queste provveduto. Grave è la responsabilità che pesa sul Ministero sia di fronte al paese nostro, come al mondo civile, se si indugiasse ancora a prendere quei provvedimenti che sono domandati per salvare dalla totale rovina ciò che ancora rimane di quelle pitture di tanta importanza sia per la storia come per l'arte. Mentre il sottoscritto prega caldamente che sia esaudita questa preghiera, ha l'onore d'essere.

Dell'I.V. Signor Ministro. Devotissimo ed Umilissimo Servitore 4 agosto 1871 Firenze G.B. Cavalcaselle

2. Guglielmo Botti al ministro dell'Istruzione Pubblica⁸⁵

Padova, 20 settembre 1871

Parlando coll'egregio Cav. G.B. Cavalcaselle dei celebri affreschi dell'immortal Giotto, che egli condusse nella magnifica Basilica di S. Francesco in Assisi, e segnatamente quelli che adornano le pareti della gran nave della chiesa Superiore, facevami notare lo stato deplorabile in cui trovansi quelli affreschi; ne ciò mi era nuovo poiché trovandomi io stesso in Assisi nel Settembre del 1867, deplorava fino d'allora l'abbandono di quei dipinti, perché trovansi in uno stato veramente compassionevole. Ma ciò che qui addolora si è che misura che passano gli Anni si moltiplicano talmente i guasti che termineranno fra breve col perdersi affatto, se una mano benefica non arresta possibilmente questa irreparabile perdita. Però non mi perdo d'animo, sapendo per prova quanto stia a cuore all'E.V. la conservazione dei molti Monumenti d'Arte, e perciò che io mi rivolgo all'E.V. onde provveda a quell'urgente bisogno, ed impedire la caduta di quegli affreschi, riparandoli col mio sistema, cioè a dire, di staccare e riattaccare alla parete quelli che cadono; fissare con chiodi di rame quell'intonachi che presentano un'incipiente distaccamento, e rinforzare la superficie dipinta onde arrestare lo sfarinamento del colore, togliendole al tempo stesso la densa polvere e muffa cagionata dal tempo. È noto poi che ove mancano pezzi d'intonaco, perché caduti, rimetto nuovo intonaco di calce di un colore neutro tanto per rintuonare il vecchio dipinto senza porre il menomo ritocco di pennello, come ho sempre fatto nelle riparazioni (in parte) degli affreschi del Gozzoli nel Camposanto di Pisa, su quelli di Giotto, Mantegna e Avanzi in Padova, in Firenze ed in molti altri luoghi di Toscana e dell'alta Italia.

Generalmente a questi miei lavori ho stabilito un prezzo, ma questo varia a seconda dei casi; per esempio, il distacco e riattacco alla parete dell'intonaco cadente costa per ogni metro quadro \pounds . Ital.º Cento (100). Per rifissare sul muro sia con chiodi di rame o iniettamento fra l'intonaco e la parete col mio solito cemento \pounds . Cinquanta (50) al metro quadro. Per la ripulitura e stabilitura del colore \pounds . Dieci (10) sempre al metro quadro.

Ho detto più sopra che varia il prezzo a seconda dei casi, con ciò voglio dire che il prezzo di questi lavori lo faccio sempre sulla faccia del luogo, ed a seconda dei guasti dei dipinti. Il rimborso dei miei viaggi non entrano nei detti prezzi. Quando all'E.V. piaccia ch'io facesse una perizia sulla faccia del luogo, non deve fare che comandarmi ché prontamente l'obbedirò. E nella lusinga che questa mia umile Domanda venga dall'E.V. favorevolmente accolta, ho l'onore di ripetermi con ossequi distintissimi ed alta considerazione.

Dell'Eccellenza Vostra. Dev.o Servo

Guglielmo Botti.

Padova, 20 settembre 1871.

⁸⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, fasc. 706, subf. 7. Comunicazione su carta semplice.

3. G.B. Cavalcaselle a Giulio Rezasco⁸⁶

Roma, 24 aprile 1872

Per le fotografie di Assisi sarebbero da imporre le seguenti condizioni:

1° che le fotografie non siano di grandezza minore degli esemplari già spediti

2° che si facciano volta per volta che il lavoro procede e per <u>ogni pezzo sia con pittura o</u> <u>senza</u>, come verrà indicato dal Botti prima che incominci il lavoro.

3° Prima di spedirle a Roma siano approvate dal Botti.

4° Saranno pagate volta per volta subito che saranno accettate dal Ministro

Il Ministro desidera si acquistino tre esemplari di ciascuna fotografia: <u>Uno</u> per S.E. – <u>il</u> <u>secondo</u> per l'archivio della divisione affinché serva di controllo, ed il <u>terzo</u> per l'ispettore incaricato della vigilanza del lavoro per servirsene nel collaudo.

Onor.e Commendatore Rezasco

Capo della 2 divis.e presso il Ministero della Pubblica istruzione

Devotissimo

G.B. Cavalcaselle

4. Vincenzo Gualaccini, fotografo della Società Fotografica Artistica di Assisi, al ministro dell'Istruzione Pubblica⁸⁷

Assisi, 9 maggio 1872

Eccellenza, ci affrettiamo riscontrare il pregiato foglio direttoci dall'Eccellenza Vostra il 6 stante, ove ci notifica che di buon grado si associa a N. 3 Copie fotografiche di ciscuno degli affreschi di codesto Monumento, per accertarla che tutto da noi sarà posto in opera onde riferire il meglio possibile allo scopo, come di essere in tutto soggetti all'ordinazioni che ci verranno date dal Sig. Botti.

Entro l'entrante settimana si spediranno n. 2 copie della fotografia ritratta dall'arcata finale della Chiesa e dell'altra marcata N. 1 Le saranno spedite appena il prelodato Sig. Botti avrà ultimato il restauro della parete summenzionata, mentre; come già si disse nella penultima nostra, la negativa di questa fu eliminata a causa dell'imperfezione focale. Gradisca l'Eccellenza V.ª i sensi della nostra più alta considerazione.

Dell'Eccellenza Vostra. Assisi, 9 maggio 1872 Per la Società Fotog.^a Artistica Vincenzo Gualaccini

5. I fotografi P. Lunghi e Gabriele Carloforti al ministro dell'Istruzione Pubblica⁸⁸

Assisi, 16 settembre 1880

Eccellenza

I qui a pié sottoscritti fotografi di Assisi (Umbria) quindi in cognizione come cotesto Ministero della P. Istruzione con nota 21 ottobre 1878 diretta alla R. Prefettura di Perugia,

⁸⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 526, fasc. 706, subf. 25.

⁸⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706, subf. 25. La lettera è scritta su carta semplice.

⁸⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 11. Il documento reca in alto a sinistra l'intestazione Premiato Stabilimento fotografico artistico Lunghi e C.º Assisi (Umbria).

ordinava l'esecuzione delle fotografie dei Monumenti medioevali della Provincia Umbra nel formato Centimetri 30/40, e che fino ad oggi tale ordinanza è rimasta sconosciuta e senza effetto, i sottoscritti avanzano a V. Eccellenza la presente memoria dichiarandosi pronti ad eseguire tale lavorazione nei termini siffatti dall'ordinanza suddetta, aggiungendo inoltre che prima ne vorrebbero fatta domanda se prima ne fossero venuti in cognizione.

I scriventi fidano che l'Eccellenza V.ª, benché siasi stato di mezzo tale dilazione, pure vorrà dare esecuzione alla disposizione Ministeriale suaccennata non solo, ma che di buon grado si compiacerà affidare i lavori ai sottoscritti nel riflesso che essi fino dal 6 maggio 1872 con nota ministeriale N. 2137 firmato Correnti ed indirizzata a V. Gualaccini in allora rappresentante la nostra Fotografia Artistica, si trovano al servizio del Ministero della P. Istruzione per le fotografie dei freschi esistenti nel Monumento di S. Francesco in Assisi.

Perdonerà inoltre se cogliendo tale occasione i sottoscritti fanno osservare a V. Eccellenza come a senso della Nota Ministeriale 6 Maggio 1872 già enunciata, il Sig. Correnti contrattò con la loro Ditta tutte le riproduzioni delle Pitture del Monumento di S. Francesco, stabilendo la grandezza, il numero, di ogni esemplare, ed il relativo prezzo, fissando per patto esplicito che la fotografia doveva eseguirsi di mano in mano che procedeva il lavoro del restauratore. Dal 1872 al 1875 si lavorò con le basi sudd.tte e nulla vi fu a ridire: però da quest'epoca fino ad oggi non hanno i sottoscritti ricevuto più nessun ordinazione in proposito; della qual cosa ne sono restati oltremodo sorpresi, molto più che il restauratore prosiegue il lavoro, avendo restaurato oltre N. 20 quadri senza commetterne l'esata fotografia. Di questo i sottoscritti intendono avanzare un giustissimo reclamo al savio intendimento di V. Eccellenza, pregandola di provvedere in proposito, avuto riguardo al danno da essi riferito per il lavoro mancatogli, nel quale immancabilmente contavano dopo un' approvato contratto.

Nella fiducia che l'Eccellenza V.ª vorrà prendere in buona parte quanto entro la presente hanno esposto, e che benignamente vorrà accogliere le loro dimande, con tutto il dovuto rispetto, passano all'alto onore di segnarsi.

Di Vostra Eccellenza Assisi (Umbria) 16 settembre 1880 Devotissimi Servi Paolo Lunghi Gabriele Carloforti

6. G. B. Cavalcaselle al ministro dell'Istruzione Pubblica⁸⁹

Roma, 13 novembre 1880

Il negozio fotografico di Assisi ha, a sua volontà, sospese le riproduzioni delle fotografie degli affreschi che il Ministero gli aveva ordinato di fare "ma prima che si mettesse mano alle riparazioni".

Tali dipinti sono quelli della chiesa superiore. Si dovette dunque continuare il lavoro delle riparazioni senza le fotografie. Lo scrivente non crede che il Ministero debba fare fotografare gli affreschi stati assicurati; ne quelli della chiesa inferiore, i quali sono stati più volte fotografati, e dei quali se ne fa un continuo commercio. <Come pure degli affreschi della chiesa inferiore perché questi sono stati e vengono di continuo fotografati>.

Così si deve dire degli affreschi della parte inferiore, sotto il ballatojo, della chiesa Superiore ai dipinti rappresentanti fatti della vita di San Francesco, perché questi pure fotografati e messi in vendita. Se i fotografi vogliono cavare le fotografie ai patti convenuti; devono farle da quei

77

⁸⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 11.

dipinti della chiesa Superiore che sono sopra il ballatojo, e di quelli che sono nella crociera e nell'abside, come per le volte, non essendo stati ancora assicurati.

Ma per far ciò essi dovranno d'ora innanzi dipendere dall'Ingegnere Sig. Alfonso Brizi il quale volta per volta indicherà loro il dipinto, e prima che arrivi il restauratore.

Se il Ministero desidera di far riprendere il lavoro delle fotografie al modo sopra indicato, <dovrà darne avviso indicando quali son i dipinti che devono a quali condizioni si permettono esser fotografati all'Signor Ingegnere Alfonso Brizi in Assisi> ne darà avviso al Sig. Ingegnere Alfonso Brizi, perché il lavoro si faccia come il Ministero desidera.

G.B. Cavalcaselle.

7. Il ministro dell'Istruzione Pubblica Allo Stabilimento fotografico artistico Lunghi e C.º90

Roma, 26 novembre 1880

La S.V. mi dice che Ella è rimasta sorpresa perché nessuna ordinazione ricevette dal 1875 in poi. Invero qui è il caso di dire che non meno sorpreso è il ministero della franca opposizione di Lei; dappoicché Ella non può ignorare che, se furono sospese le fotografie dei freschi della Basilica di S. Francesco d'Assisi, ciò fu per semplice volontà di codesta stessa Ditta. E siccome le riproduzioni fotografiche <com'Ella sa> dovevano esser fatte prima delle riparazioni, e anche di ciò <deve essere a V. S. ben noto> V.S. doveva essere consapevole, queste furono per conseguenza continuate senza le fotografie. Quindi se questo lavoro mancò da quel tempo alla ditta, io non so proprio comprendere come V.S. possa lagnarsene col Ministero, quasi avere da questo ricevuto il danno. Ma mettendo tutto questo da un lato, il Ministero è tuttavia disposto ad annuire alla domanda portami della S.V., purché Ella si attenga ai patti già convenuti.

Secondo dunque i noti intendimenti del Ministero, debbono essere esclusi dalla riproduzione i freschi già assicurati, come quelli della chiesa inferiore, dei quali già più volte furono eseguite riproduzioni fotografiche, onde si fa continuo commercio.

Esclusi altresì debbono essere i freschi della parte inferiore della chiesa superiore, sotto il ballatojo, ove sono i dipinti rappresentanti i fatti della vita di S. Francesco, di cui pure son già tratte e messe in vendita le fotografie.

Restano a riprodursi le pitture della stessa chiesa superiore, che sono sopra il ballatojo, e quelle della crociera, dell'abside e delle volte, perché non sono state ancora assicurate.

Di queste che il Ministero <può solo emettere> alle condizioni già convenute, commette a codesta Ditta di trarre fotografie, ben s'intende, prima del lavoro del ristauratore.

E a tal fine la Ditta stessa dovrà riprendere dall'ingegnere Sig. Alfonso Brizi, il quale volta per volta le indicherà il dipinto da riprodurre.

Il Ministro

F. to F. Tenerelli.

8. Il ministro dell'Istruzione Pubblica al deputato Emanuele Ruspol t^{91}

Roma, 26 novembre 1880

Carissimo Collega,

Lo stabilimento fotografico Lunghi e C.º di Assisi chiede di proseguire la riproduzione dei freschi della Basilica di S. Francesco di quella Città, nuovo lavoro commessogli dal 1872 e sospeso dal 1875 in poi; e di ciò la ditta si lagna come se il ministero avesse sospeso il lavoro

⁹⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 11.

⁹¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 11.

di suo arbitrio. Ma la cosa non fu così giacché la Ditta stessa, troppo distratta in quistioni giudiziali e intestine <dal 1875 in poi> dal quel tempo non si curò più delle riproduzioni; <cosicché> ed il Ministero dovè quindi per necessità continuare le riparazioni senza le fotografie. Perché è bene che Ella sappia essere tra i patti convenuti che la riproduzione dei freschi si facciano non già dopo, ma prima che siano assicurati e riparati.

Ad onta di queste cose il ministero non si oppone alla recente domanda della ditta Lunghi e C.º da S.V. raccomandatami, e quindi commette ad essa le fotografie dei freschi non ancora fotografati né assicurati, sotto la direzione e vigilanza dell'Ingegnere Alfonso Brizi.

E le dichiaro la mia stima ed amicizia.

F.to F. Tenerelli

9. G.B. Cavalcaselle all'architetto Alfonso Brizi⁹²

Roma, 30 giugno 1879

Delle proposte fatte dall'Ing. Brizi per il monumento di Assisi è da ammettere, come dice l'Isp. Buongioannini "i ripari alle testate delle pareti". Per gli intonachi nuovi in sostituzione dei vecchi che sono caduti si è trovato utile dare sul muro (dopo esser stato bene pulito e tolte vie le pietre cattive sostituendovi del nuovo materiale) un leggiero strato di "black" prima di stendervi il nuovo intonaco, che poi va colorito con tinta neutra. Ma di più si è trovato necessario in talune parti di lasciarvi certi piccoli fori fra il muro e l'intonaco per far luogo che l'aria possa circolare. Laddove poi fosse necessario di stuccare per riattaccare il vecchio intonaco assieme al dipinto sarebbe opportuno di darvi una mano di cera diluita. Se il Ministero lo permette lo scrivente alla prima occasione che andrà in Assisi, per ciò che riguarda all'ultima parte, cioè alla cera, s'intendera col Muzio e col Brizi. In questo fra tempo il Ministero potrebbe far scrivere al Brizi di fare qualche esperimento.

G.B. Cavalcaselle

Vedasi la lettera del Buongioannini del 28 corrente.

10. G.B. Cavalcaselle al ministro dell'Istruzione Pubblica⁹³

Roma, 13 agosto 1880

Lo scrivente crede necessario che da valenti chimici, uno dei quali certamente dovrebbe essere il Senatore Stanislao Cannizzaro, sia fatta una ispezione alla chiesa di San Francesco in Assisi per studiare il modo onde togliere il grave inconveniente dell'umidità e del nitro che si riproduce sui muri a grave danno dei dipinti e dei lavori di riparazione che si stanno facendo per salvare quanto ancora è rimasto della originale pittura. Crede pure lo scrivente che una simile visita si debba praticare in Perugia per l'affresco di Raffaello.

G.B. Cavalcaselle

⁹² ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 528, fasc. 707, subf. 15.

⁹³ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4.

11. Il ministro dell'Istruzione Pubblica a Stanislao Cannizzaro⁹⁴

Roma, 12 dicembre 1880

Chiarissimo Signore

Debbo rivolgermi alla cortesia della S.V. per consiglio su quanto riguarda la conservazione dei preziosissimi affreschi esistenti nel Monumento di S. Francesco di Assisi. Questi affreschi, lasciati in completo abbandono per secoli dall'ordine religioso che li possedeva, vennero in tale stato di rovina che il mio Ministero, quando ha potuto portare la sua attenzione e l'opera sua per cui, dovette provvedere con tutta la sollecitudine ad un lavoro generale di preventiva assicurazione, nell'intento di impedire la caduta dei frammenti d'intonaco e di colore che si verificava continuamente da anni ed anni. Si trattava di intonachi per la massima parte staccati dalle pareti e per una parte molto naturale caduti già o cadenti, <dai quali> di affreschi dove il colore reso friabile si sperdeva facilissimamente. E tutto questo in causa della quantità enorme di sali che si era prodotta per le infiltrazioni d'acqua attraverso le murature e i tetti e per le deposizioni di vapore acqueo nell'interno sulla superficie dipinta. Ed il mio Ministero, per evitare il pericolo delle filtrazioni ha dovuto ordinare la stuccatura a cemento nell'esterno, lungo tutti i giunti delle pietre, e la copertura del Monumento con tetti nuovi; e per diminuire le deposizioni di vapore acqueo ha dovuto dare le disposizioni necessarie per ottenere nell'interno ventilazione maggiore. Ed ha anche dovuto ordinare, e per la maggior parte ha già fatto eseguire, un risarcimento dei dipinti fermando il colore sugl'intonachi e gli intonachi alle murature.

Però il lavoro per cui gli intonachi si sono fermati alle murature dovette farlo in via provvisoria, aveva bensì pensato di ricorrere ad un sottointonaco idrofugo, a base di cera, da applicarsi su tutte le pareti, staccando e riattaccando i dipinti, nell'intento di impedire con esso anche il passaggio delle materie saline; ma poi; non sicuro sulla composizione da adottare e sul risultato che gli era d'uopo ottenere non provvisto di fondi per far fronte alle forti spese occorrenti, non ha neppure iniziato le esperienze regolari necessarie per progettare <regolarmente> il lavoro. E dovette limitarsi all'opera provvisoria di poca spesa che ha fatto, la quale se ha valso a mantenere per intento al posto quanto era rovinato di antico, non vale ad impedire gli effetti delle masse saline esistenti nella muratura, e deve essere accompagnata da un lavoro nuovo che assicuri continuamente la conservazione. Cosicché ora che è al caso di poter disporre di fondi maggiori, vorrebbe risolvere la questione, e mettersi in grado di fare quanto realmente occorre per l'assicurazione definitiva.

Questo è il motivo per cui io mi rivolgo alla S.V. Ill.ma e le fo calda preghiera di prendere in esame la cosa per darmi i suoi suggerimenti. Se Ella credesse necessario chiamare con se qualche altro valente, e costituire una specie di Comm.ne la quale faccia i suoi studi, sia andando sul posto, sia istituendo esperienze atte a dimostrare la miglior maniera modo di provvedere, io sarei pronto a sostenere tutte le spese. Ad ogni modo mi rimetto a Lei, e le sarò immensamente grato se Ella mi metterà in grado di poter ottenere per quelle insigni pitture la sicurezza di conservazione che è e deve essere nei voti di tutti. Mi è grato di ripeterle i sensi della mia sincera stima ed osservanza.

Il Ministro

F. to F. Tenerelli

⁹⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4.

12. Giuseppe Fiorelli a Angelo Cantigliozzi⁹⁵

Roma, 26 settembre 1884

Mi sarebbe stato gradito che la S. V. Ill.ma avesse potuto senz'altro recarsi ad Assisi; ma poiché Ella mi chiede una dilazione alla sua partenza, io gliela accordo volentieri per il tempo che Le occorre.

Del resto, Le dissi già cosa desideravo sapere da lei a riguardo de'restauri agli affreschi nella chiesa di S. Francesco; ed ora per sua notizia Le aggiungo che tali lavori furono commessi al cav. Botti nel 1872; il quale, deplorando lo stato dei suddetti affreschi, accettava l'incarico di restaurarli, colle seguenti condizioni:

- 1° Per distaccare e <restaurare> riattaccare gli intonachi cadenti ogni metro quadrato f. 100
- 2° per fissare sul muro l'intonaco, leggermente sollevato, con chiodi di rame e cemento, per ogni m.q. £. 50
- 3° Per la ripulitura e stabilitura del colore, per ogni m. q. £.10
- 4° Da computarsi a parte le spese di viaggio e delle impalcature.

Egli lavorò per due anni e cinque mesi e ricevette f. 11448

Poi seguitò l'opera da lui incominciata, il Muzio, coadiuvato da alcuni assistenti, pagati a giornata, pe' quali tutti (comprese Lire 17432.70 pagate al solo Muzio) si spesero f. 25881.45. Sicché i restauri fatti finora costano f. 37329.45.

Ora la S.V. con queste informazioni, spero che <Ella> sarà in grado di corrispondere all'incarico affidatole, con quella riservatezza e prudenza che sono necessarie.

Il Direttore

G. Fiorelli

13. Angelo Cantigliozzi a Giuseppe Fiorelli⁹⁶

Roma, 10 novembre 1884

In obbedienza agli ordini ricevuti dalla S. V. On. mi sono portato in Assisi, ed ho preso conoscenza dei lavori che si stanno tutt'ora eseguendo nella Chiesa di S. Francesco.

Tali lavori consistono in riparazioni, e ripuliture agl'intonaci ove sono dipinti gli affreschi del Giotto, del Cimabue, del Giunta Pisano, e sebbene io non sia pittore, ma da quanto abbia potuto rilevare, dalle spiegazioni ricevute sul sito dal restauratore Sig. Muzio, debbo per coscenza dichiarare che sono stati eseguiti con molta cura.

Giusto quanto la S. V. On. mi ingiungeva con le note a fianco citate, cioè di prendere anche conoscenza sulla quantità del lavoro eseguito, quello che restava a farsi, nonché sull'esecuzione del lavoro ed applicazione di prezzo a metro quadrato, così vengo a significarle.

- 1° Che nei lavori di riparazioni agli intonaci non ebbe mai luogo a farsi alcuno distacco soltanto furono ripuliti gli affreschi, ed applicando nelle mancanze una colla a stucco contornando in giro tutta la parte frammentale dei dipinti, né vi fu applicazione di grappe o chiodi di rame, soltanto si è data una mezza tinta neutra sulla superficie eseguita a stucco.
- 2° Una prima parte di detti lavori furono fatti eseguire per ordine di codesto Ecc.mo Ministero dal Sig. Cav. Botti, cosicché stando alle dichiarazioni fattomi sul sito dal Sig. Muzio, risulterebbe che in complesso sia per ripulitura di affreschi, che per superficie intonacata a stucco, il lavoro in assieme ascenderebbe a metri quadri. 202. ossia met. quad. 40 per riparazioni ai sesti laterali del finestrone della prima crociera, met. quad. 12 nella seconda crociera, met. quad. 25 nella parte a sinistra con una parte nella pettina a destra, più met.

⁹⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4.

⁹⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4.

quad. 15 sulla pettina a sinistra, ed a n. 6 quadri sottoposti alla cornice del ballatojo in assieme met. quad. 110. tutto sulla nave media.

3° La seconda parte dei detti lavori viene eseguito dal Sig. Muzio per ordine del sullodato Ministero, il quale misurato come sopra il lavoro eseguito fino ad ora ascenderebbe a met. quad. 1382 ossia met. quad. 30 alle due pettine della 2ª e 3ª crociera, met. quad. 25 in giro al grande occhialone sull'ingresso principale, met. quad. 200 ai sesti laterali dei grandi finestroni sulla nave media, met. quad. 245 sulla parete a destra al disotto della cornice del ballatojo, met. quad. 132 sulla parete a sinistra, più met. quad. 150 sotto la cornice di basamento parimenti della nave media, e met. quad. 170 di semplice lavatura ai dipinti della terza crociera. Nella nave traversa sulle pareti dei bracci laterali ove fu tolto il coro furono ripuliti gli affreschi, e fattovi qualche piccola assicurazione con stucco, tutti due i bracci formano met. quad. 350, e sul ballatojo a sinistra nella parete ove esiste un piccolo intercolumnio a sesto acuto alle pitture si fece simile lavoro per met. quad. 20, e sulla parete a destra per met. quad. 60.

4° Preso in esame l'esecuzione di tali riparazioni eseguiti tanto sugli intonaci dipinti, che di quella parte eseguita con stucco, e tenendo a calcolo i materiali, attrezzi, ponti di servizio, ed altre spese che vengono rimborsate direttamente da codesto Ministero al Sig. Muzio, ritengo che il prezzo di ogni metro quad.º per la sola mano d'opera possa considerarsi non maggiore di Lire Dieci.

5° La superficie dei qui sopra descritti lavori ascende in assieme a met. quad. 1584 cosicché applicando il prezzo di £. 10 per ogni met. quad. ammonterebbero a £. 15,840.00 (dico lire quindicimila ottocentoquaranta)

6° Finalmente i lavori che resterebbero ancora a farsi ritengo che non sorpasserebbero circa met. quad. 700 quali lavori quante le volte piaccia alla S.V. On. potrebbero per una parte essere eseguiti dal pittore restauratore Sig. Muzio, e per un'altra parte cioè quella di applicazione di stucco nelle mancanze affidarsi ad un buono stuccatore, di modoché la spesa di questi residuali 700 metri credo che non sarebbe maggiore alle quattro mila lire, ed ultimare detto lavoro nello spazio di mesi tre.

Credo ancora opportuno d'informare la S.V. On. come praticandosi tutt'ora il Culto nella sottoposta Chiesa, ove nelle volte esistono altrettanti bellissimi affreschi, questi stante la poca elevazione dell'edificio vanno ogni giorno a deperire, sia del fumo dei ceri, sia dei lumi delle lampade ed altro, inconveniente che potrebbe essere rimosso facendo ultimare con sollecitudine i lavori residuali nella Chiesa Superiore facendola nuovamente aprire al Culto ordinando la chiusura di quella sottoposta.

A. Cantigliozzi. Archit.º

14. Luigi Rosso al ministro dell'Istruzione Pubblica⁹⁷

Roma, 29 ottobre 1885

LAVORI ESEGUITI

Dei 1668 M. quadrati eseguiti, si può ritenere che un settimo, cioè M.ⁱ 238 (vale a dire un metro di altezza tutto lungo il zoccolo della Chiesa), sia stato ricoperto con semplice intonaco. Per il rimanente, cioè per M.ⁱ 1430 si è fatta la pulitura diligente e benissimo riuscita, in modo che quasi rivivono le celebri pitture dianzi ridotte in pessimo stato. L'operazione consistette dapprima in una accurata pulitura generale, poi, dove occorreva (e occorse in moltissimi luoghi) nello staccamento delle parti non aderenti, per togliere il nitro sottostante; indi nel

⁹⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 529, fasc. 708, subf. 4. Il resoconto è accompagnato in allegato da una tabella con elencate le spese già sostenute e la stima di quelle ancora da effettuare per la conclusione dei lavori di restauro.

riattacco di queste parti, ed infine in una tinteggiatura che aveva per iscopo di rinvigorire i colori. In molti luoghi, ove la pittura andò perduta del tutto, si mise allo scoperto il muro sottoposto, e si sgomberarono le intercapedini fra le pietre per eccitare e facilitare il prosciugamento dei muri. La quale operazione, fatta nell'interno per cura dell'attuale restauratore Signor Muzio, venne anche aiutata dall'altra, eseguita da apposito incaricato, un sette anni fa, nell'esterno, e per la quale vennero riparati e stuccati qua e là i muri, specialmente vicino alle finestre. Vero è che da quell'epoca non si è fatto più nulla, all'esterno, per cui si comincia a vedere e a segnalare qualche piccolo guasto. Sono guasti facili a ripararsi, se vi si pone subito mano, ma in ogni modo converrebbe impedirli per l'avvenire, mediante una continua e vigilante manutenzione. La copertura del tetto, fatta con lamine metalliche, e ben riuscita, perché ora sono sicure le vôlte di muratura; a parer mio, avrebbe dovuto sporgere dalla meschina cornicetta, non dico come l'antica larga tettoia che girava intorno al monumento, ma molto di più, (un 40 cent per lo meno) di quello che sia stata eseguita, per proteggere, per quanto è possibile, i muri <del monumento> dai guasti e dalle infiltrazioni della pioggia. Ritornando alla pulitura interna essa misura in totale M.² 1668, dei quali una piccola parte va attribuita al Cav. Botti, e l'altra al Sig. Muzio, il quale ha dovuto ritornare sul lavoro eseguito dal primo. Ho sentito dal Sig. Muzio stesso, che egli si trova da 12 anni incaricato di cosiffatti lavori, salvo qualche interruzione, dovuta a missioni eseguite fuori di Assisi e la cui durata può eguagliarsi ad un anno, Cosicché egli impiegò 3300 giorni (ammessi soltanto 300 giorni lavorativi in un anno) per pulire 1668 metri quadrati, cioè circa 2 giorni per metro quadrato. (ci sarebbero circa 288 metri di lavori fatti per prosciugare i muri sopra il ballatoio, ma essi vanno a compensare tutte le superficie eseguite dal Cav. Botti) – Ben inteso che qui trattasi di una media, perché alcuni tratti non ammisero che un tenuissimo lavoro (tutta la superficie intonacata per esempio) mentre altri obbligavano ad una occupazione minuziosa e prolungata. Ora due giorni per metro quadro mi sembrano un po' troppi, tanto più che il Signor Muzio è coadiuvato a quanto sembra, da due giovani. Io credo che un simile lavoro, con pari diligenza condotto, ed eguale risultato ottenuto, lo si poteva avere in circa metà del tempo.

LAVORI DA ESEGUIRSI

Sui lavori da eseguirsi bisogna distinguere.

- 1° Ci sono degli affreschi di una importanza eguale a quella degli altri eseguiti e che debbono ripulirsi con pari diligenza: Essi misurano M² 304.25 e per essi occorrerà, a parer mio, un anno di lavoro.
- 2° Ci sono tratti di muro che devono essere coperti da semplice intonaco lisciato ed unito. Sono M. 404.75 e per essi occorreranno (in ragione di M. 3 ½ al giorno) circa quattro mesi di tempo.
- 3° Alcune superficie ornate che trovansi in buono stato (relativamente) e per le quali occorre quando si trovi conveniente necessario di farla una semplice pulitura, misurando esse M. 2050 daranno lavoro per circa {circa 3 metri al giorno}.
- 4° La superficie delle vôlte, ove la tinta è unita, misura 1000 metri quadrati, e per la loro pulitura sarebbe necessario circa un anno (in ragione di 3 metri al giorno).
- 5° Finalmente per le colonnine la pulitura è ancora più semplice, per cui, misurando la loro superficie M.² 292, ammesso che 8 metri se ne possano pulire per giorno, daranno lavoro per circa. 2 mesi

Di questi, solo i lavori compresi ai Numeri 1, 2 e 4 <u>sono necessari</u>, perché la decorazione si trova in uno stato evidentemente e visibilmente deplorabile. Onde un <u>lavoro indispensabile</u> di almeno anni due e mesi quattro.

Gli altri segnati ai Numeri 3 e 5 sarebbero <u>utili ma non necessari</u>, perché le decorazioni e le tinteggiature sono in uno stato relativamente soddisfacente. Basterebbe passare sopra tali

superficie, una semplice pulitura, per togliere la polvere e quel sudiciume che portò l'acqua scorrente sovra di esse. Nel caso che si volessero eseguire anche questi, occorrerebbero anni due e mesi nove.

N.B. Ben inteso che una sorveglianza attiva ad una ispezione continua, dovrebbe tener desti gli esecutori del lavoro. Occorre poi far presto, perché è già da molto tempo chiusa al culto la bella chiesa superiore, e perché, portandosi sopra le cerimonie, si libererebbe non poco la chiesa inferiore, che va coprendosi sempre più di fumo, di polvere e di sudiciume. Il rosone bellissimo della facciata principale è in gran disordine, converrebbe ripararvi con qualche sollecitudine [...]

L. Rosso Roma, 29 ottobre '85

15. Domenico Brizi a Giuseppe Sacconi⁹⁸

Onorevole Sig. Conte Comm. Sacconi Assisi 8 Ottobre 1892

Siccome la causa della sospensione del lavoro di riparazione è stato il metodo tenuto, io con la presente, che spero stante la sua bontà, vorrà leggere, verrò a descrivergli un piccolo succinto di quanto è avvenuto da quando entrai nel lavoro sino alla sospensione e ciò per dimostrargli che quanto si è fatto non è stato eseguito a mio talento, bensì a seconda di quanto i miei antecessori m'insegnarono e fecero dietro ordini che ricevevano, seguendo lo stesso metodo tanto in Assisi quanto in altre diverse città ove dal Ministero fummo mandati per tali riparazioni.

Nel 1873 fui chiamato dal Sig. Botti per imparare il metodo di riparazione, e mio padre mi fece abbandonare gli studi per frequentare il lavoro vedendo in questo un bello e lucroso avvenire, per me, come il Botti gli assicurava per lo stipendio che avrei preso, per essere un lavoro continuo stante i gran dipinti sparsi per l'Italia e per essere un impiegato del Ministero. Dopo, non ricordo che tempo, che attendevo ai lavori il Botti fu invitato dal Ministero a scrivere tutto il metodo che teneva; il Comm. Bongiovannini venne allora in Assisi, verificò la relazione del Botti, la quale come asseriva il Botti fu approvata dal Ministero. Questo metodo consisteva nel riattaccare le parti staccate, mettere l'intonaco nelle parti mancanti e mettere su questo delle tinte neutre a seconda del fondo del quadro o del colore che vi era vicino, fare le fascie di riquadro e dare la tempera per ravvivare i colori.

Prima che il Botti fosse destinato a Venezia venne ad eseguire i lavori anche un tal Muzio Luigi il quale alla partenza del Botti restò a capo del lavoro. Col tempo si verificò che gl'intonachi che si facevano nelle parti che ne erano senza alcuni deperivano a motivo che la pietra era pregna di sali, allora dietro ordine, si rilevarono subito tutti gl'intonachi fatti, e sul nudo della pietra fu dato il Blak a caldo e quindi intonacare tutto. Ma avvenne che l'umidità ed i sali non potendo sfogare dalla parte bloccata, danneggiavano l'intonachi dipinti. Si ricominciò da capo, sempre dietro ordine che riceveva il Muzio, a rilevare tutti gl'intonachi fatti ed il blek, si martellarono ben bene le pietre, si ricoprirono d'intonaco tranne quelle che erano friabili, si lasciarono delle fessure fra le commessure acciocché asciugassero bene i muri e si ridiede la tinta neutra tanto sugli intonachi che sulle pietre e riprendendo i lavori si teneva il metodo suddetto; e con tal metodo alla morte del Muzio io ho sempre seguitato non avendo avuto ordini contrari.

-

⁹⁸ ASBAPPSAEU, busta 92-96.

Sono però sempre disposto ad eseguire scrupolosamente quei metodi più ragionevoli che alla S. V. piacerà indicarmi come appunto stavo facendo in questi ultimi giorni di lavoro dopo la sua ultima visita in Assisi.

Da questa descrizione dei fatti più che mai si convincerà che colpa mia non è se il metodo tenuto è stato sbagliato, e non essendo mia la colpa io spero immensamente nella bontà sua che alla rara maestria dell'arte, congiunge una squisita gentilezza d'animo che non vorrà mettermi in mezzo la strada dopo 19 anni che attendo a quel lavoro, che lasciai i studi per dedicarmici, che scrupolosamente e con tutto l'amore ho seguitato sempre queste riparazioni adoperando ogni modo perché neppure la più piccola parte andasse perduta di simili capolavori.

Attendo con ansietà l'ordine che farà dare che io prosegua il lavoro con quel metodo migliore che a lei piacerà prescrivere, perché con sette persone in famiglia ben può immaginare il danno che ne risento in questi giorni di sospensione, e se presto lei non farà riprendere il lavoro mi troverò fra immensi guai per vivere.

Perdoni la noia datagli, e con sensi di stima sono il suo

Devotis. servo

Domenico Brizi

16. F. Jacovacci-G. Calderini, Relazione intorno ai lavori di restauro che si stanno eseguendo nella Basilica e Convento di S. Francesco di Assisi e sullo stato di quel Santuario sia come edificio che come pitture⁹⁹

Roma, 12 settembre 1904

Il sopraddetto tema che con lettera del 30 agosto p.p. venne dato dall'E. V. a svolgere con speciale incarico ai sottoscritti, si è espletato mediante visita sul luogo in Assisi nei giorni 31 agosto e 1 settembre corrente; nella quale visita, avendo i sottoscritti portato ogni più minuta disamina su tutte le parti del celeberrimo Monumento, compilano oggi, la presente relazione ad evasione dell'incombenza.

Innanzi tutto i sottoscritti sentono il dovere di fare plauso all'interessamento avuto dalla S. V. a pro del preziosissimo monumento di Assisi, ed è proprio provvidenziale che l'E. V. abbia portato occhio vigile ed il pensiero premurato di una vista speciale su questo capo d'opera dell'Umbria, che bistrattato prima dalla caparbietà ed ignoranza degli uomini, abbandonato poi ai guasti delle intemperie per molti anni, si trova oggi, in uno stato di miserevole deperimento da eccitare l'indignazione di quell'immenso stuolo di artisti che continuamente si portano in pellegrinaggio ad ammirarlo, e sa costituire eziandio un grave torto ed una grave vergogna per noi che dimostriamo di non saper comprendere l'immensità dei tesori che ci lasciarono i nostri grandi maestri.

Da questo esordio la S. V. comprenderà che l'impressione che i sottoscritti ebbero della visita del monumento francescano è stata umiliante e di grave rammarico per gli effetti disastrosi che la ignoranza e la negligenza e noncuranza hanno già portato sulla solidità di parte del sacro edificio, sulle pareti interne del tempio che accolgono i miracoli dell'arte antica del colore; e siccome è necessario che la E. V. sia bene edotta dello stato preciso delle cose, tanto di ciò che si fece a danno, quanto di ciò che non si è fatto, e quanto ancora di ciò che si sta ora facendo ad impulso di tardiva resipiscenza, così è indispensabile che la presente relazione si dilunghi e si divida nelle diverse parti, quante sono le categorie che devono prendersi in considerazione. La lettera d'incarico della E. V. dice "che si deve riferire sui lavori che si stanno eseguendo e sullo stato del santuario francescano, sia come edificio, sia come pitture"

⁹⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *III Versamento* (1898-1907), II serie, busta 656, fasc. 1085. Il testo della relazione è riportato su carta semplice.

Per rendere quindi esauriente la risposta alla complessa domanda che costituisce l'incarico avuto, i sottoscritti hanno creduto di procedere ordinatamente come appresso:

Premessa

Si fa notare, innanzi tutto, che i lavori in corso di costruzione, furono ordinati da codesto ministero con telegramma all'officio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Umbria ed in conseguenza di una urgentissima relazione presentata al ministero dal conte Arch. Sacconi e dall'ing. Calderini qui sottoscritto.

Sulla base e guida della suddetta relazione, l'ufficio regionale affidò al sig. Rinaldo Madami i lavori i quali furono iniziati regolarmente dal suddetto imprenditore dietro verbale di consegna, ma senza perizia preventiva, al quale venne presentata dall'ufficio regionale al ministero dopo insistenti e reiterate richieste, e quando i lavori erano già assai progrediti sotto la diretta e continua sorveglianza dell'assistente dell'ufficio regionale, sig. Scipione Bizzarri il quale ad onta della mancanza assoluta degli ordini e delle visite del direttore dell'Ufficio, ha saputo di sua iniziativa dirigere e condurre i lavori con la migliore saggezza tecnica e con tutta quella diligenza e precauzioni che stanno a dimostrare in questo intelligentissimo funzionario una capacità pratica non inferiore per fermo a quella di un esperto ingegnere.

Descrizione critica dei lavori che si sono testé eseguiti, che si stanno eseguendo, e che devono completarsi

La torre campanaria si è perfettamente già posta al sicuro dalle ingiurie atmosferiche perché si è completamente ricostruito il tetto tanto nella travatura quanto nella copertura laterizia sulla quale si è aggiunta l'impianellatura che mancava. Si è poi ben pensato di togliere dai finestroni di questo campanile i muri di parapetto costruiti nel 1700, che li deturpavano, riponendo in opera i ferri che vi esistevano primitivamente, come lo dimostrano le tracce sicure rimaste nei muri. Si è quindi restaurato in vari punti il cornicione di coronamento e la cornice al piano della cella campanaria ch'erano sgretolati e smossi con minaccia di caduta e di gravi danni nei tetti sottostanti. Adesso peraltro bisogna tornare ad isolare il castello delle campane che a forza di zeppe poste e riposte è andato a appoggiarsi alle pareti del campanile le quali ricevono così urti e oscillazioni dannosi.

RESTAURI AI MURI PERIMETRALI DELLA CHIESA SUPERIORE

Come si disse nella sopra ricordata relazione Sacconi-Calderini i muri perimetrali della chiesa superiore, e precisamente nella zona dove trovansi i dipinti di Cimabue, erano stati pazzamente foracchiati e svuotati della loro malta di connessione con l'intendimento malaugurato di far circolare entro di essi per mezzo di questi trafori l'aria ventilatoria! Gli effetti di tali forazze che ogni uomo dotato di senso comune avrebbe potuto immaginare, sono stati disastrosi per molti anni sul campo delle pitture di Cimabue, sulle quali in gran quantità hanno filtrato le acque facendo sparire gli intonachi e gli affreschi preziosi e ciò che è peggio ancora scolando sulle sottostanti pitture di Giotto le quali offrono in molte zone gli effetti esecrandi di tale vandalismo.

Questa continua e lenta azione devastatrice è durata per tanti e tanti anni senza che nessuno di coloro che erano preposti alla conservazione del prezioso monumento se ne siano dati per intesa!

Ma, lasciando ogni vana recriminazione del passato, possiamo ora esser lieti che il tardo rimedio è pur venuto e, se questo non è tale da elidere i danni avvenuti sarà almeno capace di eliminare danni avvenire.

Le insensate forazze sono state oggi ripulite col mezzo di appositi ferri e ripetuti lavaggi onde asportare tutte le materie eterogenee e le esforescenze che erano alimentate dalla umidità permanente; si sono poi diligentemente eseguiti dei grandi coli con cemento di Casal Monferrato, mescolato alla rena del torrente Chioggia ben lavata; e così, stuccate a dovere le

commessure esterne ed interne della cortina in pietra, le acque pluviali non entreranno più ad inondare i pochissimi avanzi pittorici del Cimabue né a devastare le celebri pitture sottostanti di Giotto, sulle quali come si è detto, abbondano le macchie degli scoli e quelle del salnitro.

Per i primi il rimedio non ha più ormai lacuna utilità, perché la devastazione è così inoltrata da avere fatto quasi sparire i preziosissimi dipinti ma fortunatamente per le sottostanti pitture giottesche, il rimedio è utile ancora e può ben dirsi provvidenziale [...]

- 17. Commissione per l'accertamento delle cause dei danni agli affreschi della basilica superiore di San Francesco in Assisi e per la proposta dei rimedi necessari¹⁰⁰
- G. Giovannoni-A. Bizzarri, Verbale della seduta antimeridiana dell'8 aprile 1938 =XVI= in una sala del Sacro Convento.

Assisi, 8 aprile 1938

Presiede: S.E. il prof. Gustavo Giovannini Accademico d'Italia.

Sono presenti: l'Ing. Gr. Uff. Domenico de Simone Presidente della Prima Sezione del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici;

Il Prof. Bernardo Dessau già ordinario di Fisica ed ora Prof. emerito della R. Università di Perugia;

Il Prof. Osvaldo Polimanti Ordinario di Fisiologia nella Regia Università di Perugia;

Il Prof. Pietro Toesca Ordinario di Storia dell'Arte del Rinascimento e Moderna nella R. Università di Roma;

Il Prof. Achille Bertini Calosso R. Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna dell'Umbria; Il Comm. Mauro Pelliccioli Restauratore di dipinti.

È assente il prof. Mario Giordani Straordinario di Chimica nella R. Università di Perugia Assiste ai lavori, con le funzioni di Segretario il Direttore Prof. Arnolfo Bizzarri.

È invitato a partecipare ai lavori della Commissione il Rev.mo Padre Bonaventura Mansi, Custode del Sacro Convento.

Il Presidente S. E. Giovannoni da la parola al Comm. Bertini Calosso che espone brevemente la situazione e la storia dei dannai dipinti da prendere in esame, e legge il voto formulato l'ultimo Congresso degli studiosi della storia dell'Architettura tenutosi in Assisi nell'Ottobre 1937.

Il Prof. Toesca chiede che la Commissione inizi il suo lavoro con l'esame delle fotografie dei dipinti eseguite in epoche diverse per rilevarne l'accentuazione dei danni. Il prof. Bertini Calosso presenta vaie riproduzioni fotografiche. L'ing. De Simone, che ha già compiuto una rapida visita del monumento, parla delle cause del progressivo deperimento degli affreschi dipendente da umidità e propone lo studio particolare del fenomeno per accertarne l'entità e la natura al fine di stabilire la diagnosi e quindi proporre i rimedi.

S.E. Giovannoni nel riassumere la questione propone di iniziare senza indugio l'esame diretto delle pitture e delle strutture.

Il Prof. Toesca domanda se le volte della chiesa sono state liberate dalle macerie che in passato vi erano accumulate. Riceve risposta affermativa.

La Commissione si trasferisce nella Basilica Superiore. La prima sosta vien fatta dinanzi alla grande Crocifissione di Cimabue (braccio sinistro del transetto). Il Prof. Polimanti, riferendosi alle alterazioni subite dal dipinto con l'annerimento di tutti i chiari, afferma doversi ricercare la ragione del danno nella trasformazione subita dalle biacche forse a base di piombo. Fa presente la necessità di analisi chimiche per le quali può essere chiarito perfettamente il fenomeno e forse escogitato il mezzo di ripristinare i rapporti cromatici originali. Si passa poi

¹⁰⁰ ASCA, busta 25/2, fasc. *Complesso monumentale. Lavori 1846-1944*, cartella *1938-1944*. Si tratta di una copia dattiloscritta su carta semplice.

al braccio destro. In seguito all'esame delle sostanziali modificazioni subite dal colore, il Prof. Pel liccioli dimostra che trattasi di una vegetazione vera e propria cresciuta sulla superficie dipinta, una specie di muffa che può essere tolta col semplice sfregamento di un panno. Il Prof. Polimanti conferma l'esposto del Comm. Pelliccioli il quale ripete l'esperienza su alcuni scomparti della parete destra sempre nella chiesa superiore. Le musse di cui sopra si palesano più insistenti lungo le linee corrispondenti con i giunti della sottostante cortina di pietra attraverso i quali l'umidità esterna, dovuta alle piogge, è penetrata fin nell'interno della parete. Tali fenomeni, e quindi anche i danni sono più accentuati negli specchi superiori al ballatoio ove lo spessore del muro è ridottissimo (circa 60 cm.).

Si sospende la seduta. Seduta pomeridiana:

A partecipare alla seduta viene invitato anche il Rev.mo Padre Bonaventura Marinangeli R.Conservatore della Basilica. Si inizia l'esame delle strutture murarie.

- S. E. Giovannoni e l'Ing. de Simone, visitate accuratamente le zone al di sopra del ballatoio, hanno modo di rilevare che al tempo delle opere eseguite dal Cavalcaselle, poco dopo il 1870, furono praticate delle "forazze" nelle pareti coll'intento di aerare le pitture applicando delle finissime canne, a mo' di sifone, negli interstizi della cortina a bella posta slabbrati ed ampliati. Riconoscono che il provvedimento empirico adottato pur preludendo al principio scientificamente esatto della aerazione per mezzo di tubi di drenaggio (tipo Knapen) fu estremamente dannoso ai dipinti e facilitò la penetrazione dell'umidità per qualche decennio sino a quando cioè furono stuccati a cemento tutte le commettiture all'esterno e all'interno. Si visitano le volte e i tetti. La Commissione riconosce la necessità della sistemazione razionale delle coperture, specie per quel che riguarda le gronde aggettanti. Poiché su queste specialmente agiscono i venti che dominano la zona, la Commissione stabilisce di eliminare l'impianellato sostituendolo con tavolato che collegando convenientemente tra loro le mensole centinate di sostegno della gronda conferisca a questa una maggiore resistenza all'impetuosità dei venti. Rilevata poi la possibilità che i larghi spessori dei muri ed i rinfianchi delle volte per ogni eventuale e imprevedibile infiltrazione di acque meteoriche possano imbibirsi q quindi mantenere e propagare l'umidità, la Commissione stabilisce che debba provvedersi alla impermeabilizzazione dei piani nei soffitti, sia in grossezza di muro da poter raccogliere e quindi smaltire rapidamente le acque stesse. Compiuto il particolare esame di ogni singola parte del monumento la Commissione si raduna nella sala ove ha avuto la seduta antimeridiana e S. E. Giovannoni riassume tutti i dati rilevati durante l'esame del mattino e del pomeriggio alle pitture ed alle strutture. Dopo una esauriente discussione cui prendono parte tutti i Commissari presenti, si concorda sui seguenti capisaldi:
- 1) I danni agli affreschi provengono da umidità filtrata e filtrante dall'esterno delle pareti e dall'alto attraverso le coperture;
- 2) Necessità quindi di restauro ai tetti per renderli stagni risolvendo anche la questione sulla stabilità della gronda aggettante nel modo già espresso;
- 3) Assicurare l'impermeabilità delle vetrate e ripristinare la funzione dei fori di sfogo nel canali interni di raccolta esistenti alla base di ciascun finestrone:
- 4) Risarcire e rendere stagno il pavimento del ballatoio;
- 5) Provvedere alle analisi chimiche e biologiche delle muffe esistenti sugli affreschi. Di tale mansione restano incaricati i sigg. Proff. Polimanti, Giordano e Dessau;
- 6) L'esito di tali analisi sarà comunicato, attraverso la R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna dell'Umbria, al Prof. Pelliccioli al quale saranno segnalati anche i procedimenti e le sostanze da adoperare per evitare una nuova efflorescenza delle muffe;
- 7) Il Prof. Pelliccioli procederà quindi alla ripulitura di due o tre quadri delle storie di S. Francesco estendendo l'opera anche ai sottostanti arazzi a decorazione geometrica in adesione alla richiesta del Prof. Toesca;

8) La Commissione, che per ora non ritiene opportuno impermeabilizzare le superfici esterne delle pareti per lasciare che le pareti stesse possano prosciugarsi durante le prossime estati, decide di riunirsi di nuovo possibilmente nel prossimo giugno, per esaminare le pitture dopo la pulitura di cui è incaricato il Comm. Pelliccioli.

La seduta è chiusa. Assisi, 8 aprile 1938=XVI= Il Segretario Arnolfo Bizzarri Il Presidente G. Giovannoni

RESTAURI E RIPRISTINI NELLA BASILICA DI ASSISI NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO: IL PROBLEMA DELLE SUPERFETAZIONI

Negli anni post unitari il complesso di San Francesco viene fatto oggetto di uno specialissimo investimento simbolico. Anche perché la basilica, divenuto il patrimonio artistico una sorta di collante ideologico naturale (per una nazione che poteva vantare ben pochi elementi unificanti), vantava, su tutti i monumenti, una vocazione superiore, affidata al fatto di essere considerata il luogo della nascita di un linguaggio artistico italiano. Lo spazio che questo argomento ha assunto nel mio lavoro è anche dato dal fatto che intorno ad essa, forse proprio per la sua centralità artistica e simbolica, si gioca l'affermazione di una nuova politica nella gestione del patrimonio, fondata su una sincronica visione dei restauri e della conservazione, che sarebbero stati condotti con la supervisione diretta del Ministero, ridimensionando fortemente il ruolo della Commissione locale. Non è da escludere, forse, che uno degli effetti di questa politica può essere stato l'allontanamento della cultura locale dalla gestione diretta del patrimonio; tema, questo su cui si è soffermato Andrea Emiliani. E una seconda conseguenza consiste nell'avvio di un nuovo approccio al problema dei restauri monumentali, non più basato sulla manutenzione, meglio garantita da una gestione locale ma, piuttosto su interventi più impegnativi e di natura occasionale, di restauri veri e propri progettati e gestiti centralmente.

Nel 1860, il Decreto Pepoli, che sopprime gli Ordini religiosi in Umbria, riserva un trattamento speciale ai Conventuali di San Francesco d'Assisi; la comunità francescana avrebbe continuato a vivere nel complesso, fruendone le rendite¹. La gestione e il controllo sarebbero spettate al Ministero della Pubblica Istruzione che utilizza come strumento consultivo, ed esecutivo in questa prima fase, un organo periferico: la Commissione artistica provinciale umbra². Essa viene chiamata nel 1862, dal ministro Carlo Matteucci, ad un'accurata ispezione per la catalogazione del patrimonio artistico del complesso monumentale. Per la giovane struttura decentrata, alla ricerca di una maggiore visibilità e affermazione nel proprio ruolo, l'impegno iniziale diviene occasione per un'azione più impegnativa: l'indagine sull'assetto materiale e sulla conservazione del monumento; «non curando la maggiore fatica – scrive Giovanni Battista Rossi Scotti - facemmo una relazione corredata anco di tutte le notizie relative ai deperimenti ed ai necessari restauri»³. Nella relazione viene raccomandato, tra l'altro, il rifacimento del tetto, delle gronde, dei discendenti per la Basilica superiore e la creazione nelle cappelle di quella inferiore di un'intercapedine, per creare un isolamento dal terrapieno della piazza superiore, che si invita a lastricare e dotare di uno scolo per le acque meteoriche. Il documento si conclude sollecitando la dichiarazione di Monumento Nazionale per l'intero complesso. Questi interventi, di carattere prettamente manutentivo, sono accompagnati da proposte più attinenti ad un restauro di ripristino con l'invito ad eliminare le

¹ PEPOLI 1861, II, pp. 829-842.

² La Commissione era stata istituita dal Commissario Pepoli, il 29 settembre 1860, per far fronte, in prima istanza, all'inventariazione e controllo del patrimonio mobile degli istituti ecclesiastici soppressi: «Art.1. È istituita una Commissione Artistica principale per tutte le Provincie amministrate da questo R. Commissariato Generale, composta dei Signori: Conte Reginaldo Ansidei *Presidente*, Prof. Silvestro Valeri, Prof. Filippo Cecchini, Prof. Vincenzo Baldini. Art.2. Questa Commissione presenterà nel più breve termine possibile una esatta nota di tutti gli oggetti più insigni di Belle Arti esistenti in pubblici Stabilimenti e Tempj in Perugia e sua Provincia, con quelle considerazioni ed osservazioni che crederà necessarie» (PEPOLI 1861, I, pp. 117-119). Cfr. BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987, p. 171, e MUSACCHIO 1994, I, pp. 44-45. Sull'attività della commissione MANIERI ELIA 1995-1996. La Commissione divenne molto più attiva dal dicembre 1861, da quando cioè vi entreranno far parte: Luigi Carattoli, Mariano Guardabassi e Giovan Battista Rossi Scotti.

³ Lettera di Giovanni Battista Rossi Scotti a Cristofani, in DIBATTIMENTO 1874, p. 123. La descrizione dell'edificio monumentale, con i suggerimenti su interventi da apportarsi, vengono pubblicati molto più tardi: CARATTOLI-GUARDABASSI-ROSSI SCOTTI 1925.

Restauri e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni

superfetazioni⁴ barocche. Nell'abside della Basilica superiore si caldeggia: la liberazione dell'antica mensa dai paliotti e da quattro angeli in legno dorato e l'allontanamento dal trono papale dell'*Assunzione della Vergine* di Carlo Lamparelli, che si trovava sopra e ai lati di esso. Dalla crociera si consiglia di riportare in vista le originali mense degli altari ed eliminare l'organo. Nella Basilica inferiore si propone di togliere l'architrave in legno dalla cancellata con colonne (più tardi verrà anche chiamato 'serraglio')⁵ che racchiudeva l'altare maggiore.

L'analisi delle testimonianze materiali, nella chiesa superiore, permette ai commissari di rintracciare la testimonianza sulla navata di due mensole di supporto di una trave lignea, che in origine avrebbe sostenuto la croce di Giunta Pisano, e di ipotizzare lo spostamento, in antico, dell'altare maggiore dal centro dell'area presbiteriale verso la navata. La riproposizione e il riposizionamento, operati di lì a poco da Cavalcaselle, dei due elementi d'arredo liturgico dovette pertanto ottenere il plauso dei commissari umbri; lo stesso non avvenne per altre scelte di ripristino, realizzate dallo stesso, e tra esse soprattutto l'eliminazione dalla Basilica superiore del coro rinascimentale⁶ (Fig. 39 in alto a sinistra e Fig. 42).

Qualche tempo prima sono alcuni restauri condotti dai frati in basilica⁷, prontamente sospesi dal Prefetto di Perugia⁸, a richiamare l'attenzione del Ministero sul problema del controllo sugli interventi conservativi.

La situazione per il complesso assisiate cambia radicalmente due anni dopo, il 7 luglio 1866, con l'emanazione della legge nazionale sulla soppressione degli enti religiosi, che, a differenza di quanto era accaduto sei anni prima, non prevede più per i Conventuali uno statuto giuridico privilegiato e i beni del convento, come l'amministrazione finanziaria, passano al Fondo per il Culto, dipendente dal Ministero di Grazia Giustizia e Culti. Mentre i religiosi – come illustra nel suo saggio Silvia Pognante – avviano una lunga vertenza contro lo Stato, appellandosi al diritto canonico e al Decreto Pepoli⁹, si vanno definendo le modalità per la gestione dell'importante monumento con il coinvolgimento delle istituzioni locali. Nel 1867 viene sottoscritta una convenzione che stabilisce che il Municipio di Assisi, su stanziamenti del Fondo per il Culto, avrebbe provveduto alla custodia, manutenzione e ufficiatura del complesso monumentale. La supervisione sui restauri rimane di pertinenza del Ministero della Pubblica Istruzione che opera attraverso la commissione locale invitata a procedere con ispezioni¹⁰. La prima ispezione viene organizzata nel luglio dell'anno e vengono incaricati di eseguirla Luigi Carattoli e Vincenzo Baldini¹¹.

Per il controllo sulla delicata materia dei restauri si lavora intanto alla stesura di un regolamento e l'organo consultivo locale è invitato alla revisione di una bozza, redatta in prima

⁴ Il termine viene usato, stando a Dezzi Bardeschi, per la prima volta nel 1839 da Carlo Cattaneo: «Cattaneo fa già ricorso all'efficace spregiativo di "superfetazione", un'arma destinata ad incontrare grande fortuna tra i restauratori più intolleranti e qui impiegato a connotare le aggiunte barocche (da rimuovere) dell'Incoronata» (DEZZI BARDESCHI 1994, p. 18).

⁵ CARATTOLI-GUARDABASSI-ROSSI SCOTTI 1925, pp. 161-162.

⁶ Manieri Elia 1997, pp. 39-48.

⁷ Di essi si lamenta Gino Capponi, Presidente della Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Toscana e Umbria: ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, fasc. 706 subf. 2, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero dell'Interno, 16 maggio 1864.

⁸ *Ibidem*, lettera del Ministero dell'Interno al Prefetto di Perugia, 23 maggio 1864 e lettera del Prefetto al Ministero dell'Interno, 10 giugno 1864.

⁹ DI MATTIA 1973, pp. 307 e sgg.

¹⁰ ASBAPPSAEU, AGCM, *Verbali Adunanze della Com. C.va di B. Arti dal Gen.io 1867 a tutto il 1875*, busta X, 9 maggio 1867. A conclusione di ogni sopralluogo veniva redatto un verbale: «il Municipio ammette che la Commissione [...] faccia in ogni anno una visita al Monumento di S. Francesco consegnandone poscia il relativo verbale al R. Prefetto» (Patto tra Comune e Fondo per il Culto, del 10 dicembre 1867, *ibidem*, 18 febbraio1868).

¹¹ *Ibidem*, 30 luglio1868.

stesura dal Municipio¹², e riguardante esclusivamente la materia artistica e non anche i restauri architettonici, come la commissione avrà a lamentare¹³. Tra le integrazioni proposte, la prima si volge al ristabilimento del primato sulla supervisione: «niun ristauro artistico si farà senza previo giudizio della Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti»¹⁴. Più interessante la seconda che entra nella spinosa questione dei risarcimenti pittorici: «dopo le parole togliere una lacuna aggiungere "trattandosi però di lacune nelle pitture storiche si colmeranno con una tinta media che è quella dai pittori detta tinta madre, tanto nelle carni quanto nelle drapperie nei paesaggi e nelle architetture"»¹⁵. L'estensore di questo completamento è Silvestro Valeri che ha qui una posizione molto più attenta nel senso della riconoscibilità delle integrazioni rispetto a quella che assumerà nel 1871 quando, in accordo con la Commissione e in contrasto col Cavalcaselle¹⁶ e altri conoscitori come Karl von Liphard, sosterrà il restauro mimetico di Nicola Consoni all'affresco di Raffaello nella cappella di San Severo in Perugia¹⁷.

Il 25 giugno 1869, sulla base dell'articolo 33 della legge di soppressione del 1866, viene fissato un elenco di edifici cui era riconosciuto lo *status* di *Monumento Nazionali*. La conservazione di tali edifici monumentali, di particolare pregio e già appartenuti a Enti religiosi soppressi, veniva affidata alla cura dello Stato, con stanziamenti del Fondo per il Culto. Per l'intero territorio della Penisola avevano superato la rigidissima selezione solo quindici edifici che si aggiungevano ai cinque già ricordati nel testo di legge. La sola Basilica d'Assisi, per il territorio dell'Umbria, aveva il privilegio di figurarvi¹⁸.

Continua l'impegno di controllo dei commissari umbri che riprendono e completano le proposte avanzate nel 1863 nella relazione di un sopralluogo del 21 agosto 1869, redatta da Giancarlo Conestabile, Mariano Guardabassi e Baldini¹⁹. Gli interventi urgenti sollecitati sono ancora di tipo manutentivo e conservativo: revisione dei tetti, dei discendenti e selciatura del piazzale antistante la Basilica superiore, nonché urgente richiesta di eliminare le piante infestanti e rimuovere le vasche di calce improvvidamente poste presso i muri esterni della cappella di San Martino e l'eliminazione delle piante infestanti. Qualche suggerimento riguarda

¹² *Ibidem*, 30 luglio 1868. Il testo viene pubblicato: REGOLAMENTI 1868, ma dovette avere un'applicazione brevissima per il rapido mutamento nella modalità di gestione del monumento.

¹³ *Ibidem*, 25 novembre 1869.

¹⁴ Ibidem, 30 luglio 1868.

¹⁵ L'integrazione alla bozza viene effettivamente accolta: «Art.50. Le stuccature possono cadere negli Arazzi, nelle fasce, nelle Cornici, insomma nelle parti ornamentali. In questo caso potranno essere ridipinte, trattandosi unicamente di ripetere quello che già esiste, al solo scopo di togliere una lacuna. Trattandosi però di lacune nelle pitture Storiche si colmeranno con quella certa tinta media, che i Pittori dicono tinta Madre, tanto nelle Carni, quanto nelle drapperie, nei paesaggi e nelle Architetture. Lo stesso potrà farsi in quelle stuccature, che cadono nel Campo del Quadro, ma non offendono la Figura. Art.51. In quelle stuccature per le quali trovansi mutilate le Figure, è assolutamente proibito il restauro. Ad evitare però anche in questo il disarmonico effetto dello stucco, sarebbe bene che la Testa od altra parte mancante della Figura sia indicata il meglio possibile, a semplice contorno sopra una tinta che non somigli tanto alla Carne, ma neppure vi si allontani di troppo» (REGOLAMENTI 1868, pagina non numerata).

¹⁶ Su questo tema la posizione di Cavalcaselle muta negli anni. Nella memoria del 1862 rimane ancora piuttosto incerto: critica le sovrammissioni pittoriche sull'originale ma non nega la possibilità di completamenti nelle parti mancanti: «Dove negli affreschi fosse in alcuna parte caduto colla pittura anche l'intonaco è necessario turare con molta diligenza quei vuoti con cemento o stucco. 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 sua originalità» (CAVALCASELLE 1863, pp. 27-28). Nel 1871 è, viceversa, molto netto nel criticare le pesanti integrazioni mimetiche di Consoni in San Severo, cfr. CONSONI 1997.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cfr. GIOLI 1997.

¹⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 527, fasc. 706 subf. 40, lettera del Prefetto al Ministero della Pubblica Istruzione, 3 gennaio 1870. Acclude la relazione Baldini, Conestabile, Guardabassi del 21 agosto 1869.

Restauri e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni

il consolidamento degli affreschi distaccati mentre la proposte di liberazione hanno come oggetto, come nel 1863, l'eliminazione delle macchine barocche che sarebbero state comunque conservate, su suggerimento del direttore dei lavori Alfonso Brizi, in un ambiente del convento «giacché, sebbene al posto ove sono si trovino in disaccordo con il carattere del tempio; nondimeno è giusto che sieno conservate, come rappresentanti del gusto e delle maniere decorative di secoli a noi più vicini»²⁰.

A livello ministeriale comincia a serpeggiare il malcontento per come veniva gestita la conservazione del monumento e nell'assemblea della commissione, su istanza del Ministero, si dibatte, alla presenza dell'ingegnere capo del Genio Civile che dirige il cantiere, sulla possibilità che fossero stati arrecati danni al complesso con il passaggio al Comune²¹.

La nomina di Cesare Correnti a ministro dà un'improvvisa accelerata alla vicenda mentre il dibattito sul restauro del monumento fa emergere un interessante fenomeno: l'impegno all'interno delle Commissioni porta alcuni studiosi locali, abbandonati gli studi di pura erudizione, a far confluire le problematiche conservative contemporanee nella trattazione storica. Antonio Cristofani, in due articoli dedicati alla basilica²², parla dell'istituzione nel Quattrocento del «l'uffizio dell'Opera composto di due cittadini annualmente eletti dal consiglio generale della città, i quali di concordia col custode o priore de' Frati amministrassero l'entrata e curassero la conservazione dell'edifizio: santa e provida [sic] istituzione che sfumò dopo due secoli di languida esistenza»²³. Mentre la politica governativa andava centralizzando il controllo dei restauri della basilica, Cristofani si poneva tra quanti vagheggiavano la gestione locale del monumento. Lucida, ancorché attardata in posizione antibarocca, la constatazione della rara situazione di integrità conservativa per la basilica francescana che, rispetto a molti altri monumenti, «andò immune da quella peste di restauri generali che riuscirono a guastare il buono de' secoli precedenti per surrogarvi i matti capricci e le tronfie goffaggini dei borromineschi»²⁴. Conclude con un appello per affrettare gli interventi conservativi, sollecitando adeguati finanziamenti.

Stavano mutando, dunque, i programmi sulla gestione conservativa della basilica e i Ministeri competenti, dichiarandosi scontenti per la mancanza di interventi di manutenzione e per l'utilizzazione dei fondi, si consultano, nel maggio 1870, per procedere alla rescissione del contratto col Comune²⁵. Il progetto politico si va chiarendo: la conservazione e il restauro sarebbe stato gestito centralmente dal Ministero e dai suoi funzionari marginalizzando il ruolo della Commissione, delle amministrazioni e della cultura locale che avviano forme di opposizione. Cristofani ci fornisce elementi di valutazione, scrivendo più avanti negli anni:

²⁰ «Nella Chiesa di mezzo per unanime avviso della Commissione, dovranno cominciare ad essere tolte quelle macchine barocche messe con pessimo gusto a decorazione di alcuni degli quasi [sic] altari a cui si sovrappongono [...] e perché poi le mense istesse possano essere vedute nel loro tipo primitivo, nella loro originaria semplicità ed eleganza, dovrebbero esser tolti tutti i paliotti di legno e stoffa da cui sono ora completamente ricoperti per ogni lato. Quest'ultima disposizione soprattutto interessa che sia mandata ad effetto per l'altar maggiore che [...] e [sic] giusto che ritorni, per mezzo di quella rimozione, ad armonizzare di nuovo con l'insieme del gran tempio ed a riprender la sua parte nell'effetto generale prodotto dal medesimo all'occhio del visitatore, in quel punto principale del Santuario. Avvi poi un altare con reliquie, presso l'altare maggiore il cui tabernacolo del genere delle macchini testé indicate, si trova addosso ad una parete con affreschi del Carlucci [...] sarebbe giusto aver di mira, come una delle prime da rimuoversi, la decorazione superiore di questo altare...»

²¹ ASBAPPSAEU, AGCM, Verbali Adunanze della Com. C.va di B. Arti dal Gen.io 1867 a tutto il 1875, busta X, 25 ottobre 1869.

²² BASILICA DI S. FRANCESCO 1869a; BASILICA DI S. FRANCESCO 1869b: i due articoli escono senza firma, ma a nessuno sfugge il nome del vero estensore dei testi che, rivestendo un ruolo istituzionale in seno alla Sottocommissione assisiate, presumibilmente non voleva esporsi.

²³ BASILICA DI S. FRANCESCO 1869a, p. 174.

²⁴ Ibidem.

²⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 527, fasc. 706 subf. 40, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero di Grazia Giustizia e Culti, 13 maggio 1870.

«dei monumenti artistici, onde è ricca ogni terra d'Italia, le più zelanti le più sapienti tutrici sono le cittadinanze che li posseggono»²⁶.

Rescisso il contratto, con l'inizio dell'anno nuovo²⁷, viene stanziato, nell'ottobre, un sussidio straordinario di 20.000 lire per il solo intervento sugli affreschi. L'ispettore Cavalcaselle divenuto l'unico a sovrintendere su tutti i lavori, è incaricato di redigere un rapporto sui restauri²⁸. Si recherà ad Assisi, per stabilire il da farsi, in compagnia del restauratore Guglielmo Botti e di un componente della Commissione. La struttura decentrata di tutela, che ha ora un ruolo a tutti gli effetti ridotto, esprime, in un'interpellanza al Ministero, riserve sulla scelta di Botti in relazione al tipo di restauro da operarsi, considerandolo adatto ad un restauro solo conservativo e non integrativo: «se trattasi di rifermare soltanto gl'intonaci degli affreschi o di vero e compiuto restauro intendendo col primo partito di convenire pienamente nella scelta del Sig. Prof. Botti, ma non egualmente sul secondo»²⁹.

Dalla rescissione del contratto col Comune i lavori erano fermi e Alfonso Brizi scrive al Ministero ricordando gli interventi più necessari da eseguire. Si trattava in larga parte ancora dei restauri conservativi individuati dai commissari nel 1863³⁰.

Nel maggio 1872, mentre vengono avviati interventi sulle murature esterne³¹, una nuova convenzione tra Fondo per il Culto, Ministero della Pubblica Istruzione e Comune di Assisi obbliga quest'ultimo alla sola ufficiatura e custodia del tempio³².

Nel settembre del 1872, Cavalcaselle precisa le linee del suo progetto di restauro architettonico dedicato principalmente alla Basilica superiore. Rispetto alle proposte avanzate dalla Commissione, la procedura delle liberazioni è ora estesa con l'ingresso degli stalli del coro nel novero delle superfetazioni da eliminare perché, pur pregevoli, non venivano considerate compatibili con la basilica: «non essendo questi dell'epoca della costruzione della chiesa [...] tolgono molto del bello del carattere architettonico del monumento»³³. L'importante manufatto traslocato altrove sarebbe stato sostituito, interpretando le tracce materiali, con un altro coro in pietra limitato alla sola area absidale: «sarà facile sostituire, sulle tracce dell'antico [...] sedili di marmo bianco tutto all'intorno ed addossati alle pareti». Il coro, per lo studioso, non solo occludeva una parte della struttura ma riduceva, col suo ingombro, la percezione dello spazio: «gli stalli di legno [...] hanno anco l'altro inconveniente del loro colore gialloscuro, il quale [...] pare [...] una grande fascia nera la quale toglie molto dell'effetto ottico mentre apparentemente impiccolisce lo spazio occupato dal monumento»³⁴. Cavalcaselle passa poi ad affrontare il tema del riposizionamento dell'altare maggiore al centro della crociera liberandolo dai paliotti barocchi³⁵. Si sofferma ancora riguardo al transetto della chiesa

²⁶ Fratini 1882, p. 411.

²⁷ DI MATTIA 1973, pp. 307 e sgg.

²⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., Personale, busta 7, lettera del 29 luglio 1871. Cfr. LEVI 1988, p. 331 nota.

²⁹ ASBAPPSAEU, AGCM, Verbali Adunanze della Com. C.va di B. Arti dal Gen.io 1867 a tutto il 1875, busta X, 4 marzo 1872.

³⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 29, lettera di Alfonso Brizi al Ministero della Pubblica Istruzione: «ultimazione di alcuni lavori tendenti ad adattare alcune camere del convento per raccogliervi e tener custoditi quegli oggetti sacri... e finalmente ad alcuni urgentissimi restauri da eseguirsi ai fianchi della facciata della Chiesa superiore che minacciano ruinare [...] restauri dei Freschi, occorre di continuare l'opera del Mastro muratore per stuccare nell'interno quelle fenditure dei muri che sono aderenti ai dipinti [...] effettuare alcune stuccature nei fenestroni [...] rinnovamento con miglior sistema della copertura dei tetti della chiesa, dell'incanalamento delle gronde dell'isolamento totale della chiesa inferiore dal terrapieno della piazza superiore alfine di liberarla dalla continua umidità che vi esiste».

³¹ Ibidem., lettera del Ministro al Prefetto, 6 maggio 1872.

³² DI MATTIA 1973, pp. 307 e sgg.

³³ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, fasc. 706 subf. 11, promemoria di Cavalcaselle al Ministro della Pubblica istruzione, 25 settembre 1872.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem*: «Rimettere l'altare di mezzo al suo posto ove era in origine, cioè nel centro della crociera (precisamente sopra quello che vedesi nella chiesa di sotto) spogliandolo di quel brutto e grande ornato di marmo che vi fu, con

Restauri e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni

superiore, sull'eliminazione degli altari, costruiti sopra le grandi Crocifissioni di Cimabue,

superiore, sull'eliminazione degli altari, costruiti sopra le grandi Crocifissioni di Cimabue, dell'organo e della cantoria che occludevano la loggetta praticabile³⁶.

L'ispettore conclude trattando del pavimento per la cui soluzione proponeva una indagine di tipo archeologico³⁷.

È forse nella tavola dedicata al complesso assisiate della *Storia dell'arte* di Seroux D'Agincourt³⁸, di cui è presente una copia a matita nel *dossier* ministeriale sui restauri alla chiesa³⁹, l'idea del posizionamento originale dell'altare maggiore della chiesa superiore al centro della crociera⁴⁰, ma l'immagine può forse aver esercitato una suggestione nella direzione del recupero di uno spazio originario, attuabile con l'eliminazione del coro rinascimentale e di altre superfetazioni.

Il restauro architettonico per Cavalcaselle sembra consistere dunque in un intervento prevalentemente di liberazione, con occasionali ripristini, indirizzato alla riproposizione di una unità non solo stilistica ma anche estetica e percettiva al monumento assisiate. A queste ultime istanze sembra attenersi quando definisce il coro ligneo: «una grande fascia nera la quale toglie molto dell'effetto ottico mentre apparentemente impiccolisce lo spazio occupato dal monumento»⁴¹. Con il procedere dei lavori, e della conoscenza materiale del monumento, la visione del restauro architettonico si completa mentre cresce nel contempo la sua visione ottimistica di poter ricondurre la basilica all'aspetto originario. È assente viceversa la considerazione delle aggiunte quali testimonianze storiche da salvaguardare che è argomento presente, ancorché in modo sporadico (e mai in difesa delle superfetazioni barocche, da tutti concordemente condannate), negli scritti di alcuni oppositori alla rimozione del coro.

Nel confronto tra le parti non è ancora possibile ravvisare il contrapporsi di maturi portati teorici alternativi, si possono individuare avvisaglie di istanze conservative e approcci d'indagine diversi. Il dibattito è invece certamente condizionato dell'opposizione della cultura locale che si sente estromessa nella gestione del patrimonio. Se, infatti, l'interesse per il coro è testimoniato, soprattutto in sede locale, dal volume di Francesco Cilleni Nepis⁴², la virulenza delle critiche, riunite nel 1874 in un volume diffuso capillarmente in Italia e all'estero⁴³, è giustificabile solo alla luce delle tensioni che vive la commissione e la cultura locale nel

poco giudizio, addossato sopra, conservando la sola mensa antica, e quello che può esservi d'antico dei suoi gradini».

Tbidem: «Togliere pure i due grandi altari di legno che coprono parte delle pitture che sono nelle due pareti della crociera conservando le due antiche mense di marmo, pur s'anco addossandole alle pareti [...] Togliere l'organo colla brutta cantoria, o cassettone, aggiuntovi ai giorni nostri, apprendo così anco in quel luogo la parte del ballatojo praticabile e ricuperando pure quella parte di pittura antica che è nascosta sotto. Devono inoltre essere cancellate le brutte e barocche pitture che sono ai lati dell'organo».

³⁷ *Ibidem*: «Come si vede dall'indicazione dell'impiantito che dalla Tribuna mette al corpo della chiesa vi doveva essere uno (o più gradini) come era usanza di farsi a quei tempi per dividere la tribuna dal corpo della chiesa, so che sarà facile conoscersi togliendo alcuni mattoni dell'impiantito moderno per cercarne le traccie [sic] e forse anco si potrà trovare indizi del vecchio pavimento».

³⁸ SEROUX D'AGINCOURT 1825, pp. 16-17, tav. XXXVII (pianta, spaccati e dettagli delle chiese inferiore e superiore, di San Francesco, in Assisi. Secolo XIII).

³⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA, *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 288, fasc. 3125.

⁴⁰ Questa originale collocazione era un fatto acquisito nei dibattiti d'allora, rimaneva il dubbio sulla cronologia dello spostamento verso la navata. La Commissione lo considerava antico (CARATTOLI-GUARDABASSI-ROSSI SCOTTI 1925, p. 161) anche se Carlo Fea, nel 1820, aveva illustrato l'ara in posizione perpendicolare a quella della chiesa inferiore che era appunto al centro del transetto. FEA 1820, p. 8. Giuseppe Rocchi, che ha eseguito il primo rilievo strumentale del monumento, ha individuato al centro dell'intercapedine sottostante al presbiterio il basamento dell'altare originale, prolungato verso la navata. Il motivo dello spostamento non è per lui chiaro. ROCCHI 1982, p. 86.

⁴¹ Cfr. supra.

⁴² CILLENI NEPIS 1841.

⁴³ Dibattimento 1874.

momento della loro emarginazione nelle vicende relative alla conservazione della basilica⁴⁴. Che lo scontro riflettesse questa situazione è del resto chiaro ai protagonisti: Luigi Bonfatti ne scrive a Cavalcaselle, mortificato per un articolo pubblicato contro di lui sull'«Osservatore Romano», «tutta l'ira à avuto per movente la superbia, poiché la Commissione Artistica dell'Umbria avrebbe voluto che il Ministero l'avesse incaricata dei restauri nella Sagra Basilica di Asisi»⁴⁵.

Nel variegato blocco opposto al Ministero si pongono anche l'Accademia di San Luca e quella di Belle Arti di Perugia che percepivano forse il rischio di una loro messa a margine, nell'ambito del restauro soprattutto pittorico, alla luce del programma di professionalizzazione che stava proponendo Cavalcaselle.

Antonio Cristofani, vero promotore della protesta contro la rimozione, nel novembre del 1872 si affretta a introdurre nella polemica Cesare Cantù, presidente della Società Lombarda per la conservazione dei monumenti⁴⁶. L'intervento di Cantù, che compare il 5 dicembre su «L'Opinione», difende gli stalli rinascimentali richiamando quanto stabilito dal Congresso artistico milanese, ove «raccomandando di rendere al possibile la fisionomia primitiva agli edifizi, si avvertì, che a quelli tuttora in uso, vennero talvolta fatte delle aggiunte, che sono anch'esse capi d'arte e testimonianza dei tempi, né quindi conviene rimoverli»⁴⁷. Pur sollecitando i ripristini, inserisce una valutazione qualitativa (i «capi d'arte») accanto al riconoscimento di un valore documentale alle aggiunte («testimonianza dei tempi»), per giustificare la salvaguardia del manufatto. Alla V sezione del Congresso milanese – presieduta dallo stesso Cantù - si era andati ben oltre nella difesa delle superfetazioni e, distinguendo tra edifici in uso e non, venne precisato «si distinguono quelli di uso attuale dagli altri. Quanto ai primi, è necessario adattarli in modo che non manchino alla loro destinazione. Quanto agli altri, nessun restauro, ma solo conservarli; non ripristinarli, ma solo ripararli». Per quanto riguarda l'integrazione di parti mancanti venne stabilito: «quando occorra supplire alcuna parte o rimetterla, possa farsi purché v'abbia o disegni precedenti o indizi sicuri, senza pericolo di alterare o deturpare l'edificio con aggiunte che ingannino lo studioso: in nessun caso confondere le parti nuove colle antiche», ma, per quanto riguarda le aggiunte posteriori, l'approccio conservazionista è molto avanzato e, richiamandosi a una valutazione documentale più che artistica delle superfetazioni, venne prescritto di: «conservare anche, salvo la deformità, le aggiunte che, massimo negli edifizi religiosi, vennero fatte nell'andar de' secoli e con stile diverso, e che formano anch'esse una testimonianza storica»⁴⁸.

Per Cavalcaselle, sulle pagine del «Diritto» dell'8 dicembre, il termine conservazione nel restauro architettonico assume un'accezione completamente diversa e il suo approccio metodologico è piuttosto di liberazione e ripristino⁴⁹: «in architettura io lo propugno per conservare quanto è rimasto d'antico, restituendo nella maniera indicata al suo carattere primitivo anche quella parte deturpata dalle aggiunte o mutamenti posteriori»⁵⁰. Il pericolo, insito in questo approccio, è individuato da Carattoli che richiama l'attenzione sul limite da porsi ai progetti impostati sulla procedura della liberazione perché avrebbero potuto sancire l'eliminazione di manufatti pregevoli: «se si volesse rigorosamente riportare quell'edifizio al primitivo suo stato, non perdonando neppure alle opere de' buoni secoli dell'arte, dovrebbero per la ragione medesima togliersi le porte della Basilica inferiore intagliate nel secolo XVI;

⁴⁴ Manieri Elia 1997.

⁴⁵ BMV, Cod. It. IV 2035 (= 12276), lettera di Bonfatti a Cavalcaselle, 10 gennaio 1874.

⁴⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 288, fasc. 3125, lettera di Cristofani al Cantù, 30 novembre 1872.

⁴⁷ CANTÙ 1874, p. 15.

⁴⁸ Atti del II Congresso Artistico Italiano in Milano nel settembre 1872, Milano 1874, 188-189.

⁴⁹ Il suo non si può tuttavia definire restauro stilistico: gli interventi di completamento in stile (come il coro in legno dipinto in finto marmo) sono limitatissimi: FIENGO-BELLINI-DELLA TORRE 1994.

⁵⁰ In *DIBATTIMENTO* 1874, p. 18, e LEVI 1988, pp. 340-341.

dovrebbe abbattersi il portico erettovi dal Pintelli [Baccio Pontelli]: dovrebbero cancellarsi gli affreschi del Doni, del Giorgetti, del Martelli, e d'altri valenti carracceschi»⁵¹. Confermando l'eliminazione degli altari barocchi, che è una questione ritenuta fuori di discussione, difende le aggiunte attraverso una valutazione prettamente qualitativo: «lo scrivente... è fermo nel propugnare la conservazione locale di quanto vi si fece nei tempi felici dell'arte, purché non ne sia alterata l'indole del monumento»⁵².

Più interessante l'approccio metodologico di Guardabassi che si impegna a confutare gli argomenti di Cavalcaselle, ovvero l'occultamento a causa degli stalli lignei di porzioni d'affresco e l'esistenza di tracce di un coro originale, coniugando conoscenza tecnica e attenzione al contesto materiale. Dopo aver attirato l'attenzione sui pericoli di danneggiamento insiti nello smontaggio del manufatto ligneo⁵³ – è l'unico, parrebbe, a farsene un problema – lo studioso perugino, dopo un'accurata ispezione, scrive: «le pitture... hanno termine coll'intonaco a circa metri quattro dal pavimento, ed il rimanente della nuda ed intatta parete non mostra tenuta alcuna di qualsiasi infisso; non v'è una buca ove poter sospettare che ivi una pietra altra volta collegasse i marmorei seggi alla parete, non un foro infisso a sostegno d'una armatura innanzi al XVI secolo, e quella taccia di cornice che rimane segnata dall'intonaco sul pilastro a destra del trono papale, non presenta nel muro il benché minimo attacco»⁵⁴.

Il coro, il 31 maggio, risulta rimosso e collocato nella sala detta 'dei musici' e l'ebanista Alessandro Monteneri, che ne aveva curato lo smontaggio e il trasferimento, viene saldato⁵⁵. La riconquistata semplicità originale delle linee, il recupero della visibilità di parti d'affresco obliterati dagli altari barocchi e la riapertura delle due scalette a chiocciola ai lati della crociera coperte dal coro sono prontamente celebrate, sulle pagine de «L'Academy»⁵⁶, da Joseph Archer Crowe che conclude auspicando l'ultimazione dei lavori progettati superando gli ostacoli frapposti dalle opposizioni (Fig. 38)⁵⁷.

Con il procedere degli interventi, delle accurate indagini stratigrafiche e dell'analisi delle testimonianze materiali cresce enormemente la conoscenza per Cavalcaselle delle vicende costruttive dell'edificio e sembra contestualmente aumentare la sua fiducia – rispetto alla relazione del 1872 – nella prospettiva praticabile della restituzione di una integrità stilistica al monumento soprattutto nell'area presbiteriale della Basilica superiore dopo l'eliminazione del coro rinascimentale. Il restauro è dunque lo strumento per la ricostituzione di una integrità organica tra decorazione pittorica (su cui si opera nello stesso frangente) e struttura architettonica. La visione di un 'tutt'uno' armoniosamente accordato è nella descrizione della basilica nella *Storia della pittura in Italia*: «seguendo il costume dei tempi, la pittura è sempre subordinata all'andamento architettonico della fabbrica, condotta ad archi, a nicchie, a cornici, a pilastri tutti colorati e adorni di fogliami, di animali e d'altro, per modo che essa si accorda mirabilmente e armonizza col carattere architettonico dell'edifizio, presentando un gradevole insiemes)⁵⁸. È la sostanziale unitarietà della chiesa superiore che spinge lo studioso a

ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), busta 525, fasc. 706 subf. 11, Relazione sulle tracce di antichi seggi marmorei nell'abside della basilica superiore di S. Francesco di Assisi, 16 dicembre 1872.
 Ibidem.

⁵¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 288, fasc. 3125, lettera di Carattoli al Prefetto, 4 dicembre 1872 copiata e inviata al Ministero della Pubblica Istruzione il 9 dicembre 1872.

⁵² Ibidem.

⁵⁵ *Ibidem.*, fasc. 706 subf. 9, consuntivo delle spese e pagamenti in data: 31 maggio; 25 agosto e 12 novembre.

⁵⁶ «In the upper church a grand simplicity of lines has been obtained by removal of the wooden choirs, the wooden altars, organ and choir lofts» (CROWE 1873, p. 265).

⁵⁷ *Ibidem.* «It is to be hoped that after all opposition has been overcame from clergy, local art committees, municipal councillors, prefects, and fiery members of the Italian parliament, new obstacles may not be raised to the completion of this most useful and interesting undertaking. The general clearance now made has greatly contributed to increase the magnificent effect produced by the grand proportion of the building».

⁵⁸ CAVALCASELLE-CROWE 1875-1908, I, p. 270.

concentrare in quest'area interventi prevalentemente di ripristino mentre nella chiesa inferiore, che si presenta come un ben più complesso palinsesto, si provvede con limitati restauri di liberazione.

Uno dei principali strumenti d'indagine che Cavalcaselle padroneggia è la sua straordinaria conoscenza critica dell'arte italiana che lo spinge a proporre datazioni anche per gli elementi architettonici. Nel trono papale, visto come una sorta di *pastiche*, identifica frammenti pertinenti alla prima fase del monumento, come il timpano e le colonne che sarebbero appartenute, secondo lui, all'originale ciborio⁵⁹. Un altro strumento utilizzato è l'indagine diretta sui manufatti per la quale si avvale, come egli stesso riconosce, del contributo degli architetti. Il ricongiungimento di due frammenti del postergale del trono, di cui quello superiore rimasto infisso al muro, lo porta ad ipotizzare l'innalzamento del sedile pontificale con l'inserimento di gradini. La pavimentazione originale della navata ricompare, a 61 centimetri più in basso di quella del transetto, dopo una lunga serie di saggi archeologici e lo guida nella riproposizione dei piani di calpestio.

Utilizza anche altri strumenti conoscitivi come la considerazione documentale delle immagini dipinte. Nel *Presepe di Greccio* ritrova l'assetto dell'area presbiterale della chiesa superiore⁶⁰, con i suoi arredi come il ciborio, l'altare maggiore (piccolo e sostenuto da due gradini), la Croce dipinta da Giunta e una iconostasi lapidea che cingeva l'area fino ad includervi l'abside. Quest'ultima sarebbe stata rimossa piuttosto presto: «una tale disposizione non poté durare che dall'epoca in cui Gregorio IX dichiarò la chiesa Basilica Papale fino all'epoca delle prime trasformazioni avvenute nei primordi del secolo decimoquarto. A quest'epoca il coro marmoreo fu sostituito da un'altro [sic] coro probabilmente di legno e per la sola abside. L'altare maggiore deve essere stato sostituito da uno più grande a cui venne posto attorno la chiusura (o serraglio)». Questa trasformazione sarebbe documentata da un altro dipinto di Giotto, L'accertamento delle stigmate da parte del cavaliere Girolamo d'Assisi, che presenterebbe i cambiamenti avvenuti nell'edificio con l'eliminazione delle transenne lapidee e la collocazione della croce di Giunta sopra una trave lignea. Riferendosi agli affreschi riassume: «abbiamo in questi due dipinti la prova e d'un coro di marmo come poteva essere nella chiesa, e del collocamento avvenuto, dopo scomparso il coro, della croce sopra il trave»⁶¹.

Frammenti delle transenne vengono identificati nella Basilica inferiore, alle pareti della cappella Pontani (costruita nel 1330) e sotto l'ambone della navata⁶².

Queste e altre acquisizioni conoscitive – che pure fanno balenare l'idea della riproposizione del primo assetto della chiesa – portano alla luce, dall'altra parte, le contraddizioni insite in questa visione e l'obbligo, passando dalla conoscenza del monumento al progetto di restauro vero e proprio, di accettare un compromesso cronologico. Dopo aver ventilato la possibilità concreta di ricostruire l'iconostasi marmorea chiarisce: «questa cosa attualmente non sarebbe possibile. Occorrerà quindi che si prenda una via di mezzo. Se si lascia intorno all'altare il 'serraglio' che rappresenta la prima trasformazione del monumento e si lascia intatto il Trono papale, l'epoca originaria si potrà richiamarla adottando lungo le pareti dell'Abside quel rivestimento che corrisponde al marmoreo originario La forma originaria così resta richiamata, e intanto non si porta nella crociera e nell'Abside quella trasformazione che

⁵⁹ Le analisi eseguite sul complesso e gli interventi da farsi sono in un *pamphlet* autografo, della cui segnalazione sono grato a Donata Levi, conservato fra le carte di Cavalcaselle (Cod. It. IV 2038 [=12279], fasc. 5). Sul dibattito critico intorno alla cronologia del trono cfr. HUECK 2001, pp. 43-45 (con bibliografia).

⁶⁰ È forte la suggestione di questo affresco. Pietro Scarpellini vi individua invece la chiesa inferiore: SCARPELLINI 1978, p. 104. Cfr anche HUECK 2001, p. 51.

⁶¹ Cavalcaselle, in Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5.

⁶² Altri studiosi, come ricorda Scarpellini, hanno ritenuto tali frammenti provenienti da un ambone ma della basilica inferiore. SCARPELLINI 1978, p. 106. Anche Rocchi accetta l'ipotesi di una iconostasi nella chiesa inferiore. ROCCHI 1982, p. 78. Nessi precisa trattarsi di *lectorium* più che iconostasi, posto a chiudere e a difendere la tomba di San Francesco e il suo altare: NESSI 1991, p. 124.

altrimenti si dovrebbe portare, e il Trono papale si conserva quale attualmente si trova»⁶³ (Figg. 39-40). Nello stesso documento – in un brano già pubblicato da Donata Levi⁶⁴ – il progetto di restauro è cronologicamente ancorato alla fase precedente gli interventi voluti dal generale Francesco Sanson: «Se noi non possiamo vedere la chiesa come l'aveva ideata Lapo, siamo per parte nostra ben contenti dei vantaggi ottenuti vedendola restituita come era nel secolo XIV prima cioè dei cambiamenti avvenuti alle due chiese al tempo di Frate Sanson nella fine del secolo XV ed a i primi del seguente, e delle brutte aggiunte fattesi fino ai giorni nostri»⁶⁵.

Durante il 1873 viene concluso il restauro delle murature esterne della chiesa⁶⁶, si lavora alla facciata nell'estate⁶⁷ e per l'inverno si propongono iniziative all'interno: «1° La remozione della cancellata all'altare della Chiesa inferiore e il collocamento [...] nella Chiesa superiore, oltre ai ristauri dei gradini e altari [...] nuova ferrata da mettersi tra due primi pilastri della Chiesa inferiore. 2° La remozione dell'altare delle reliquie. 3° [...] e quella delle due orchestre della Chiesa inferiore»⁶⁸(Figg. 41-42). I manufatti eliminati, coerentemente al vecchio progetto di Brizi, vengono depositati nella Sala dei musici, che diviene una sorta di museo di 'arte industriale' per gli arredi della basilica⁶⁹.

La mancanza di una metodologia teorica e di strumenti critici riguardo al problema delle aggiunte emerge nell'ambiguità di giudizio di alcuni degli oppositori locali al Cavalcaselle. Carattoli, intervenuto contro lo spostamento del 'serraglio' dalla chiesa inferiore a quella superiore, mostra i propri limiti filologici nelle proposte che lancia in alternativa: «non farebbe meglio a riporvi su la trave con un grand'albero di croce, simile a quello che nel 1236 vi dipinse Giunta Pisano?»; «se poi volesse arricchire quel monumento d'una seconda invenzione... non potrebbe incoronar quel povero altare con un baldacchino di pietra simile a quello che Arnolfo divisò per la basilica di S. Paolo?»⁷⁰.

La risposta questa volta viene da Brizi che giustifica dettagliatamente l'iniziativa alla luce dell'osservazione diretta sul manufatto: «il traslocamento del serraglio [...] è il risultato di lunghi, severi, e continuati studi, che non si è mancato di consultare in proposito anche l'opinione di archeologi, di valenti artisti tanto nazionali che esteri»⁷¹. Tali studi avrebbero fatto emergere numerosi dettagli per negare la pertinenza del manufatto al sito⁷².

I lavori procedono⁷³ mentre, con il nuovo anno, si avviano i progetti di liberazione nella Basilica inferiore⁷⁴. È ancora Brizi a specificare gl'interventi che avrebbero interessato la cappella di San Bernardino, il transetto, con la demolizione dell'organo, della cantoria e l'altare dell'Immacolata Concezione, con l'eliminazione della struttura barocca e la restituzione della

⁶³ Cavalcaselle, in BMV, Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5.

⁶⁴ BMV, Cod. It. IV 2038 (= 12279), 5, c. 68, in: LEVI 1988, p. 340.

⁶⁵ Cavalcaselle, in Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5.

⁶⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 29, lettera del Prefetto al Ministero, 20 gennaio 1873; vi si riferisce che il Genio Civile aveva redatto lo Stato di liquidazione finale.

⁶⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, fasc. 706 subf. 9, consuntivo delle spese, 25 agosto 1873.

⁶⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 29, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto, 6 dicembre 1873.

⁶⁹ Ibidem, fasc. 706 subf. 17, perizia di Alfonso Brizi, 16 dicembre 1873.

⁷⁰ CARATTOLI 1874.

⁷¹ BMV, Cod. It. IV 2038 (=12279), 5, cc. 27-32, lettera di Brizi a Carattoli, in: LEVI 1988, p. 341 e nota.

⁷² *Ibidem*: «Interstizio perimetrale tra la struttura e l'ultimo gradino, diversità fra misure dell'intercolumnio anteriore e di quello posteriore, i capitelli non centrati, i loro ornati guasti e rinnovati, la presenza di perni inutili sulle colonne eccetera»,

⁷³ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 17, lettera del Prefetto al Ministero della Pubblica Istruzione, 27 dicembre 1873 e del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto, 30 dicembre. Cfr. inoltre *Perizia per la rimozione di una cancellata di altare*, 12 dicembre 1873 (ACS, MPI, AA.BB.AA., *Versamento* [1860-1890], busta 525, fasc. 706 subf. 9).

⁷⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., *Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 17, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto, 31 gennaio 1874.

mensa originaria. Altri lavori avrebbero interessato l'altare maggiore: costruzione degli scalini, rifacimento e sostituzione delle basi di colonne che erano rotte o «disarmonizzanti con le altre di antica costruzione»⁷⁵. Nei documenti di Brizi e nel collaudo dei lavori è attestano l'uso non sporadico del legno in integrazioni mimetiche⁷⁶. Lo stesso, ma in modo macroscopico, era stato fatto per il coro nella Basilica superiore che, in legno dipinto a finto marmo, aveva provvisoriamente sostituito – ma vi rimase fino alla reintegrazione del coro rinascimentale – gli scanni lapidei che si sarebbero dovuti realizzare⁷⁷.

Tra gli ultimi interventi risulta lo spostamento del 'serraglio' e altri lavori nella Basilica inferiore: costruzione di una cancellata di ferro quasi all'ingresso del transetto, adattandovi una parte di quella antica e demolizione di molti degli altari barocchi nelle cappelle riportando in viste le parti originarie⁷⁸. Siamo alle ultime battute e Cavalcaselle chiede la perizia per la rimozione delle balaustre, che proteggevano gli ingressi alla cripta ottocentesca, nella navata della Basilica inferiore. Egli proponeva che, restringendo l'ingresso, si costruisse «un serramento che chiuso si trovi al livello del pavimento ed aperto funzioni da balaustra, ridonando così il primitivo carattere architettonico a quella chiesa»⁷⁹. La proposta, come d'abitudine, è fatta propria dal Ministero che la gira, come da prassi, al Prefetto⁸⁰.

A completamento dei lavori di restauro conservativo, di liberazione e di ripristino del monumento, il grande conoscitore riprende la proposta che aveva fatto Carattoli riguardo alla ricollocazione di un iconostasi sormontata da un croce dipinta duecentesca nella posizione ove era quella di Giunta. A tal fine cerca di ottenere in prestito, dalla municipalità di Perugia, la croce oggi assegnata al Maestro di San Francesco⁸¹: «domandare al Prefetto di Perugia che ottenga dal Municipio che la croce colla iscrizione «A.D.M. CCL XXII T.PE Gregorii P.P.X.» la quale, dalla chiesa di San Bernardino, passò alla Galleria Comunale, per essere collocata sulla trave della Chiesa Superiore di S. Francesco in Assisi, al posto dove era quella del Giunta Pisano. Il Municipio di Perugia mentre farebbe cosa bella, il Governo garantirebbe la sua proprietà» La lettera viene sottoscritta dal ministro Coppino 83.

Qualcosa stava intanto cambiando per la basilica: il 1 agosto 1876, una sentenza del Tribunale civile del capoluogo umbro, confermata dalla Corte d'Appello di Ancona (sez. di Perugia), reintegrava i Conventuali nella basilica, appellandosi all'analoga sentenza della Corte di Cassazione di Roma (13 aprile 1877) a favore dei Benedettini di San Pietro a Perugia⁸⁴.

Negli anni che seguono vengono intanto a maturazione alcune istanze presenti, in modo aurorale, nel dibattito intorno al restauro della basilica e emerge una diversa sensibilità

⁷⁵ Ibidem, perizia di Brizi, 10 febbraio 1874.

⁷⁶ *Ibidem*, collaudo sottoscritto da Trinci, 6.6.1874: «ricostruendone in legno e con forma analoga allo stile della Chiesa il davanzale, e restaurando l'antica mensa dell'altare e le pareti posteriori a questa».

⁷⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 288, fasc. 3125, Relazione della Commissione artistica nominata per riferire intorno alla eseguita remozione dei seggi corali ecc., 10 dicembre 1890.

⁷⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 17, *Collaudo Trinci*, 6 giugno 1874.

⁷⁹ Ibidem, fasc. 706 subf. 31, lettera di Cavalcaselle al Prefetto, 14 giugno 1875.

⁸⁰ Ibidem, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto, 17 giugno 1875.

⁸¹ La proposta rimanda all'idea che aveva Cavalcaselle, in relazione all'ordinamento delle pinacoteche, di favorire lo scambio di opere pittoriche tra le città italiane per completare le serie artistiche o i polittici smembrati. Cfr. il paragrafo *Disordine nelle gallerie regie e comunali e come provvedervi* in CAVALCASELLE 1863, fasc. 4, pp. 54-56.

⁸² ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 26, Cavalcaselle al Ministro, 24 maggio 1876. Cavalcaselle si era espresso in modo piuttosto riduttivo su quest'opera: «non soltanto a Pisa, ma anche altrove continua la pittura a mantenersi nell'umil e volgare condizione, nella quale sotto ogni rispetto si trovava. Fra le opere di quell'epoca vanno ricordate la Crocifissione esistente in San Bernardino di Perugia con la scritta, A.D.MCCLXXII. TPE *Gregorii* P.P. X» (CAVALCASELLE-CROWE 1875-1908, I, p. 272). Il giudizio nell'edizione inglese era stato ancora più drastico (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 174).

⁸³ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 526, fasc. 706 subf. 26, lettera del Ministro Coppino al Prefetto, 26 maggio 1876.

⁸⁴ DI MATTIA 1973, p. 307 e sgg.

Restauri e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni

nei riguardi del problema delle superfetazioni. Sono i nuovi protagonisti della conservazione in Italia: Camillo Boito, Alfredo D'Andrade e Guglielmo Calderini che vengono chiamati, sul finire del 1890, dal ministro Boselli a pronunciarsi sulla ricollocazione del coro nella chiesa superiore. Nonostante l'opposizione del Cavalcaselle, anziano ma strenuo difensore delle proprie scelte, e la riluttanza di Giuseppe Sacconi, Direttore dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti dell'Umbria, il coro viene ricollocato nel luogo dal quale era stato eliminato

dando il via ad una serie di risistemazioni che avrebbero interessato anche il 'serraglio', tornato a cingere l'altare maggiore nella chiesa inferiore, e l'ara della chiesa superiore riposizionata sulla

102

linea del transetto.

VICENDE LEGALI E AMMINISTRATIVE NELLA GESTIONE DI UN MONUMENTO NAZIONALE (1860-1905)

L'esame del contesto amministrativo-legale in cui si svolsero le operazioni di restauro della basilica di San Francesco ad Assisi nell'ultimo trentennio del secolo XIX, dirette a partire dal 1871 da Giovan Battista Cavalcaselle e poi dal 1892 dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Marche ed Umbria¹, riveste fondamentale importanza non solo per intendere le varie fasi di operatività del cantiere, ma anche per misurare, più in generale, le difficoltà oggettive nell'applicazione pratica dei principi di tutela entro un quadro normativo ancora incerto.

1. I conventuali e lo Stato: una contesa infinita

Punto di partenza è l'emanazione del Regio Decreto del 7 luglio 1866 per la soppressione di «case e stabilimenti appartenenti agli ordini, alle corporazioni, alle congregazioni ed ai conservatori e ritiri» preceduto in Umbria, nel 1860, dal decreto emanato dal Regio Commissario Straordinario Gioacchino Pepoli che, mentre aveva imposto un analogo obbligo di soppressione nelle province da lui amministrate, aveva concesso ai frati di Assisi il «godimento dei loro beni» e, quindi, di «fare vita comune secondo il loro istituto» finché non fossero ridotti al numero di tre. Se nella legge del 1866, diversamente che sei anni prima, non era fatto cenno del convento assisiate, va tuttavia segnalato che l'art. 38 prevedeva il mantenimento in Umbria del decreto precedente «nelle disposizioni non contrarie» alla legge stessa². A partire da questa circostanza, prese avvio un'annosa diatriba per la determinazione dell'ente che legalmente avrebbe dovuto detenere la proprietà del Santuario, accollandosi di conseguenza le responsabilità gestionali dello stesso anche sul versante economico.

Il 21 novembre 1866, a pochi mesi dall'entrata in vigore del decreto, il padre custode del Santuario, Giovanni Serafini, in qualità di portavoce della soppressa comunità religiosa del convento di San Francesco in Assisi, rivolse istanza al Ministero di Grazia Giustizia e Culti per ottenere la custodia, senza alcun sacrificio da parte dello Stato, del complesso costituito dal convento e dalle tre chiese annesse. L'Amministrazione del Fondo per il Culto, ritenendo le concessioni del Decreto Pepoli ai francescani d'Assisi incompatibili con le nuove disposizioni d'ordine generale, si mosse invece nella direzione opposta sulla base dell'articolo 20/R.D. 3036 che prevedeva la cessione a comuni e province dei «fabbricati dei conventi soppressi da questa e dalle precedenti leggi, quando siano sgombri da religiosi»³, ed il 5 aprile 1867, una volta effettuata nel gennaio precedente la presa di possesso del complesso francescano, definita dai frati in un documento di protesta «la violenza commessa dal Demanio per espellere i Religiosi dal S. Convento»⁴, consegnò al Municipio di Assisi i beni del convento con l'obbligo di attendere a tutte le sue necessità, cui avrebbe contribuito con uno stanziamento annuo di L. 12.000. I conventuali si rivolsero allora al pretore di Assisi e, vista respinta in data

¹ L'Ufficio Regionale si occupò della conservazione del complesso francescano di Assisi a più riprese. La campagna d'intervento più significativa fu senza dubbio quella compresa tra il 1903 ed il 1911.

² Decreto del Regio Commissario Generale per l'Umbria Pepoli dell'11 dicembre 1860, art. 1. La deroga riguardava, oltre ai frati di Assisi, i PP. Cassinesi di San Pietro in Perugia e le M.M. Cappucine in Città di Castello. L'allargamento della soppressione degli ordini e corporazioni religiose su scala nazionale nel 1866 (R. D. n. 3036) non avrebbe dovuto modificare la situazione umbra; con l'articolo 38 era infatti confermato il mantenimento «nelle Antiche Provincie della Legge 29 maggio 1855, n. 878, nelle Marche il Decreto 3 gennaio 1861, n. 705, nell'Umbria il Decreto 11 dicembre 1860, e nelle Provincie Napoletane il Decreto 17 febbraio 1861, nelle disposizioni che non [erano] contrarie alla [...] legge».

³ R.D. n. 3036 del 7 luglio 1866, art. 20. La cessione poteva essere attuata previa presentazione di domanda entro un anno dalla pubblicazione della legge e nella richiesta si doveva dimostrare la pubblica utilità a cui gli edifici sarebbero stati devoluti.

⁴ Tranne quelli lasciati a custodire il Santuario.

3 giugno 1867 la loro richiesta, ricorsero in appello dinanzi al Tribunale di Perugia dove tuttavia, con sentenza del 17 settembre 1867, fu ribadita la decisione presa dal pretore.

In tutti questi passaggi le preoccupazioni per la manutenzione del complesso non erano venute meno, sollevate anche dalla locale Commissione Artistica⁵. In fatto di manutenzione, già il 19 marzo 1866, quattro mesi prima dell'emanazione del decreto di soppressione, la Direzione Generale per gli affari del culto, facente capo al Ministero di Grazie e Giustizia, aveva sollecitato il Ministero della Pubblica istruzione a ottenere, tramite il Prefetto di Perugia, che «dai religiosi di San Francesco di Assisi [fosse] provveduto efficacemente alla conservazione dei preziosi affreschi del Giotto esistenti in detta Basilica»⁶. Tale direzione, pur ravvisando «la necessità di conservare alla Italia quei monumenti d'arte che la fanno giustamente invidiata dalle altre nazioni»⁷, non riteneva corretto

obbligare la cassa ecclesiastica ad alcuna spesa per l'oggetto in discorso perché né alla detta amministrazione può incombere obbligo di procacciare la conservazione degli affreschi di Giotto nella Basilica di San Francesco mentre i religiosi rimangono, per eccezione di legge [Decreto Pepoli], mantenuti nel possesso di quel convento e delle rendite relative, né con altre rendite sue potrebbe sopperire all'uopo, avendo debito tassativo di sostenere altre cariche fissamente e importanti per legge prima di addivenire a quelle concessioni discrezionali nelle quali potrà soltanto più tardi, durando la condizione odierna di cose, spendere lo eventuale sopravanzo delle spese obbligatorie.

Una volta mutate le condizioni del complesso con il passaggio di proprietà effettivo al demanio, prima, e al Municipio di Assisi con la successiva convenzione, si cercò di intervenire, in uno sforzo congiunto tra ente e Commissione artistica locali, con la redazione di un Regolamento per l'Ufficiatura e la Manutenzione del Santuario⁹. In questo, oltre a menzionare le tipologie di interventi conservativi da compiere, si specificava che la spesa relativa non avrebbe dovuto scendere al di sotto delle L. 4.000 annue, stabilendo inoltre, seppur genericamente, che ogni opera di manutenzione avrebbe dovuto essere eseguita sotto la sorveglianza del Ministero della Pubblica Istruzione.

L'attenzione riservata al monumento francescano fu però considerata insufficiente da alcuni esponenti del Governo. Quando già in Parlamento si discuteva della definizione dell'elenco dei Monumenti Nazionali includendovi il complesso di Assisi¹⁰, il ministro della Real Casa il 3 marzo 1869 scriveva infatti al collega della Pubblica Istruzione: «Per Dio! Sarà un grido nell'Europa che conta il sapere che il San Francesco è Monumento Nazionale, ma che ha dodici mila lire di elemosina dal Fondo per il Culto e la tutela di uno dei più poveri Municipii d'Italia, di una delle città più rovinate dall'ozio e dal vagabondaggio»¹¹. Lo stesso ministro della Pubblica istruzione Broglio esprimeva pubblicamente la sua preoccupazione per la situazione delle basiliche francescane ritenendo che l'entità dello stanziamento, per quanto

⁵ Cfr. supra il saggio di G. Manieri Elia.

⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, lettera del 19 marzo 1866 del Ministero di Grazia Giustizia e Culti, Direzione generale per gli affari di culto, al Ministero della Pubblica istruzione. Cfr. anche FRATINI 1882, pp. 410-412.

⁷ Ibidem.

⁸Ibidem.

⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3110, Regolamento del 1868 per l'ufficiatura e la conservazione del Santuario di San Francesco in Assisi. Cfr. MOZZO 1998.

¹⁰ Il primo elenco ufficiale dei monumenti nazionali, comprensivo di quindici edifici, è datato 25 giugno 1869. A questi si aggiungevano i cinque definiti dall'articolo 33 del R.D. 3036. La vicenda della catalogazione dei monumenti nazionali e delle sue varie implicazioni (ideologiche, amministrative, legislative, relative ai rapporti con la storiografia artistica e con le riflessioni su restauro e manutenzione) è il tema della mia tesi di dottorato, condotta presso l'Università degli Studi di Udine (POGNANTE 2006-2007).

¹¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., I Versamento, busta 527, fasc. 706. Cfr. anche LEVI 1988, p. 335, p. 362, nota 132.

costituisse la voce più alta fra le somme destinate ai «monumenti di dipendenza governativa», fosse inadeguata¹². Ancora l'anno seguente il suo successore Correnti, chiamato in causa dall'on. Cinvini per le precarie condizioni in cui versavano gli edifici di valore storico artistico occupati dal Demanio, si preoccupò di esporre alla camera il caso del San Francesco di Assisi: «Io ho dovuto persuadermi con gli occhi miei che ove non si piglino partiti vigorosi e pronti, tra dieci anni quella meravigliosa pagina della nostra storia artistica non sarà pressoché più illeggibile»¹³.

La decisione di includere la basilica e il convento di Assisi nell'elenco dei monumenti nazionali, sebbene non avesse dato dunque risultati immediati, costituì comunque la premessa per la decisione di affidare formalmente la custodia alla Pubblica Istruzione, insieme alla determinazione presa nel 1871 dal Governo, di stanziare ottomila lire annue a favore delle basiliche e di affidare a Cavalcaselle la supervisione delle ormai indilazionabili operazioni di restauro.

In quello stesso 1871, quando stavano per iniziare i lavori di restauro, gli ex conventuali, benché fosse stato negato loro il possesso dei beni del convento promossero un'azione legale in via petitoria¹⁴ contro l'Amministrazione del Fondo per il Culto e quella del Regio Demanio presso il Tribunale di Perugia¹⁵. Chiedevano, in virtù del privilegio loro attribuito con il citato articolo 1 del Decreto Pepoli, di essere reintegrati nell'usufrutto e di tornare a godere delle relative rendite, nonché di ricevere il rimborso per i capitali non percepiti a partire dal 1867 fino a quel momento.

Nessun provvedimento fu invece preso per il momento dalla Santa Sede, sebbene il regio decreto di soppressione, prima, e la dichiarazione di monumentalità, poi, avessero comportato la devoluzione al demanio e la gestione statale di beni a essa appartenenti. Si potrebbe pensare che questa attendesse l'esito della causa intentata dai conventuali, ritenendo, come più tardi avrebbe specificato il legale del pontefice, la presa di possesso nominale una mera formalità¹⁶ e che «il possesso effettivo ed il godimento dei beni antedetti rimanevano ai religiosi che [avrebbero dovuto mantenerne] l'amministrazione»¹⁷ in nome dell'unico legittimo proprietario: il Sommo Pontefice.

La sentenza giunse solo cinque anni più tardi, il 26 luglio 1876, e fu senza dubbio clamorosa: analizzate accuratamente le circostanze ed ascoltate le parti in causa, il Tribunale civile di Perugia dichiarò:

doversi mantenere [...] tutti [gli] ex-monaci conventuali addetti al Santuario di San Francesco di Assisi, nel godimento dell'usufrutto loro attribuito dal Commissario generale dell'Umbria con Decreto 11 dicembre 1860, sui beni del soppresso monastero, fino a che saranno ridotti ad un numero minore di tre; ed allo effetto ne ordina la reintegrazione [condannando] l'amministrazione del Fondo per il Culto a restituire agli attori predetti i frutti indebitamente percepiti sui medesimi dal 4 febbraio 1867 in poi, e fino allo effettivo rilascio di essi, prefiggendole all'uopo il termine di giorni sessanta a partire da quello in cui la presente sarà divenuta esecutiva, per la reddizione dello analogo conteggio¹⁸.

La sentenza fu ribadita in sede di appello presso la Corte di Ancona nel 1877 dove Fondo per il culto e Demanio furono invitati ad ottemperare nel più breve tempo possibile

¹² Atti Parlamentari, Senato, X Legislatura, Discussioni, 28 aprile 1869. Cfr. anche A. GIOLI 1997, pp. 75-76.

¹³ CORRENTI 1893, p. 322.

¹⁴ Il giudizio petitorio si riferisce a diritti reali quali proprietà ed usufrutto.

¹⁵ Le citazioni in giudizio furono presentate al Tribunale Civile di Perugia il 3 ed il 4 luglio 1871.

¹⁶ Cfr. DI MATTIA 1966, pp. 358-365.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ ASCA, busta 18.1, sentenza del Tribunale di Perugia del 26 luglio 1876 nella causa civile tra ex conventuali, Fondo per il Culto e Demanio dello Stato.

alle decisioni prese dalla Corte per il rimborso ai frati delle rendite. Quando però il Fondo per il Culto procedette al conteggio della somma dovuta effettivamente ai religiosi, si ebbe un inaspettato capovolgimento della situazione. Ci si accorse infatti che la somma stanziata dal Fondo per il Culto a favore del Santuario di Assisi (L. 529,087) superava di L. 57,762 la cifra che avrebbero dovuto percepire i conventuali a titolo di rimborso, cioè L. 471,325. I frati si affrettarono a chiedere al Fondo per il Culto di riesaminare nei dettagli la tabella dei conteggi e sulle singole voci si innescò un contenzioso che divenne particolarmente aspro e si dimostrò alla fine insanabile riguardo ai finanziamenti più sostanziosi (L. 128,300), relativi alle spese di culto e di riparazione sia ordinaria che straordinaria che il Fondo per il Culto richiedeva a titolo di rimborso ai religiosi. Mentre era chiaro che le spese di culto dovessero essere addebitate ai frati in quanto onere ereditato dalla Corporazione soppressa, per quelle di riparazione ordinaria e straordinaria il discorso fu più complesso tanto che il 4 febbraio 1882 gli ex conventuali citarono l'amministrazione del Fondo per il Culto davanti al Tribunale di Perugia perché non venissero loro addossate, oltre ad altre incombenze, le spese di manutenzione straordinaria e quelle delle riparazioni artistiche al monumento.

Ancora una volta i religiosi presero le mosse dall'articolo 1 del Decreto Pepoli secondo cui gli individui superstiti della corporazione avrebbero dovuto adempiere ai doveri e agli oneri già gravanti la corporazione. Per stabilire se si potesse far carico ai conventuali delle spese di manutenzione straordinaria del complesso, occorreva verificare se, prima del sunnominato Decreto Pepoli, tali spese rappresentassero una voce del bilancio ordinario della corporazione. La linea dei frati era che prima del decreto di soppressione era stato il governo pontificio a provvedere «a spese proprie al mantenimento dei monumenti d'arte, e nel bilancio del Ministero dei Lavori Pubblici, figurava un titolo speciale Belle arti, antichità, monumenti, nel quale si stanziavano le somme occorrenti per l'acquisto di oggetti d'arte non solo, ma per la riparazione e conservazione dei monumenti» 19.

Infatti, in sede di discussione del processo Fabio Patrizi, procuratore dei minori conventuali, produsse come prova alcuni bilanci dello Stato Pontificio e in particolare dei Ministeri del Commercio, Belle Arti, Industria ed Agricoltura, risalenti al 1851, 1856, 1857, 1864 in cui, nelle voci ordinarie, si faceva menzione di uscite per restauri dei monumenti²⁰, nonché una relazione delle uscite del Ministero delle Belle Arti del 1856²¹ che induceva a riconoscere un'implicita conferma dell'impegno del Governo Pontificio a provvedere permanentemente a queste operazioni, impegno che traduceva in atto, secondo il Patrizi:

il concetto cui si ispiravano le antiche leggi, e più tardi le leggi pontificie, che i monumenti per il tesoro d'ammaestramenti che socchiudono e che tornano preziosi alle arti, alle lettere e alle scienze, e per la virtù che hanno di illustrare la storia di un popolo, dovendo essere permanentemente conservati, sono sottratti alla sfera delle private transazioni, ed entrano nel comune retaggio del Demanio pubblico dello Stato [...]. Se dunque il Governo Pontificio riconobbe come obbligo permanente la conservazione dei monumenti d'arte, le spese di riparazione del monumento di San Francesco di Assisi, una delle più splendide creazioni dell'arte

¹⁹ASCA, busta 18.2, fasc. *Soppressione italiana, inventario sacrestia, 1831, 1845-46, 1866*, promemoria non datato, ascrivibile al legale dei conventuali Fabio Patrizi.

²⁰ *Ibidem*: «Si manifestarono guasti e crepe nell'intonaco che danneggiavano le pitture di Giotto e di Giottino esistenti nella chiesa di mezzo ed in quella superiore: ed il Ministero del Commercio e dei lavori pubblici sentita la commissione consultiva di belle arti, provvide, incaricando dei restauri il pittore Pellegrino Succi, incaricandolo dei lavori da mantenersi per ora, così si esprimeva il Ministro, nei limiti della somma di scudi trecento assegnati nello esercizio dell'anno corrente ossia del 1851».

²¹ *Ibidem.* «Avvalora il nostro asserto una relazione delle cose operate dal Ministero del Commercio Belle Arti e Industrie ed Agricoltura durante l'anno 1856, nella quale si indicano a pagina 89 i monumenti antichi e moderni sacri e profani di architettura di pittura e di scultura che furono riparati quell'anno [...] ora questo stanziamento nel bilancio ordinario induce un riconoscimento dell'onere dello Stato di provvedere alla manutenzione e riparazione dei monumenti, e dell'onere di provvedervi permanentemente».

medioevale, dovranno fare carico allo Stato, e non alla Corporazione che non era soggetta a questo peso²².

Oltre al comportamento dello Stato pontificio, venivano indicati a riprova della legittimità delle richieste dei frati persino gli stanziamenti che il Ministero della Pubblica istruzione del Regno d'Italia aveva disposto a favore dei restauri della Basilica francescana in aggiunta alle dotazioni segnate in bilancio come ordinarie. Anche questa circostanza dava forza alle posizioni assunte dai conventuali²³. Per questi motivi ed anche in seguito ad una nota che il 14 giugno 1878 il Governo, a nome del Ministero della Pubblica Istruzione, aveva indirizzato ai frati per confermare i loro obblighi verso le sole riparazioni ordinarie²⁴, questi ultimi ritenevano illegittimo l'addebitamento relativo alle opere di manutenzione straordinaria. La somma reale che erano disposti a versare al Fondo per il Culto sarebbe stata L. 71,588²⁵.

A questo punto la contesa si allargò. Il 16 maggio 1872 era stata stipulata infatti una convenzione tra L'Amministrazione del Fondo per il Culto, il Ministero della Pubblica istruzione ed il Comune di Assisi nella quale si stabiliva che il Fondo per il Culto, rimanendo proprietario del Monumento, versasse annualmente le L. 12000 per la gestione del complesso non più al Comune, ma al Ministero della Pubblica istruzione che avrebbe stornato la somma di L. 4500 da girare all'amministrazione comunale per il mantenimento dell'Ufficiatura²⁶. Il 5 maggio 1882, il Fondo per il Culto, «per essere tenuto indenne di ogni danno e spese»²⁷ chiamò in causa il Ministero della Pubblica istruzione ritenendosi estraneo al pagamento delle spese di manutenzione straordinaria, in virtù della delega e degli stanziamenti versati a quest'ultimo²⁸. Fra appelli, cassazioni di sentenze, cambi di sede, ecc., il contenzioso si protrasse per lo meno fino al 12 agosto 1884²⁹, quando il Tribunale di Perugia decise che ai

²² ASCA, busta 18.2, fasc. Soppressione italiana, inventario sacrestia, 1831, 1845-46, 1866, cit. a nota 17.

²³ ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 525, fasc. 706, minuta dell'ottobre 1871: «Il ministro della Pubblica istruzione, visto il deperimento continuo e crescente cui vanno soggette per l'azione del tempo le dipinture a fresco dell'insigne Basilica di Assisi che dal punto di vista estetico è da considerarsi come il più ricco museo della pittura preraffaellesca e il più importante monumento per la storia dell'arte italiana. Considerato come la dotazione assegnata per la conservazione ordinaria del monumento, che venne dichiarato nazionale, appena basterebbe per provvedere alla conservazione edilizia del vastissimo edifizio. Vista la proposta fatta dal Prof. Guglielmo Botti ed i prezzi del medesimo stabiliti per procedere al restauro delle pitture. Nell'intendimento di lasciare maggiore larghezza di mezzi per ottenere più solleciti i restauri alle mura della Basilica e concorrere alla conservazione di quell'insigne monumento. Decreta: è assegnata a titolo di sussidio pei più urgenti restauri alle dipinture del tempio d'Assisi la somma di ottomila lire (L. 8000) qual somma sarà prelevata dal capitolo 22 della parte passiva del Bilancio del corrente esercizio e sarà fatta pagare man mano che i lavori consteranno eseguiti in conformità alle indicazioni che saranno date dall'ispettore incaricato di sopravegliare all'andamento dei restauri. Firenze, ottobre 1871. Il Ministro Correnti».

²⁴ ASCA, busta 19.1, fasc. Fondo Culto, carteggio 1845-1932 beni, inventari.

²⁵ ASCA, busta 18.2, fasc. Soppressione italiana, inventario sacrestia, 1831, 1845-46, 1866, promemoria cit. a nota 19.

²⁶ DI MATTIA 1966, p. 380: «la proprietà del convento e del santuario, comprese le adiacenze, biblioteca, archivio, oggetti d'arte, ecc., è riconosciuta e conservata allo Stato; il comune si obbliga a provvedere all'ufficiatura del tempio dietro relativo compenso, ed alla custodia dei suddetti beni».

²⁷ ASCA, busta 19.1, sentenza del 14 gennaio 1884 nella causa fra l'amministrazione del Fondo per il Culto e gli ex conventuali di San Francesco per il concorso del Ministero della Pubblica Istruzione. Nella sentenza si ripercorrono le fasi del processo.

²⁸ I conventuali si opposero, sostenendo di avere avuto sempre e solo rapporti con il Fondo per il Culto, ma quest'ultimo, «senza ammettere le loro opposizioni, dedusse le medesime doversi discutere in contraddittorio dal Ministero dell'Istruzione Pubblica già intervenuto in causa del Municipio di Assisi». Il Tribunale di Perugia, il 16 febbraio 1883, «sospesa ogni decisione in merito, ordinò l'intervento del Municipio di Assisi da citarsi dall'Amministrazione del Fondo per il Culto, e prefisse al Ministero della Istruzione Pubblica il termine di trenta giorni a render conto dettagliato delle lire dodicimila annue da esso percepite», *ibidem*.

²⁹ Le decisioni prese dal Tribunale indussero nel mese di marzo i frati ad appellarsi alla Corte di Appello di Perugia chiedendo ed ottenendo, con sentenza deliberata il 13 e pubblicata il 19 aprile 1883, di vedere riformata la sentenza del primo. L'amministrazione del Fondo per il Culto insorse contro la sentenza della Corte d'appello di Perugia e ne ottenne la cassazione con sentenza del 17 dicembre 1883, pubblicata il 14 gennaio 1884. La Corte

conventuali non spettava alcuno sconto per le somme da loro dovute come pagamento dei restauri e deliberò che fossero addebitate a loro carico anche le spese per le procedure penali³⁰.

Non fu però questa la sentenza che pose fine alla causa. Purtroppo per gli anni successivi alla nota del 12 agosto 1884 manca una documentazione puntuale degli avvenimenti; tuttavia è plausibile supporre un altalenante prosieguo del botta e risposta se solo il 2 marzo 1887 si giunse alla stipulazione di una transazione tra Fondo per il Culto ed ex conventuali per comporre le controversie del rendiconto rimaste in discussione³¹. Le spese per le riparazioni straordinarie del monumento furono determinate in linea di stralcio nella somma di L. 40000 a carico del Fondo per il Culto nella sua qualità di proprietario; su questa somma i frati, in quanto usufruttuari, si obbligarono a corrispondere all'Amministrazione del Fondo per il Culto gli interessi nella misura legale del 5% ed ammontanti ad annue L. 2000. Con una nuova compensazione dare-avere, fu iscritta a favore dei frati una somma pari a L. 231,87 di rendita annua per l'usufrutto.

Benché il contenzioso paresse aver trovato una risoluzione, nel corso del seguente 1888, i frati avanzarono nuove pretese: questa volta si rivolsero all'appena istituito Ufficio Regionale per ottenere uno speciale stanziamento per opere di manutenzione. L'ufficio rigettò la richiesta, producendo un parere dell'Intendenza di Finanza di Perugia:

I padri Conventuali di Assisi per Decreto dell'11 Dicembre 1860 sono stati lasciati nel pieno godimento di tutto il loro vasto patrimonio, debbono adunque essi, come facevano prima del decreto suddetto, sostenere i pesi del patrimonio stesso tra i quali sono per primi, da annoverarsi la manutenzione ed il restauro dei fabbricati alla Casa Religiosa annessi e a ciò anche per più forte ragione sono oggi i PP. Conventuali obbligati, che la monastica famiglia che era già numerosa è ridotta a pochi individui e i fabbricati stessi non si trovano più al presente tutti in loro potere e godono per contrario di tutte quante le rendite della casa religiosa. Non è giusto d'altra parte che il Fondo per il Culto che ha una semplice proprietà nominale e nessun vantaggio od utile ritrae dal patrimonio medesimo debba sostenere spese per esso con mezzi propri pervenuti da altri enti soppressi, fino a quando non saranno mutate le condizioni della Casa di Assisi e la destinazione delle sue rendite³².

Il tono perentorio sembrò mettere la parola fine alle molteplici pretese dei frati. Tuttavia, solo tre anni dopo la conclusione della causa tra ex conventuali e Fondo per il Culto,

deliberò inoltre di rimandare le questioni lasciate in sospeso e relative ai titoli di spesa alla Corte di appello di Ancona che, a sua volta, ritenne che a dover giudicare la questione, dovesse essere il Tribunale di Perugia a cui si erano rivolti in origine i conventuali. Cfr. ASCA, busta 18.2, comparsa conclusionale del 12 marzo 1883 del Procuratore dei Conventuali Patrizi alla Corte di Appello di Perugia, nella causa per l'attribuzione della somma emessa dal Fondo per il Culto per lavori di manutenzione al complesso assisiate e per l'intervento della Pubblica istruzione: «[...] per questo (i conventuali) si sono rivolti a Voi formulando queste conclusioni: in via principale doversi riparare l'appellata sentenza ed in profitto, dichiarando che le azioni di intervento e di garanzia proposte dagli appellanti sono intempestive, improponibili e comunque impari a ritardare la decisione del merito, decider questo in conformità delle conclusioni spiegate in primo grado nell'interesse dei Minori Conventuali, con la condanna delle appellate amministrazioni nelle spese di ambedue i giudizi. In via subordinata doversi riparare per le ragioni della conclusione principale l'appellata sentenza, rinviando le pari innanzi ai primi giudici per la risoluzione del merito, con la condanna dell'Amministrazione appellata nelle spese d'appello».

³⁰ ASCA busta 18.2, avviso del Tribunale di Perugia inviato tramite lettera dattiloscritta del 12 agosto 1884 agli ex conventuali, che ha in oggetto la «controversia sull'addebitamento agli ex conventuali della somma onerosa di L. 128,333». Il Tribunale dichiarerà che non trova luogo deliberare contro l'amministrazione del Fondo per il Culto e il Ministero della Pubblica istruzione e pone le spese per le procedure penali a carico degli ex conventuali che avevano mandato a giudizio le due istituzioni.

³¹ Consiglio di amministrazione del Fondo per il Culto, adunanza del 18 marzo 1896, *Vertenza con la Santa Sede, Transazione*, in DI MATTIA 1966, pp. 371-389.

³² ASCA, busta 18.2, nota dell'8 dicembre 1888 dell'intendenza di finanza di Perugia all'ufficio Regionale girata al Padre Amministratore dei conventuali il 28 dicembre 1888.

e a ridosso della nomina di Domenico Brizi³³ alla guida dei restauratori impegnati nel cantiere degli affreschi assisiati, si aprì un altro ben più pericoloso fronte.

2. Le rivendicazioni della Santa Sede

Il 14 novembre ed il 9 dicembre 1890 i Delegati Apostolici Cardinali Verga e De Rugiero³⁴, rappresentati dal legale Corso Donati, presentarono due atti di citazione per convocare in giudizio l'Amministrazione del Fondo per il Culto ed il Demanio dello Stato. Ad essere contestati erano i provvedimenti di soppressione e devoluzione al Demanio che, in virtù del Decreto Pepoli e del R. D. 7 luglio 1866, avevano colpito la Basilica non considerandone lo status di ente morale nel falso presupposto che essa appartenesse alla corporazione soppressa. Secondo loro invece, sulla base degli atti di fondazione e della Bolla Fidelis Dominum di Benedetto XIV del 24 marzo 1754³⁵, la Basilica godeva di «prerogative di Chiesa secolare appartenente in piena ed esclusiva proprietà ai Sommi Pontefici»³⁶ ed era stata affidata soltanto in custodia ai Padri Minori Conventuali insieme alle donazioni, ai lasciti e alle oblazioni che ne costituivano parte del patrimonio³⁷. In virtù di queste considerazioni, citando una circolare che il Ministero delle Finanze aveva redatto in concorso con quello di Grazia Giustizia e Culti il 19 maggio 1869 per chiarire quali fossero le chiese colpite da soppressione³⁸, e in virtù della sopravvenuta legge 13 maggio 1871 sulle guarentigie, i Delegati Apostolici chiedevano di ristabilire la legalità restituendo alla Basilica la sua personalità ed i suoi assegnamenti mobiliari e riassegnando le rendite in suo favore³⁹.

Il Fondo per il Culto rispose di non ritenere valide le motivazioni espresse dai Cardinali Verga e De Rugiero argomentando ampiamente la propria posizione: in primis

³³ Domenico Brizi venne nominato capo dei restauratori in seguito al trasferimento di Guglielmo Botti a Venezia nel 1873 ed alla morte prematura di Luigi Muzio avvenuta nel 1889.

³⁴ Poi sostituito dal Cardinal Vannutelli.

³⁵ In virtù della Bolla di Benedetto XIV *fidelis Dominus* la Basilica fu insignita della dignità di Basilica Patriarcale e Cappella Papale in nome della quale poteva godere delle stesse personalità, prerogative e privilegi delle Basiliche Patriarcali della città di Roma e suburbio: «praeterea simili motu ac scientia, praedictam ecclesiam nostram Sancti Francisci assisiensis, praesentium litterarum tenore, ac de apostolicae potestatis plenitudine, in Basilicam Patriarcalem et Cappellam Papalem erigimus, ac talem ex nunc in futurum perpetuo esse et fore decernimus; eamque Basilicam Patriarcalem et Cappella Papalem aeque et pariformiter nuncupari et haberi volumus ac aliae Basilicae Patriarcales intra almam Urben et extra illius muros, nec non cappellae Papalis in Pontificiis aedibus, et prope eas constitutae, appellantur atque censetur». Per ulteriori informazioni sulle vicende della Basilica e del Convento cfr. Fratini 1882; Cristofani 1866; Di Mattia 1973, pp. 299-423; Rocchi 1982; Nessi 1982; Bellosi 1998; Giandomenico-Rocchi 2000.

³⁶ ASCA, busta 18.2, Transazione e convenzione intervenute fra la Basilica Patriarcale di San Francesco in Assisi e l'Amministrazione del Fondo per il Culto e il Regio Demanio dello Stato, 4 novembre 1896.

³⁷ Per sottolineare la validità della distinzione dello *status* giuridico dei due enti, Corso Donati ricorse ad alcune sentenze pronunciate sia dalla Sacra Rota sia da tribunali civili: «status saecularis recte compatibilis est quem habeant Clerici Regulares: siquidem non omnis Ecclesia cui regulares inserviant dicenda est regularis, sed illa quae per eosdem fundata seu constructa sit tamquam pars vel membrum monasterii seu conventus, adeo ut Superior Regularis dicatur ejus Praelatus vel rector. Secus autem Ubi Ecclesie jam existens in status Saecularis, atque habens proprium Rectorem, eis concedatur ad hoc ut in ea divina pergere valeant, quoniam erit ecclesia secularis, eodem cui compatibiliter regulares inserviant, eodem modo quo Ecclesiae Regulari inservire possunt clerici seculares (De Luca, *De Regularibus*, disc LXIV; n. 4-5)» in DI MATTIA 1966, p. 384.

³⁸ Circolare del Ministero delle Finanze del 19 maggio 1869, n. 548: «A scioglimento del quesito quali siano le chiese colpite da soppressione dalla legge del 15 agosto 1867 il sottoscritto, di concerto con il M. Guardasigilli dichiara quanto segue: a termine di legge sono da considerarsi soppresse, salva disposizione dell'ultimo paragrafo dell'articolo 4 della Legge 15 agosto 1867 quelle sole chiese o edifici sacri che formano parte integrante di un Ente Morale abolito e che costituiscono con il medesimo unica personalità giuridica. Non si possono quindi ritenere soppresse quelle chiese che appartengono ad Enti morali conservati o sono di proprietà privata o hanno vita indipendente con o senza sostanza o dotazione propria. I beni di queste dotazioni sono da considerarsi come beni di fabbriceria».

³⁹ In applicazione delle sanzioni di conversione contenute nell'articolo 11 del R.D. 7 luglio 1866 e nella legge 11 agosto 1870.

sottolineava che Basilica e Convento costituivano un'unica entità giuridica e patrimoniale e non due soggetti distinti, questo in quanto eretti contemporaneamente dai conventuali i quali, inoltre, si erano occupati della gestione delle necessità temporali indistintamente sia del convento che della Basilica *Animo Domini* e non in nome della Santa Sede; quindi i diritti del Pontefice sulla chiesa, semmai esistenti, si sarebbero dovuti volgere al versante spirituale della stessa senza alcun'altra pretesa. Non solo, ma con la soppressione francese era cessato ogni diritto precedente del Pontefice sulla Basilica e al momento della restaurazione, il ripristino era stato redatto a nome dei soli conventuali escludendo la figura giuridica della Santa Sede. L'amministrazione del Fondo per il Culto faceva poi rilevare come al momento della presa di possesso, avvenuta nel 1867, non era intervenuto alcun rappresentante della Santa Sede a contestare il provvedimento in esecuzione.

La irriducibile contrapposizione fra le parti riguardo la personalità giuridica riaprì comunque, per motivi più o meno strumentali, anche le questioni relative alle competenze in materia di proprietà, gestione e dunque anche di conservazione degli stabili del complesso.

Prese il via una nuova serie di dibattiti in cui le parti interessate non riuscirono a trovare un accordo che definisse a chi spettassero le spese relative agli interventi complesso; chi faceva un passo avanti per rivendicare la proprietà del Monumento retrocedeva al momento di doversi sobbarcare gli oneri ad essa correlati. La Santa Sede dichiarava di non dover accollarsi le spese relative ai restauri intervenuti nella Basilica in quanto il R.D. 7 luglio 1866 n. 3036 aveva innescato un processo che, conclusosi con la dichiarazione di monumentalità dell'edificio, aveva comportato la cessazione di ogni dovere del pontefice verso la sua manutenzione: anche se il pontefice fosse rientrato nel possesso dei propri beni, il particolare carattere del complesso non avrebbe annullato gli obblighi dello Stato verso la sua conservazione.

Il Fondo per il Culto già gravato, con la transazione del 1887, della spesa relativa alle opere di straordinaria manutenzione e non godendo di alcuna rendita sul complesso riteneva illegittimo il proprio concorso. Il Municipio si riteneva estraneo alla questione poiché gravato dei soli obblighi relativi all'ufficiatura. Gli ex conventuali, appena sollevati, in conseguenza della causa da poco conclusasi, dalla spesa per i restauri occorsi fino al 1877, si guardavano bene dal prendere impegni in tal senso:

In replica alla nota della intendenza di finanza di Perugia del 5 corrente n. 49855/9969 partecipatami dalla S.V. nel successivo dì 7, mi dà premura di significarle che, a seguito della domanda introduttiva del giudizio promosso dinanzi al Tribunale Civile di Roma per la rivendicazione dei diritti del Sommo Pontefice su questa Basilica Patriarcale di San Francesco in Assisi e sui beni tutti che ne costituiscono il patrimonio, e nella pendenza delle trattative già inoltrate, fra l'Avvocatura Generale Erariale ed i Rappresentanti della insigne Basilica, per la composizione di questa vertenza, né io né i miei Confratelli possiamo prendere impegno alcuno per oneri aventi tratto successivo.

Che, se si potesse prescindere da queste considerazioni di ordine preliminare, dovremmo dedurre e far rilevare contro le richieste contenute nella Nota dalla S.V. comunicatami, che se non abbiamo mai trascurato, e non trascuriamo di provvedere alle spese di ordinaria manutenzione del fabbricato, non possiamo peraltro essere tenuti a fare fronte alle spese dei proposti lavori straordinari, quali sono quelli di ricostruzione dei tetti e di restauro artistico del finestrone a rosa della facciata della Chiesa Superiore, corroso dalle intemperie per volger dei secoli e non deperito certamente, né nel periodo, né per conseguenza del nostro usufrutto.

Che del resto, anche volendolo, non potremmo impegnarci in così ingenti spese per assoluta impotenza. È certo infatti, e sarò per giustificare ad ogni occorrenza, che dal reddito lordo dei beni della insigne Basilica, che è di circa L. 45.000, dovendosi detrarre le tasse in L. 18.000 le congrue gravanti per sei parrocchie il patrimonio della Basilica in L. 4.800, le spese di

culto in L. circa 7000; e il mantenimento della cappella Musicale in L. 2.939, non restano che appena L. 10000 disponibili pel mantenimento e servizio dei religiosi, nella massima parte vecchi ed infermi, e bisognosi di continua e particolare assistenza⁴⁰.

3. La Transazione e il ruolo negato del Ministero della Pubblica istruzione

Una prima bozza di transazione, redatta in accordo con i cardinali, fu presentata dall'Avvocatura Erariale al direttore del Fondo per il Culto il 18 maggio 1892. Nel parere acclusovi, l'Avvocato Generale, esaminate le linee di difesa dello Stato contro le tesi della Santa Sede, sosteneva che

l'indole della controversia, in sé e per sé, la specialità del caso di doverla contestare colla Santa Sede per contendere ad essa beni che, volere o no, quasi tutti sono destinati alla manutenzione di quel grande monumento, al suo lustro, al decoroso culto del tempio, che è la Basilica Papale, e la considerazione che i litiganti, vedendo essi stessi dubbia la sorte del giudizio, non erano alieni dal tentare un'amichevole componimento della controversia⁴¹

fossero ottimi motivi per spingere la parti verso una composizione amichevole della controversia. Nella bozza si riconosceva al Santuario nel suo complesso la prerogativa di «Basilica Patriarcale appartenente al Santo Pontefice», si accettava di conseguenza l'assoluta indipendenza dell'Ente dallo Stato per ciò che atteneva alla sua rappresentanza ed alla gestione delle rendite e si stabiliva:

tanto gli assegnamenti mobiliari della insigne basilica quanto la rendita iscritta a suo favore al seguito della conversione dei suoi beni immobili, risponderebbero alle spese sì ordinarie che straordinarie di manutenzione del monumento, delle quali si stabilirebbe il minimo annuale in equa proporzione, avuto riguardo alle spese necessarie per la officiatura del tempio. Il governo non si ingerirebbe menomamente di ciò che attiene alla rappresentanza dell'Ente Basilica e alla amministrazione delle sue rendite. Resterebbe però sempre riservata la sua vigilanza che per legge gli compete, alla regolare manutenzione del tempio, alla proficua erogazione in essa della parte di rendita a ciò destinata⁴².

Secondo il parere dell'Avvocatura Erariale questo era da considerarsi un notevole vantaggio per lo Stato italiano perché in questo modo quest'ultimo si sottraeva

ai gravissimi oneri, che in caso di vittoria, dovrebbe adempiere, cioè del mantenimento di quella chiesa opera d'arte insigne, e delle spese ingenti della sua ufficiatura, dovendosi senza dubbio conservare al pubblico culto, oneri i quali gran parte delle rendite assorbirebbero⁴³.

Appare sorprendente, ma è fatto accertato, che solo a questo punto, nel 1892, due anni dopo l'inizio della controversia, il Ministero della Pubblica istruzione sia stato informato dell'esistenza di trattative in corso tra i Delegati Apostolici e le altre amministrazioni statali riguardanti anche la cruciale questione della manutenzione dello stabile. Lo afferma senza ombra di dubbio il direttore della Divisione Monumenti, Bongioannini, che in un documento del 1895 ricorda come allora, interpellato, il Ministero, in piena concordanza con il Fondo per il Culto, avesse perorato l'opportunità di «studiare ulteriormente la questione di massima e di

⁴⁰ ASCA, busta 19.1: 20 gennaio 1892, minuta della risposta inviata dal Padre Custode all'intendente della Guardia di Finanza di Perugia.

⁴¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3100, parere dell'Avvocatura Erariale del 18 maggio 1892 indirizzato al direttore del Fondo per il Culto sulla convenienza o meno di concorrere in giudizio con la Santa Sede per definire la proprietà della Basilica.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.* Per il parere di Bongioannini del 2 dicembre 1895, vedi ACS, AA.BB.AA., *III Versamento* (1898-1907), II parte, busta 656, fasc. 1180.

considerare nuovamente se fosse il caso di cedere di fronte alle domande dei cardinali». In questa occasione le posizioni contrarie di Pubblica istruzione e Fondo per il Culto riuscirono a bloccare l'iniziativa che aveva dei palesi risvolti politici. Bongioannini stesso menziona una lettera del Guardasigilli all'Avvocatura con l'invito di «considerare la cosa sotto il solo aspetto giuridico lasciando da parte tutto quanto riguarda la parte politica». «Pare – aggiungeva nel 1895 Bongioannini – che in seguito a questa lettera venissero abbandonate le pratiche per la transazione».

Certo ci si può interrogare sulla coincidenza fra queste iniziative e la contemporanea sospensione delle attività di restauro nelle basiliche, anche se questa scaturiva in primo luogo da motivazione di ordine tecnico-scientifico. Ad essere aspramente contestata era, su questo piano – come ricordava nel 1893 il direttore dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti di Umbria e Marche, Giuseppe Sacconi – la pratica di

aver contornato tutti i partiti decorativi e riempite di tinte a guazzo, rosse, gialle, e bianche, tutte le fasce che riquadrano le composizioni di Giotto, di Cimabue, di Giunta, ecc. di modo che dette decorazioni, sembrando più intatte e meglio conservate, giungessero a diminuire di valore l'intonazione di quei classici affreschi⁴⁴.

Già prima di essere nominato direttore dell'Ufficio, creato nel 1891, Sacconi aveva ricoperto dal 1884 la carica di Delegato Regionale⁴⁵, posizione che gli attribuiva la facoltà di riferire alla Minerva di lavori malamente ordinati e diretti e di proporre misure alternative, ma in quella veste non aveva preso alcun provvedimento specifico contro le operazioni che si stavano eseguendo sulle pitture e che solo pochi anni dopo lo avrebbero spinto a chiederne al Ministero della Pubblica istruzione la sospensione. Solo nel 1892, dunque, una volta superate le difficoltà per la definizione del regolamento dei nuovi Uffici, entrati questi ultimi in piena attività, Sacconi poté mettere in pratica i propositi maturati da tempo. Uno dei primi provvedimenti presi dall'Ufficio Regionale dell'Umbria e delle Marche fu appunto il sollecito rivolto al Ministero per la sospensione dei lavori alla Basilica di San Francesco, ordinata pochi giorni dopo che Domenico Brizi aveva terminato le riparazioni alla volta degli Evangelisti nella chiesa superiore⁴⁶. Il 27 settembre 1892 il Ministro della Pubblica istruzione Ferdinando Martini, dietro numerose sollecitazioni⁴⁷, inviò un telegramma all'ingegner Alfonso Brizi ad Assisi affinché facesse «immediatamente sospendere fino a nuovo ordine» i lavori di restauro in corso sui dipinti della chiesa di San Francesco⁴⁸.

⁴⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 287, fasc. 3120, lettera dell'8 novembre 1893 del direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei monumenti di Umbria e Marche Sacconi alla Divisione Arte Antica del Ministero della Pubblica istruzione. La pratica era già nota al Ministero fin dal 1885; tale procedimento infatti è descritto in una minuta indirizzata a Fiorelli il 29 ottobre 1885 (ACS, MPI, AA.BB.AA., *I Versamento* (1860-1890), busta 529, fasc. 708) e fu confermato dallo stesso capo dei restauratori, Domenico Brizi, in un promemoria inviato l'8 ottobre 1892 a Sacconi.

⁴⁵ Norme per la esecuzione del decreto ministeriale 27 novembre 1884 che istituisce i delegati regionali, circolare 6 giugno 1885, n. 775.

⁴⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 287, fasc. 3120; da una lettera del 16 settembre 1892 di Alfonso Brizi al Ministero si ha notizia delle «riparazioni che il Sig. Domenico Brizi ha eseguito dal 5 agosto al 13 settembre 1892 nei dipinti esistenti nella volta sopra l'altare centrale».

⁴⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 287, fasc. 3120, relazione di Louis Santos Rodriguez del 1892 sullo stato di manutenzione di basilica e convento: «Sembra che sull'opera di Jacopo Lombardo sia passata dal 1868 in poi una raffica vandalica, che ha smosso pietra da pietra per desiderio di fare e senza pensare se si faceva bene o se si faceva male. E considerando poi che ciò avvenne in epoca di risorgimento intellettuale e che ogni pietra smossa la si muoveva con il pretesto di ricondurre al pristino stato così insigne monumento, non si può bastemente stigmatizzare coloro che compirono una tale opera».

⁴⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 287, fasc. 3120, telegramma del 27 settembre 1892 del Ministro della Pubblica istruzione ad Alfonso Brizi.

Nel 1895 la macchina burocratica si rimise in moto per trovare una soluzione alla controversia con la Santa Sede. Mentre si intensificarono le comunicazioni tra i vari rami dell'amministrazione statali, al fine di stabilire la linea di condotta nei confronti dei Delegati Apostolici, l'Avvocatura Erariale, dopo aver nuovamente analizzato le prove utilizzate dal legale della Santa Sede, Corso Donati e ritenendo dirimente il precedente costituito da una transazione stipulata il 2 settembre 1885 tra il Regio Commissario Ecclesiastico e l'Abate di San Paolo fuori le Mura⁴⁹, rinnovò l'invito a Fondo per il Culto, Demanio e Pubblica istruzione per una chiusura amichevole del contenzioso. Le riserve del Ministero della Pubblica istruzione furono espresse nel citato promemoria del 1895 del Bongioannini, che, rivolgendosi al Ministro Baccelli, gli sottopose alcune osservazioni in merito alla clausola relativa alla conservazione del complesso:

In primo luogo mi par giusto che l'ente basilica riconosciuto proprietario del monumento e obbligato a mantenerlo, rimborsi allo Stato delle ingenti spese che ha sostenuto per conservarlo negli anni in cui esso lo ritenne in custodia. Inoltre dovrebbe farsi compilare dall'Ufficio Regionale per i monumenti delle Marche e Umbria la perizia delle riparazioni ora necessarie al monumento e quella delle opere di manutenzione ordinaria; queste perizie verrebbero allegate al contratto di transazione e servirebbero a precisare l'obbligo della Basilica quanto alla conservazione del monumento⁵⁰.

Ciò non significa che la Divisione Monumenti non avesse nulla da obiettare in merito al passaggio di consegne per la manutenzione del Santuario e che in cambio di un vantaggio economico avrebbe accordato senza riserve il suo consenso, una volta inserite nel contratto le specificazioni proposte; in un verbale del consiglio di amministrazione del Fondo per il Culto emergono invece le preoccupazioni del Ministero della Pubblica istruzione principalmente per il fatto che «uno dei monumenti più importanti dell'arte cristiana verrebbe tolto dalla proprietà dello Stato ed alla sua diretta tutela col pericolo di veder compromessa la più sicura e degna conservazione del monumento medesimo»⁵¹. La Divisione interpellò ancora una volta, «facendo proprie le argomentazioni di questa Direzione Generale»⁵², l'Avvocatura Erariale che riconfermò i pareri emessi a richiesta del Fondo per il Culto. Insoddisfatta della risposta ricevuta, la Minerva si rivolse quindi al Consiglio di Stato che deferì l'esame della questione ad una commissione speciale, la quale, «in adunanza del 14 novembre 1895 dichiarò di sospendere ogni deliberazione, mancando, tra l'altro, la deduzione delle due Amministrazioni del Fondo per il Culto e del Demanio più direttamente interessate»⁵³.

A fronte delle riserve e delle azioni intraprese dal Ministero della Pubblica istruzione, le amministrazioni di Fondo per il Culto e Demanio, considerati tutti gli elementi forniti dalla Avvocatura Erariale ed i risultati delle indagini compiute dal perito da loro incaricato per studiare il caso e controbattere alle ragioni della Santa Sede, convennero invece che fosse nel loro interesse accettare il parere dell'Avvocatura.

⁴⁹ Nei confronti dell'ordinamento giuridico canonico la condizione della Basilica di Assisi coincideva con quella dell' edificio sacro romano ed anche San Paolo fuori le mura era stata sottoposta a presa di possesso con uno stanziamento di L. 52,900 annue. In quel caso era stato l'Abate del complesso a citare in giudizio il fondo per il culto ottenendo il riconoscimento del diverso *status* della congregazione, sottoposta a soppressione e della Basilica Patriarcale, ente morale conservato, con la conseguente stipulazione della transazione sopraccitata per ripristinare i diritti della Basilica. Secondo l'articolo 8 della transazione del 2 settembre 1885 tra lo Stato italiano e l'abate di San Paolo la manutenzione e conservazione, nonché le spese relative unite ai tributi dovevano cadere a carico della Basilica e del Regio Commissariato.

⁵⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA., *III Versamento* (1898-1907), II serie, busta 656, fasc. 1180, lettera del 2 gennaio 1895 di Bongioannini a Baccelli.

⁵¹ Verbale del consiglio di amministrazione del Fondo per il Culto del 18 marzo 1896, in DI MATTIA 1966, 371-386.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

Si giunse così il 4 novembre 1896, di fronte al notaio Umberto Serafini di Roma⁵⁴, alla stipula di una «transazione e convenzione» tra la Basilica Patriarcale di S. Francesco in Assisi e l'Amministrazione del Fondo per il Culto e Regio Demanio dello Stato. La decisione fondamentale presa con la firma della transazione fu il riconoscimento che

tanto il fabbricato e recinto annessi al Santuario di San Francesco di Assisi, eccettuata però la parte ora occupata dal Collegio Principe di Napoli⁵⁵, quanto il patrimonio amministrato dai Padri Conventuali addetti al Santuario medesimo sono di pertinenza del detto Santuario, secondo il modo di essere risultante dalle bolle di sua fondazione⁵⁶.

Alla luce di tale affermazione risultavano illegittime le sanzioni che erano state applicate su direttiva del Decreto Pepoli e del R.D. 1866 n.3036 e si rendeva necessario il ripristino delle condizioni di legalità: il Santuario doveva riacquistare i diritti di proprietà e di possesso del fabbricato e del patrimonio ad esso relativo⁵⁷. I beni gestiti dagli ex conventuali avrebbero dovuto quindi essere consegnati al Fondo per il Culto e da questo all'Amministrazione del Santuario con la conseguenza di dover riconvertire in rendite tutti i beni immobili costituenti la dotazione dello stesso. Di queste il 15% sarebbe poi stato ceduto al Fondo per il Culto insieme alla stessa percentuale sulle rendite mobiliari per la tacitazione di ogni sua possibile pretesa sui beni suddetti e per il suo completo esonero da qualsiasi obbligo verso il santuario. Avendo ceduto alle richieste della Santa Sede praticamente su tutta la linea, Demanio e Fondo per il Culto rinunciavano parimenti ad ogni beneficio derivante dalla proprietà della Basilica e ad ogni onere che avrebbe potuto derivarne. In particolare l'Amministrazione del Fondo per il Culto dichiarava di ritenere estinto ogni suo possibile credito a titolo di riparazioni straordinarie eseguite al chiostro e all'edificio insieme al versamento di L. 231,87 come rendita⁵⁸.

Per quanto riguarda la manutenzione del complesso, la Transazione, con l'articolo 4, stabilì infatti che tutte le spese sia ordinarie che straordinarie fossero a carico del Santuario, sulla base delle sue «rendite e proventi mobiliari», una volta prelevato quanto necessario per l'officiatura e per il mantenimento del clero. L'unica concessione al Ministero che avrebbe dovuto tutelare il monumento era articolata in questi vaghi termini:

A tal uopo potrà essere d'accordo coll'autorità proposta alla vigilanza dei monumenti, determinato un minimo della spesa, annualmente occorrente, salvo ogni altro provvedimento alla autorità medesima spettante secondo i regolamenti urgenti⁵⁹.

Del resto, come indica anche il titolo della transazione, fra gli attori di questo accordo il Ministero non comparve, rimanendo così l'unico a difendere pervicacemente i diritti dello Stato. Infatti, dinnanzi al persistente rifiuto della Minerva di scendere ad un compromesso con

⁵⁴ ASCA, busta 18.2, *Transazione* cit., 4 novembre 1896. La transazione fu approvata con appositi decreti del 28 novembre 1896 dai Ministeri delle Finanze e di Grazia Giustizia e Culti e registrata il 29 dicembre 1896 alla Corte dei Conti.

⁵⁵ Volendo sanare del tutto la situazione, a rigor di logica anche il Collegio Principe di Napoli avrebbe dovuto essere soppresso e trasferito in altra sede. Si decise invece di permettere al Comune di usufruire dei locali dell'ex convento fino a che il Santuario non avesse trovato altri fabbricati nella stessa città di Assisi da dare in contropartita per il medesimo uso.

⁵⁶ ASCA, busta 18.2, *Transazione* cit., 4 novembre 1896, art. 1.

⁵⁷ Rimanevano però in vigore per i conventuali superstiti le disposizioni contenute nel Decreto Pepoli dell'11 dicembre 1860, art. 9. Avvenuta la consegna all'Amministrazione del Santuario del patrimonio da essi amministrato fino a quel momento, i confratelli avrebbero soltanto continuato a percepire la pensione loro concessa dal summenzionato decreto rinunciando a qualsiasi ulteriore azione contro le altre amministrazioni contraenti

⁵⁸ ASCA, busta 18.2, *Transazione* cit., 4 novembre 1896, art. 7.

⁵⁹ Ibidem, art. 4.

il legale della Santa Sede, era stato inserito nella convenzione un articolo, il numero 8, secondo cui sarebbero rimasti «salvi e impregiudicati tutti i diritti e le azioni che il ministero medesimo credesse di poter esercitare»⁶⁰.

La reazione del Ministero della Pubblica istruzione di fronte all'avvenuta stipulazione della Transazione non si fece attendere anche perché la notizia della firma dell'accordo giunse alla Minerva soltanto a cose fatte. Scriveva adombrato il ministro Orlando in una nota:

La Direzione Generale del Fondo Culto ha mandato ad effetti la minaccia di stipulare la convenzione transattiva coi rappresentanti della Basilica di San Francesco senza l'intervento di questo Ministero. Non entro a discutere sulla correttezza di questo procedere [...].

E di nuovo avanzò una serie di riserve tecniche. Mentre faceva notare l'assurdità del citato articolo 8, «non essendovi bisogno di dichiarare che un terzo non intervenuto nel primo atto non è legato alle stipulazioni in esso contenute»⁶¹, sottolineava soprattutto la mancanza di garanzie insita nell'ambigua formulazione dell'articolo riguardante la manutenzione del Santuario:

se la Transazione si doveva fare ad ogni modo, almeno sarebbe stato opportuno che questo Ministero vi fosse intervenuto e determinando la somma necessaria per la conservazione del monumento avesse stipulato un effettivo vincolo ipotecario sulla rendita consolidata che in seguito della Transazione viene iscritta a favore dell'Ente Basilica⁶².

Si era trattato insomma di un vero e proprio colpo di mano che metteva in posizione estremamente difficile il Ministero. Tre le possibili strade che si aprivano: accettare l'accordo, opporvisi strenuamente, cercare una soluzione di compromesso. La prima via avrebbe comportato sì l'esonero per lo stato delle spese di conservazione, ma – lamentava Orlando – «il monumento non sarà più annoverato fra le proprietà dello Stato. E così questo Ministero, invece della diretta azione sulla conservazione di esso, dovrà tenersi pago di vigilare affinché i nuovi proprietari non vi arrechino danni e vi facciano eseguire le opere necessarie» ⁶³.

La seconda, che veniva definita «clamorosa e poco conveniente fra amministrazioni dello stato», prevedeva un'azione legale per dimostrare che né Fondo per il Culto né Demanio avevano il diritto di «rinunciare alla proprietà di un immobile che nella sua qualità di monumento, era amministrato dal Ministero» e, nell'immediato, la richiesta di premere sul ministro guardasigilli e su quello delle Finanze affinché negassero l'approvazione dell'atto. La terza via proposta, che implicava però la rinuncia al principio che il monumento dovesse essere di proprietà dello Stato, riguardava la possibilità di stipulare un «atto addizionale» per specificare in dettaglio gli obblighi dell'Ente Basilica e garantire un'adeguata spesa per la conservazione del complesso.

Di fatto, il Ministero rispose l'anno successivo in maniera molto concreta, seppur contraddittoria: mentre da un lato furono redatte, a cura dell'Ufficio Regionale, delle *Norme per proseguire i restauri alle pitture nella chiesa di S. Francesco in Assisi*, per dotarsi di uno strumento tecnico di controllo, dall'altro, di fronte ai pericoli che correvano le basiliche, il 26 luglio, «per meglio dimostrare con i fatti il negato riconoscimento della transazione [...]» fu dato ordine

⁶⁰ *Ibidem*, art. 8.

⁶¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3110, nota del novembre 1896 del Ministero della Pubblica istruzione sull'avvenuta Transazione.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

allo stesso Ufficio «di fare eseguire a spese del Governo i lavori alle vetrate della chiesa, che a norma del contratto spettavano ora al nuovo ente riconosciuto»⁶⁴.

Mentre alcuni problemi rimasti in sospeso, nell'applicazione della transazione, riguardo al passaggio di alcune rendite dal Demanio all'Ente Basilica davano a quest'ultimo un pretesto per non finanziare la manutenzione del complesso, dopo una lunga serie di rimpalli fra Municipio di Assisi, Prefettura di Perugia, Ministero di Grazia Giustizia e Culti e Ministero delle Finanza e dopo che allarmi e perizie avevano ripetutamente segnalato i rischi che andavano correndo gli affreschi, a partire dal 1903, il Ministero della Pubblica istruzione decise di intraprendere un'ampia campagna di restauro artistico e strutturale del complesso francescano, forte peraltro di un'assicurazione del demanio che, seppur le «operazioni per la del 1896 esecuzione dell'atto non erano ancora ultimate», all'amministrazione del Santuario erano state già pagate 88.000 lire e 20.000 ne venivano versate annualmente. Il 2 luglio 1903 fu dato ordine all'Ufficio Regionale di avviare consistenti lavori di consolidamento (riguardanti i tetti, i cornicioni, la chiusura delle 'forazze', ecc.), che sarebbero durati fino al 1911. Data l'urgenza, il Ministero si accollava l'impegno, confidando – almeno apparentemente – di poter rivalersi sull'Ente Basilica. Il persistente diniego di questa e l'impossibilità da parte del Ministero di far fronte ai pagamenti portò ad una situazione incresciosa, in cui l'appaltatore al quale erano stati affidati i lavori e che era stato costretto, per procedere, a chiedere un mutuo bancario, giunse a minacciare azioni legali. E alla fine, il Ministero, che aveva agito per la salvaguardia del monumento, al fine di sanare la situazione dovette ricorrere al Parlamento per uno stanziamento straordinario. Questo fu concesso con Decreto Regio il 27 agosto 1905, ma il dibattito parlamentare, in cui il Ministro del Tesoro Carcano criticò aspramente l'operato della Pubblica istruzione, innescò l'indagine di una Commissione interministeriale. Sostanzialmente, se questa riconosceva l'irregolarità di certe procedure sia nella concessione dei lavori per trattativa privata sia per aver trascurato la copertura finanziaria, concludeva però che

in ogni modo le irregolarità amministrative [potevano] scusarsi di fronte alla necessità, che si imponeva, di provvedere con la massima urgenza alle riparazioni occorrenti per preservare da danni irreparabili le preziose pitture del santuario di Assisi, e per garantire la pericolante stabilità del monumento.

Dal resoconto della commissione emerge comunque, anche se non viene esplicitamente sanzionato, il comportamento dell'Amministrazione del Santuario che, più volte e da più parti sollecitata ad adempiere ai suoi obblighi, aveva avanzato i pretesti più vari («allegando che nessuna comunicazione le era stata fatta intorno all'autorizzazione dei lavori», i quali sarebbero stati «diretti a correggere errori commessi in occasione di lavori precedenti eseguiti per ordine del governo sotto la direzione del cav. Cavalcaselle») e si era rifiutata anche di solo contribuire in parte alle spese. Emerge ancora una volta l'ambiguità di una situazione in cui, da un lato, l'Ente Basilica, pur proprietario, si esimeva di fatto da qualsiasi nuovo intervento di manutenzione, mentre il Ministero della Pubblica istruzione, a costo di dover reperire dei fondi ingenti, cercava di mantenere il controllo e di assicurare la conservazione di quello che, al di là di questioni di legittima proprietà, continuava evidentemente ad essere sentito sempre più, come «patrimonio artistico nazionale».

-

⁶⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., *II Versamento* (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3310, lettera del 26 luglio 1897 della direzione Generale in risposta alla lettera di Sacconi del 6 luglio 1897 in cui si dichiarava di dover aprire trattative con il Generale dell'ordine dei francescani in vista dell'esecuzione di interventi di restauro sul monumento.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Criteri di trascrizione

I documenti riportati qui di seguito sono stati trascritti riproducendone fedelmente la forma e le caratteristiche redazionali (corsivi, sottolineature, note, ecc.). Titoli non originali ed eventuali specificazioni sono stati inseriti tra i simboli [].

1. Copia del «certificato di violenza» commessa dal Demanio per espellere i religiosi dal S. Convento, protesta del 12 gennaio 1867 contro il Demanio espressa dal Padre Giovanni Serafini Custode in merito alla legge di soppressione del 1866⁶⁵.

Oggetto: la protesta è rivolta in merito alla legge di soppressione del 1866.

Copia del certificato di violenza commessa dal Demanio per espellere i Religiosi dal S. Convento.

Nel nome di Dio Amen.

Avanti si sono presentati l'Ill.mo Gabriele figlio del vivente Sig. Gio. Batta Dini cittadino possidente domiciliato in Assisi di anni 46. Il Sig. Francesco del fu Vincenzo Lunghi (artista ebanista) domiciliato parimenti in Assisi d'ani 42 i quali hanno dichiarato e deposto per la verità quanto appresso.

Noi fedefacenti ci troviamo personalmente in questo Sacro Convento di San Francesco nel giorno 4 febbraio corrente anno allorché il Demanio del Governo Sig. Ferrari insieme coi suoi impiegati si erano recati in detto Sacro Convento per cacciare i religiosi che lo abitavano, e rammentiamo bene che il P. Custode ed altri Padri pregarono noi ad essere testimoni della lor cacciata. In conseguenza entrammo nel refettorio dove i Religiosi allora avevano terminato la loro refezione, e dove esistevano insieme con il nominato Sig. Ferrari e suoi impiegati. Questi lessero a alta voce la sentenza, ed il P. Custode a nome proprio e degli altri religiosi protestò a voce ed in [dritto] contro quest'atto, dichiarando che non sarebbero usciti dalla Casa o Convento, al che rispose il Sig. Ferrari, demanio, che persistendo a non voler uscire, avrebbe fatto accedere la forza dei Carabinieri. Allora i Padri del Sacro Convento al sentire, che sarebbe stata chiamata le forza, cedevano alla violenza, ed abbandonarono tra lacrime il Sacro Convento tutti i Religiosi Sacerdoti e Laici, eccettuati quelli che il Governo stesso lasciò a custodia del Santuario, restringendoli nella parte addetta alla foresteria. Tanto possiamo deporre ed attestare anche col nostro giuramento, in causa di scienza, in senso di pura verità, e per ricordarcene benissimo, e come fatto pubblico e notorio; pronti a ratificare il tutto avanti qualsivoglia giudice e tribunale.

2. Parere del Direttore della Divisione per i Monumenti al Ministro della Pubblica istruzione sulle clausole della proposta transazione relative alla manutenzione del Monumento, 2 gennaio 1895⁶⁶

Nel novembre 1890 i cardinali Verga e de Rugiero a nome della basilica patriarcale di San Francesco in Assisi convennero in giudizio il Fondo Culto ed il Demanio. Essi sostengono che la basilica di San Francesco ha carattere e personalità di chiesa secolare, appartenente al Sommo Pontefice, affatto indipendente dalla soppressa corporazioni religiosa dei minori conventuali, i quali ne erano soltanto i custodi e gli amministratori; che la basilica non fu

-

⁶⁵ ASCA, busta 18.1.

⁶⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., III Versamento (1898-1907), II serie, busta 656, fasc. 1180.

colpita dal decreto commissariale dell'11 dicembre 1860, il quale sciolse nell'Umbria le corporazioni religiose e che quindi essa ha diritto di riavere il suo patrimonio che indebitamente fu incamerato come appartenente all'ordine religioso.

A sostegno della loro tesi i detti card producono alcuni contratti ed alcune bolle pontificie con cui intendono dimostrare che il terreno su cui sorge il tempio fu donato non ai frati, ma al papa, o alla chiesa, che i papi più volte dichiararono essere di loro spettanza la basilica e che qualunque acquisto venisse fatto dai religiosi dovesse intendersi fatto a pro della basilica e della Santa Sede.

Della vertenza questo ministero non venne informato che nel maggio 1892 dall'avvocatura Erariale generale. Questa ritenendo che le pretese della controparte fossero ben fondate in diritto e che quindi improbabile fosse la vittoria giudiziaria dello Stato, presi accordi per la parte politica con i ministri del tempo, proponeva di definire il litigio con una transazione di cui faceva conoscere le basi alle amministrazioni interessate.

Nella controversia questo ministero era interessato per due punti: il Collegio Convitto che ha la sua sede nel convento, e per la conservazione del monumentale edifizio.

Riguardo al primo [Bongioannini dichiara l'argomento non di sua competenza.].

Quanto alla conservazione del monumento si sanciva l'ingerenza di questo ministero per la sorveglianza, si stabiliva l'indicazione, di una somma minima da spendersi per la conservazione di esso, e si svincolavano tutte le rendite della Basilica all'esecuzione dell'obbligo di conservare adeguatamente il monumento.

Rispondendo all'avvocatura nulla si disse riguardo all'accettabilità delle condizioni surriferite, ma la si pregò di studiare ulteriormente la questione di massima e di considerare nuovamente se fosse il caso di cedere di fronte alle domande dei cardinali.

Simile risposta diede dal canto suo il ministero dei culti nella lettera dell'agosto 1892, oltre a valide ragioni a sostegno della tesi dell'amministrazione, è da notarsi l'invito che il Guardasigilli dirige all'avvocatura di considerare la cosa sotto il solo aspetto giuridico lasciando da parte tutto quanto riguarda la parte politica.

Pare che in seguito a questa lettera venissero abbandonate le pratiche per la transazione, non essendo più venuta alcuna comunicazione né dall'avvocatura né dal ministero dei culti.

Recentemente, cioè con la lettera del 4 corrente mese, l'avvocatura avverte che il ministro guardasigilli, interessandosi alla proposta transazione, già ha invitato il Fondo Culto a precisare, quali e quanti sarebbero i beni che esso pretende a tacitazione dei suoi diritti. L'avvocatura quindi sollecita questo ministero a far conoscere le sue intenzioni nel progetto di transazione per quanto concerne il monumento

Ora, per il caso che l'E.V. decida di dare il suo assenso alla proposta transazione, credo conveniente sottoporle alcune osservazioni per quanto riguardo la clausola relativa alla conservazione del monumento.

In primo luogo mi par giusto che l'ente basilica riconosciuto proprietario del monumento e obbligato a mantenerlo, rimborsi allo Stato delle ingenti spese che ha sostenuto per conservarlo negli anni in cui esso lo ritenne in custodia.

Inoltre dovrebbe farsi compilare dall'Ufficio Regionale per i monumenti delle Marche e Umbria la perizia delle riparazioni ora necessarie al monumento e quella delle opere di manutenzione ordinaria; queste perizie verrebbero allegate al contratto di transazione e servirebbero a precisare l'obbligo della Basilica quanto alla conservazione del monumento.

Non spetta poi a me occuparmi di quanto riguarda il collegio convitto [...]

Il direttore capo della divisione,

F. Bongioannini.

3. Transazione e convenzione intervenute tra la Basilica Patriarcale di San Francesco in Assisi e l'Amministrazione del Fondo per il Culto e Regio Demanio dello Stato⁶⁷

Regnando S. M. Umberto I per grazia di Dio E per volontà della Nazione Re d'Italia

L'anno millenovecentonovantasei il giorno 4 del mese di Novembre in Roma.

Dinanzi a me D.re Umberto Serafini R. Notaio residente in Roma con studio in via del Tritone n. 183iscritto presso il consiglio notarile di questo distretto assistito dagli infrascritti testimoni

Si sono costituiti

L'Ill.mo sig. Comm. Antonio Tami del fu Giovanni, nato in Udine, domiciliato in Roma per ragioni d'ufficio presso il Fondo per il Culto nell'ex monastero di S. Domenico e S. Sisto, il quale interviene nella sua qualità di Direttore Generale dell'Amministrazione del Fondo per il Culto.

L'Ill.mo sig. Comm. Tito avv. Carpi fu Giov. Battista, nato in Parma, domiciliato in Roma per ragioni d'ufficio all'Intendenza di Finanza della provincia di Roma e come tale, rappresentante del R. Demanio dello Stato.

L'Ill.mo sig. avv. Cav. Corso Donati del fu avv. Francesco, nato a Fucecchio, domiciliato in Firenze, precariamente residente in Roma, quale mandatario in ordine a regolari procure del di 6 giugno 1896 rogata dal notaio avv. Firrao e del 3 novembre 1896 rogata dallo stesso notaio avv. Firrao allegate lettere A e B degli Eminentissimi Signori Cardinale Isidoro Verga e Cardinale Vincenzo Vannutelli, Delegati Apostolici a rappresentare la insigne Basilica di Assisi, essendo stato l'Eminentissimo Vannutelli surrogato al defunto Cardinale De Rugiero come è enunciato nella detta procura atti Firrao 3 novembre 1896.

Ed il Reverendissimo Padre Lorenzo Caratelli del fu Giuseppe nato in Segni, domiciliato in Roma nel convento dei Santi dodici Apostoli in Piazza Santi dodici Apostoli, Ministro Generale di tutto l'ordine dei Minori Conventuali quale mandatario per regolari procure del dì 11 febbraio 1896 rogata notaio Sergiacomi in Valfabrica, del 15 febbraio 1896 rogata dal notaio Svampa in Macerata, e del dì 19 febbraio 1896 rogata dal notaio Bevilacqua in Loreto che qui si allegano alle lettere C, D ed E dei superstiti fra i Minori Conventuali che appartenevano al soppresso Convento di San Francesco d'Assisi allorché fu promulgato in Umbria il Decreto Commissariale del 11 dicembre 1860.

I detti Signori maggiori di età e me notaio cogniti mi hanno esposto:

che con atti di citazione del 14 novembre e 9 dicembre 1890 gli Eminentissimi Signori Cardinali Verga e De Rugiero, per disposizione apostolica delegati a rappresentare la Basilica di Assisi ed a tutelarne e farne valere le ragioni e i diritti convennero in giudizio a rito formale dinanzi al Tribunale civile di Roma le due amministrazioni del Fondo Culto e R. Demanio dello Stato, contestando loro:

"Che la Basilica di San Francesco di Assisi fin dalla sua fondazione ebbe stato e prerogativa di Chiesa secolare appartenente in piena assoluta ed esclusiva proprietà ai Sommi Pontefici.

Che ai Padri minori Conventuali fu affidata soltanto la custodia e fu commessa la officiatura della Basilica Stessa e le donazioni, i lasciti, e le oblazioni che a poco a poco in tanto volgere di tempo ne costituirono il patrimonio. Furono accettate dai conventuali in nome e per mandato dei Sommi Pontefici e per conto e nell'interesse delle detta Basilica che ciò risulta da incontestabili documenti e specialmente dalla Bolla di Benedetto XIV del 24 marzo 1754 in virtù della quale la Basilica stessa fu innalzata alla dignità di Basilica Patriarcale e Cappella

_

⁶⁷ ASCA, busta 18.2.

Papale, con personalità prerogative e privilegi identici a quelle delle Basiliche Patriarcali della città di Roma e suburbio.

Che ad onta di ciò promulgato che fu il decreto Commissariale dell'11 dicembre 1860, col quale furono soppresse nell'Umbria le corporazioni religiose, la Cassa Ecclesiastica provvedendo nel supposto che i beni dei quali tenevano l'amministrazione i frati Minori di San Francesco in Assisi appartenessero alla loro corporazione o Convento, prese possesso nominale dei beni medesimi salvo l'usufrutto a favore dei Religiosi che nel dicembre 1860 appartenevano al detto convento, fino a che non fossero ridotti a numero minore di tre come conforme disponeva l'art. 1 surricordato Decreto Commissariale.

Che i religiosi stessi hanno fin qui detenuto e detengono tuttora, amministrano ed usufruiscono i beni antedetti, e ne hanno erogato e en erogano le rendite a favore dell'insigne Basilica.

Che urgendo peraltro di provvedere alla tutela dei diritti della Basilica stessa, ente morale conservato, al quale appartengono i beni amministrati dai religiosi conventuali, ed a favore del quale deve essere ridisegnata la rendita in applicazione delle sanzioni di conversione contenute nell'art. 11 della legge 7 luglio 1866, perciò i sunnominati Eminentissimi Cardinali Verga e De Rugiero domandarono che in contraddittorio delle convenute amministrazioni del Fondo per il Culto e del R. Demanio l'adito Tribunale decidesse e dichiarasse che la Basilica Patriarcale di San Francesco in Assisi coi suoi annessi, ha carattere e personalità di chiesa secolare appartenente al Sommo Pontefice e del tutto indipendente della soppressa corporazione dei Minori Conventuali, ai quali ne furono soltanto affidate la custodia e l'Amministrazione.

Che conseguentemente la Basilica stessa e i suoi annessi non fu colpita dalle Sanzioni di Soppressione e di devoluzioni contemplate nel Decreto Commissariale dell'11 dicembre 1860 e nella legge del 7 luglio 1866 e perciò ha diritto di conservare la sua personalità ed i suoi assegnamenti mobiliari e di conseguire in applicazione delle Sanzioni di conversione contenute nell'art. 11 della legge 11 agosto 1870 l'iscrizione a suo favore della rendita consolidata del 5% corrispondente a quella di beni immobili costituenti la sua dotazione."

Che al seguito di tale domanda le due convenute amministrazioni del Fondo per il Culto e del R. Demanio comparvero in giudizio con atto di costituzione di procuratore, e nel corso ulteriore della causa L'Amministrazione del Fondo per il Culto come già aveva dichiarato in sede amministrativa, si proponeva di opporre che non riteneva fondato l'assunto degli attori, perché una serie di atti giammai interrotta nel corso dei vari secoli dacché è sorto il Santuario di San Francesco di Assisi sta a dimostrare:

Come il Convento e la Basilica contemporaneamente edificati per esclusiva cura ed opera dei minori conventuali formino unica entità giuridica e patrimoniale.

Come le preminenze, le dignità ed i privilegi dai Sommi Pontefici attribuite alla Basilica abbiano carattere meramente spirituale ed essa sia chiesa <u>regolare</u> perché annessa al Convento. Come i religiosi dell'ordine Conventuale di San Francesco di Assisi abbiano mai sempre acquistato, posseduto ed amministrato *animo domini*, anziché nel nome della Santa Sede, le temporalità indistintamente pertinenti al Convento e alla Basilica.

Come nella peggiore delle ipotesi ogni eventuale diritto della Santa Sede su quelle temporalità sia cessato all'epoca della soppressione francese che aveva pur colpito il Santuario di San Francesco di Assisi.

Come la ripristinazione avvenuta nel 1814 abbia distrutto ogni estraneo rapporto pel fatto della accettazione verificatasi nell'esclusivo nome dell'Ordine Conventuale inducendo così perfetta novazione nei diritti e nelle ragioni dell'ente.

Come infine verun atto sia intervenuto capace di sospendere od eliminare gli effetti dell'art. 31 del commissariale Decreto 11 dicembre 1860 cosicché la presa di possesso eseguita in applicazione del decreto medesimo debbasi ritenere compiuta col contraddittorio dei legittimi rappresentanti dello stesso ente.

Iniziate però trattative all'intento di comporre con questa transazione le vertenze costituenti il subbietto della lite promossa furono dopo molte e lunghe indagini e verificazioni condotte a termine.

Volendo ora le parti suddette ed infrascritte che della ricordata transazione e delle relative condizioni consti in buona e valida forma

Quindi che

Pel presente instrumento apparisca e sia noto che la lite come sopra promossa dagli Eminentissimi Signori Cardinali Isidoro Verga e Gaetano De Rugiero, quali rappresentanti della insigne Basilica di Assisi contro le Amministrazioni del Fondo per il Culto e R. Demanio dello Stato, rimane ed è rimasta transatta e consta delle condizioni che appresso.

Articolo 1

Le amministrazioni anzidette e per esse gli infrascritti rappresentanti riconoscendo che tanto il fabbricato e recinto annessi al santuario di Assisi, eccettuata però la parte ora occupata dal Collegio "Principe di Napoli" quanto il patrimonio amministrato dai Padri Conventuali addetti al Santuario medesimo sono di pertinenza del detto Santuario, secondo il modo di essere risultante dalle bolle di sua fondazione, dichiarano ai medesimi, come tali, non applicabili le sanzioni di soppressione e di devoluzione contenute nel Decreto commissariale 11 dicembre 1860 N.205 e nella legge 7 luglio 1866 N.3036.

In conseguenza di tale dichiarazione, il Santuario ha diritto di conservare la proprietà ed il possesso del fabbricato recinto e patrimonio suddetti nei modi e colle condizioni seguenti.

Articolo 2

Il Collegio Convitto "Principe di Napoli" istituito ed esistente nel fabbricato annesso al Santuario continuerà a rimanervi sin a tanto che il Santuario medesimo non offra a proprie spese e nella stessa città di Assisi, un'altra sede che sia, di comune accordo, riconosciuta adatta allo scopo della istituzione, ed in caso di disaccordo da un collegio di tre arbitri, nominati uno per ciascuna parte ed il terzo dal primo Presidente della Corte di Appello di Roma, che giudicheranno inappellabilmente e come amichevoli compositori anche sui compensi per lo adattamento dei locali e per le spese del trasferimento, anche questa parte del fabbricato passerà in proprietà del Santuario.

Articolo 3

Tutti i beni immobili costituenti la dotazione del Santuario, eccettuato il fabbricato e recinto annesso al monumento con relative pertinenze, saranno convertiti per opera del R. Demanio dello Stato in rendite da iscriversi a favore del detto santuario a norma delle disposizioni dell'articolo1 della legge 11 agosto 1870, salvo l'assegnazione di beni stabili se e come di diritto, delle congrue parrocchie dipendenti dallo stesso Santuario e la proprietà delle rispettive case parrocchiali con l'orto e annessi.

Articolo 4

Le spese per la manutenzione sì ordinaria che straordinaria del monumento sono a carico del patrimonio del Santuario. A tali spese prelevata, senza pregiudizio di quanto è disposto nel compromesso che segue, la somma necessaria per l'ufficiatura del tempio e pel mantenimento del clero da nominarsi per l'ufficiatura stessa della competente autorità Ecclesiastica, saranno specialmente assegnate tanto le rendite e proventi mobiliari del Santuario, quanto la rendita che verrà iscritta a suo favore in seguito alla conversione degli immobili, di che nell'articolo precedente. A tal uopo potrà essere, d'accordo coll'autorità proposta alla vigilanza dei monumenti, determinato un minimo della spesa, annualmente occorrente, salvo ogni altro provvedimento alla autorità medesima spettante secondo i regolamenti urgenti.

Articolo 5

Dalla rendita inscritta al seguito della conversione dei beni stabili sarà stralciato il quindici per cento per essere ceduto al Fondo per il Culto a tacitazione di ogni suo pretesto di diritto sui beni suddetti e con effetto dalla data della presente convenzione.

Per lo stesso titolo e colla stessa decorrenza verrà assegnato al Fondo per il Culto il 15% delle rendite mobiliari restando esonerata quell'amministrazione assolutamente e perpetuamente da qualsiasi obbligo verso il Santuario, sia per l'ufficiatura, sia per la manutenzione del monumento ed altro.

Articolo 6

Sulla rendita come sopra assegnata a favore del Fondo per il Culto, sarà imposta la tassa straordinaria del 30% a favore del Demanio a norma dell'articolo 18 della legge 15 agosto 1867.

Articolo 7

In conseguenza e per effetto della presente transazione si dichiarano compensati e totalmente esenti tanto il credito del Fondo per il Culto a titolo di riparazioni straordinarie eseguite al chiostro ed all'edificio monumentale, quanto il credito del Santuario in dipendenza di capitoli riscossi dal Fondo per il Culto, come ai N. 2, 3, 4 della parte narrativa dell'Istrumento rogato dal notaio Settimo Bruschelli il 2 marzo 1887, come si dichiara cessata ed estinta l'obbligazione assunta dal Fondo per il Culto nell'istrumento medesimo, di corrispondere la rendita di lire 231,87.

Il Santuario per effetto della presente convenzione ricupera il patrimonio sì mobiliare che immobiliare sinora usufruttato dai religiosi di San Francesco di Assisi, nello stato in cui presentemente si trova, ed esonera l'amministrazione del Fondo Culto da qualsiasi responsabilità al riguardo del patrimonio medesimo e della gestione temutane obbligandosi anche a rilevarla da ogni molestia e pretesa che potesse sollevarsi da parte di terzi.

Articolo 8

Non essendo intervenuto nell'atto presente il Ministero della Istruzione Pubblica le parti contraenti dichiarano nella più ampia e valida forma che restano salvi ed impregiudicati tutti i diritti e le azioni che il ministero medesimo credesse di poter esercitare.

Articolo 9

Il Rev.mo Padre Lorenzo Caratelli, quale mandatario dei superstiti fra i religiosi Minori Francescani che appartenevano al Convento di Assisi quando fu promulgato il Decreto Commissariale delli 11 dicembre 1860 presta piena adesione alla presente transazione in nome e per conto dei suoi mandanti ed in loro nome dichiara e promette che il seguito della transazione stessa, nulla mai saranno a pretendere dalle Amministrazioni contraenti, e che avvenuta la consegna alla Amministrazione del Santuario del patrimonio da essi finora amministrato, dall'amministrazione medesima soltanto ripeteranno la pensione loro concessa dall'articolo 1 del Decreto Commissariale dell'11 dicembre 1860, rinunziando anche perciò a qualsiasi azione contro le amministrazioni suddette.

I cinque mandati di procura esibiti dal Sig. Avv. Corso Donati e dal Rev.mo Padre Lorenzo Caratelli rimarranno allegati all'originale del presente istrumento senza obbligo di trascriverli nelle copie che ne verranno rilasciate, a meno ceh non ne fosse fatta richiesta dalle parti interessate.

Le spese della lite iniziata rimangono fra le parti suddette interamente compensate.

Articolo 10

Le spese poi di bollo, registro notarili ed altre dell'atto presente e due copie saranno per metà a carico degli Eminentissimi Rappresentanti della detta Basilica e per l'altra metà a carico dell'amministrazione del Fondo per il Culto.

La presente transazione è fin d'ora irretrattabile pei rappresentanti della detta Basilica, ma per le amministrazioni del Fondo per il Culto e del Regio Demanio si fa espressa riserva delle approvazioni delle quali la transazione stessa deve essere munita a forma di legge.

Articolo 11

Per tutti gli effetti del presente istrumento i Signori comparenti, nelle rispettive loro qualifiche di obbligano a forma di legge ed eleggono domicilio in Roma in quanto i Signori Comm. Tami

e Comm. Carpi nei rispettivi uffici, e in quanto al Sig. Cav. Donati e Rev. Padre Caratelli in Piazza S.S. Apostoli N.51 nell'ex convento dei Minori Conventuali

I Signori comparenti mi esonerano dal dar lettura degli allegati documenti avendo dichiarato di averne piena conoscenza.

Atto fatto in Roma da me Notaio ai Signori Comparenti negli Uffici della Direzione Generale del Fondo per il Culto sita in Salita del grillo N.1 ivi presenti i Signori Carazzi Cav. Giacomo fu Giuseppe Settimio nato a Voghera residente in Roma, via Farini N.52, Segretario nella Direzione Generale suddetta, testimoni idonei che si firmano con me Notaio ed i Signori Comparenti, i quali da me interpellati hanno dichiarato che il presente atto che si contiene in sei fogli scritto in ventitre pagine da persona di mia fiducia è conforme alla loro volontà.

Firmati: Antonio Tani del fu Giovanni Direttore Generale del Fondo Culto. Carpi Tito Intendente di Finanza. Avv. Corso Donati N.N. Sacerdote Lorenzo Caratelli N.N. Giacomo Carozzi testimonio. Eugenio Pettenati testimonio. Umberto Serafini R. Notaio.

Registrato a Roma li 20 novembre 1896 al N.2555 del reg. 191 atti pubblici.

Esatte lire 3,60.

Il Ricevitore F. Carrozzi

4. [Nota del Ministro della Pubblica istruzione per la posizione della Minerva riguardo alla stipulata Transazione 4 novembre 1896 e alle questioni sulla manutenzione del complesso francescano ⁶⁸

La direzione generale del fondo culto ha mandato ad effetti la minaccia di stipulare la convenzione transattiva coi rappresentanti della basilica di san Francesco senza l'intervento di questo ministero. Non entro a discutere sulla correttezza di questo procedere e passo ad esaminare la transazione sotto gli aspetti che possono interessare il Ministero della Pubblica istruzione.

Anzitutto con l'articolo 1 si riconosce di proprietà della Basilica il santuario cogli annessi recinto e fabbricato salvo la parte occupata dal collegio principe di Napoli. Anche questa parte (articolo 2) passerà in proprietà della detta Basilica quando essa offrirà alla città stessa una sede atta al collegio.

La convenienza della nuova sede, se non sarà riconosciuta di comune accorso verrà inappellabilmente giudicata da un collegio di tre arbitri nominato uno per ciascuna parte, ed il terzo del primo presidente della corte di Appello di Roma. A questo riguardo osservo che le parti intervenute nel contratto (oltre i minori conventuali estranei a questo patto) sono l'Ente Basilica, il Demanio ed il Fondo per il Culto.

A quale di queste due ultime spetterà il decidere se la nuova sede del convitto sia idonea? A quale in caso di disaccordo toccherà nominare l'arbitro?

In ogni caso, e l'una e l'altra sono incompetenti e il giudizio e l'elezione dell'arbitro dovrebbe spettare a questo Ministero per il quale forse esse intenderanno aver stipulato, nonostante l'articolo 8 che, come vedremo poi, lo mette fuori causa e lo dichiara estraneo al contratto.

L'articolo 4 dispone che la manutenzione del Monumento sarà a carico dell'Ente Basilica e che a tale scopo, prelevate le spese per l'ufficiatura, saranno assegnate tutte le rendite della Basilica. A tal uopo potrà essere determinato d'accordo con le autorità preposte alla vigilanza del monumento, il minimo della somma occorrente.

Questa disposizione, buona per sé, manca di garanzia, sia per quel verbo "potrà", sia perché nel contratto non è intervenuto il Ministero della Pubblica istruzione.

Se la transazione si doveva fare ad ogni modo, almeno sarebbe stato opportuno che questo ministero vi fosse intervenuto e determinando la somma necessaria per la conservazione del

_

⁶⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., II Versamento (1891-1897), II serie, busta 286, fasc. 3110.

monumento avesse stipulato un effettivo vincolo ipotecario sulla rendita consolidata che in

L'articolo 8 finalmente fa constare il non intervento del Ministero della Pubblica istruzione e in esso le parti contraenti dichiarano nella più ampia e valida forma che restano salvi ed impregiudicati tutti i diritti e le azioni che il Ministero stesso potesse esercitare.

seguito della transazione viene iscritta a favore dell'Ente Basilica.

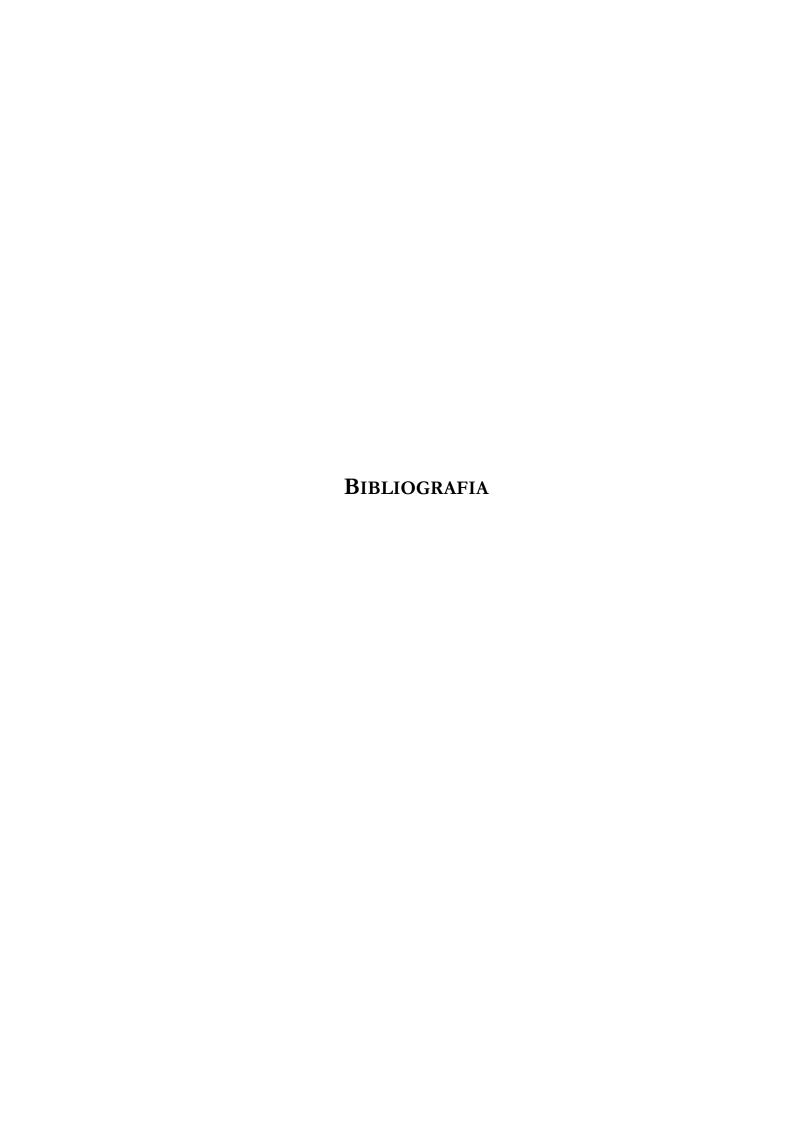
Questa disposizione era certamente superflua non essendovi bisogno di dichiarare che un terzo non intervenuto nel primo atto non è legato dalle stipulazioni in esso contenute.

Vediamo ora quale sia la situazione creata in questo contratto riguardo il monumento. Ove questo ministero vi si acquieti esso rimarrà esonerato dalle spese che attualmente sostiene per la conservazione di quello, d'altra parte il monumento, non sarà più annoverato fra le proprietà dello Stato. E così questo ministero, invece della diretta azione sulla conservazione di esso, dovrà tenersi pago di vigilare affinché i nuovi proprietari non vi arrechino danni e vi facciano eseguire le opere necessarie. Se poi questo ministero volesse opporsi all'esecuzione del contratto, dovrebbe prima stragiudizialmente poi con un'azione di spoglio opporsi agli atti del proprietario che i rappresentanti dell'Ente Basilica volessero fare del monumento, dimostrando che ne' il Fondo per il Culto ne' il Demanio avevano veste per rinunciare alla proprietà di un immobile che nella sua qualità di monumento, era amministrato da questo ministero.

Dove si voglia seguire questa via, così clamorosa e poco conveniente fra amministrazioni dello stato, si potrà forse interessare d'urgenza il Ministro Guardasigilli ed il Ministro delle Finanze affinché neghino l'approvazione definitiva ad un atto con cui amministrazioni estranee toccano interessi la cui tutela spetta a questo ministero.

Come via intermedia e rinunciando a tener fermo il principio che il monumento d'Assisi debba essere proprietà dello Stato si potrebbe procurare di stipulare un atto addizionale in cui venisse maggiormente specificato e garantito l'obbligo dell'Ente Basilica quanto alle spese per la conservazione dei monumenti.

Il Ministro Orlando.



SIGLE ARCHIVISTICHE

ABA = Roma, Accademia di Belle arti

ACS = Roma, Archivio Centrale dello Stato

AFSC = Assisi, Archivio Fotografico del Sacro Convento

ASA = Assisi, Archivio di Stato

ASBAPPSAEU = Perugia, Archivio della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici

Etnoantropologici dell'Umbria

ASCA = Assisi, Archivio del Sacro Convento

ASP = Perugia, Archivio di Stato

BMV = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

OBL = Oxford, Bodleian Library

RF = Lancaster University, Ruskin Library, Ruskin Foundation

BIBLIOGRAFIA

ALBERS-MOREL 1988

G. Albers, P. Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato: Pietro Palmaroli e le origini dello 'stacco'*, «Bollettino d'arte», 48, 1988.

Alinari 1887

Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi-editori, Firenze 1887

Anderson 1898

D. ANDERSON, Catalogo fotografico, libreria Spithöver, Piazza di Spagna n. 85, Roma 1898.

Anderson 1926

D. ANDERSON, Fotografie di D. Anderson, Assisi. Supplemento al II catalogo, Roma 1926.

Angeli 1704

F.M. ANGELI, Collis paradisi amoenitas, Montefalisco [Montefiascone] 1704.

Arundel Society 1848

The Arundel Society; or Society for Promoting the Knowledge of Art [1848].

ARUNDEL SOCIETY REPORT 1876

27th Annual Report of the Council: Arundel Society, (June 1876).

ARUNDEL SOCIETY REPORT 1877

28th Annual Report of the Council: Arundel Society (June 1877)

ATTI 1874

Atti del II Congresso Artistico Italiano in Milano nel settembre 1872, pubblicati dalla R. Accademia di Belle Arti di Milano, Milano 1874.

Augusti 1944-1947

S. AUGUSTI, Alterazioni osservate sugli affreschi dello Zingaro nel Chiostro del Platano in Napoli, «Archivio Storico Napoletano», 30, 1944-1947.

BAEDEKER 1894

K. BAEDEKER, Italie Centrale y compris Rome et ses environs. Manuel du voyageur, Lipsia 1894.

BAGLIONI 2001

M. BAGLIONI, Quelle immagini rubate al tempo, «La Nazione», 26 settembre 2001.

Baldry 1998

F. BALDRY, Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 65, 1998, pp. 109-154.

Baracchini 1996

C. BARACCHINI, *Il restauro infinito*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 201-12.

BASILE 1997

G. BASILE, Per una storia 'tecnica' del restauro dei dipinti: esperienze all'ICR, in Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro fra tutela e conservazione dell'opera d'arte, Atti convegno internazionale di studi (Bergamo 1995), «Bollettino d'arte», suppl. 98, 199, pp. 125-126.

BASILICA DI S. FRANCESCO 1869a

La Basilica di S. Francesco in Assisi. Cenno storico, «L'Universo Illustrato», IV, 11, 2 dicembre 1869, pp. 174-175.

BASILICA DI S. FRANCESCO 1869b

La Basilica di S. Francesco in Assisi. Cenno storico, «L'Universo Illustrato», IV, 12, 19 dicembre 1869, pp. 189-190.

Bazzi 1956

M. BAZZI, Abecedario Pittorico, Milano 1956.

Bellosi 1998

L. BELLOSI, Cimabue, apparati a cura di G. Ragionieri, Milano 1998.

BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987

M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, Monumenti e istituzioni. Parte prima: La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880, Firenze 1987.

BENSI 1998

P. Bensi, Scienziati e restauratori nell'Italia dell'Ottocento. Una difficile convivenza, in G. Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bergamo 9-11 marzo 1995), «Bollettino d'Arte», 98 suppl. al 98, 1998, pp. 25-32.

BENSI-MONTIANI BENSI 1986

P. BENSI, M.R. MONTIANI BENSI, La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo, in Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione, a cura di G. Biscotin. Atti del convegno, Padova 1986.

BERGEON 1975

S. BERGEON, Contribution à l'histoire de la restauration des peintures en Italie au XVIIIème siècle et dans la première mitiè du XIXème siècle (fresque et peintures de chevalet), Tesi di diploma, Scuola del Louvre, 1975.

BOTTI 1858

G. BOTTI, Sul metodo di restauro praticato sugli antichi affreschi del Camposanto di Pisa. Lettera di Guglielmo Botti diretta all'illustre Commissione dell'I. e R. Accademia di Belle Arti della città, Firenze 1858.

Вотті 1874

G. BOTTI, Sulla riparazione del Cenacolo di Leonardo da Vinci dipinto in Milano, Assisi 1874.

BOTTI 1880

G. BOTTI, Sulla convenienza di istituire Scuole di Restauro per le tre Arti, ma specialmente per la Pittura, in Atti del Quarto Congresso Artistico Italiano, Torino 1880.

Bradley-Ousby 1987

The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton, a cura di J.L. Bradley e I. Ousby, Cambridge 1987.

Breda 1870

A. Breda, Sul nuovo sistema del Cav. Guglielmo Botti, pittore, per distaccare gli affreschi dalle pareti, «La Gazzetta di Mantova», 8 luglio 1870.

Burresi 1996

Annibale Marianini. Un pittore a Pisa nell'Ottocento (Buti 1814-Pisa 1863), a cura di M. Burresi, Pisa 1996.

Camposanto di Pisa 1859

Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa. Documenti pubblicati per cura dell'Accademia delle Belle Arti di Pisa, Pisa 1859.

CANTÙ 1874

C. CANTÙ, Restauri della Chiesa di S. Francesco di Assisi, in «L'Opinione», 1872, in DIBATTIMENTO 1874, p. 15.

Carattoli 1874

L. CARATTOLI, Sui nuovi restauri proposti e deliberati da G. B. Cavalcaselle nella Basilica d'Assisi, «L'Osservatore Romano», 290, 19 dicembre 1873, in DIBATTIMENTO 1874, pp. 139-143.

CARATTOLI-GUARDABASSI-ROSSI SCOTTI 1925

L. CARATTOLI, M. GUARDABASSI, G.B. ROSSI SCOTTI, Descrizione del Santuario di S. Francesco d'Assisi (1863), «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 28, 74-76, 1925, pp. 89-227.

CARLOFORTI 1884

G. CARLOFORTI, Catalogo di fotografie dello stabilimento fotografico-artistico diretto da Gabriele Carloforti, Perugia 1884.

CAVALCASELLE 1863

G.B. CAVALCASELLE, Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico, Torino 1863.

CAVALCASELLE-CROWE 1875-1908

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI, 11 voll., Firenze 1875-1908.

CAVALLUCCI 1872

C.J. CAVALLUCCI, Distacco dell'affresco rappresentante il Giudizio Universale dipinto da Baccio Pontelli della Porta e Mariotto Albertinelli operato dal cav. G. Botti di Pisa, «L'Arte in Italia», IV, 1872.

CAVALLUCCI 1874a

C.J. CAVALLUCCI, Il Giudizio Universale dipinto a fresco da Baccio della Porta nell'antico cimitero dell'ossa nello spedale di Santa Maria Nuova (in Firenze) staccato dal muro dal Cav. Guglielmo Botti di Pisa, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 3 settembre 1871, in Sui restauri di pitture a fresco. Memorie del Cav. Jacopo Cavallucci. Ispettore della R. Accademia di Belle Arti in Firenze e di altri autori, Firenze [1874].

CAVALLUCCI 1874b

C.J. CAVALLUCCI, Sui restauri di pitture a fresco. Memorie del Cav. Jacopo Cavallucci. Ispettore della R. Accademia di Belle Arti in Firenze e di altri autori, Firenze [1874].

CHAVIN DE MALAN 1846

E. CHAVIN DE MALAN, Storia di San Francesco di Assisi 1182-1226, Prato 1846.

CILLENI NEPIS 1841

F. CILLENI NEPIS, Dettagli del Coro della Chiesa Superiore di S. Francesco d'Assisi, s.l. 1841.

CLEGG 1981

J. CLEGG, Ruskin and Venice, London 1981.

CLEGG 1986

J. CLEGG, John Ruskin to Joan Severn. Circe and Proserpina: Ten days in Sicily, 1874, «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», 3, 1986, pp. 113-138.

CLEGG-TUCKER 1993

J. CLEGG, P. TUCKER, Ruskin and Tuscany, Catalogo della mostra (London, Sheffield, Lucca gennaio-giugno 1993), Sheffield 1993.

Consoni 1997

C. CONSONI, Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo, «Ricerche di storia dell'arte», (numero monografico Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800, a cura di O. Rossi Pinelli), 62, 1997, pp. 24-38.

COOPER 1978

R. COOPER, The Popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society, «Art History», 1, 1978, pp. 263-292.

CORRENTI 1893

C. CORRENTI, Scritti scelti di Cesare Correnti, in parte inediti o rari. Edizione postuma per cura di Tullo Massarani. Vol III, lavori e dibattiti parlamentari (1855-1876), Roma, 1893.

Cristofani 1866

A. CRISTOFANI, Le storie di Assisi, Assisi 1866.

CROWE 1873

J.A. CROWE, The Monastery of San Francesco at Assisi, «Academy», 4, 15 luglio 1873, p. 265.

CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866.

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, A New History of Painting in Italy from the II to the XVI Century, 3 voll., London 1864-1866.

CURZI 1996

V. Curzi, Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro, «Bollettino d'Arte», 81, 1996, pp. 189-198.

CURZI 1998

V. Curzi, Giovanni Battista Cavalcaselle, «Servitore dello Stato». La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro, in Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore, a cura di A.C. Tommasi, Atti del convegno (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997), Venezia 1998.

Dall'Ongaro 1870

F. DALL'ONGARO, Memoria intorno ad un nuovo quadro di Domenico del Ghirlandajo stato scoperto nel convento di Vallombrosa (Toscana) nel 1870, estratto da «L'Arte in Italia», 1870.

DAVY 1815

H. DAVY, Some Experiments and Observations on the Colours used in Painting by the Ancients, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», 105, 1815, pp. 11-13.

Dezzi Bardeschi 1994

M. DEZZI BARDESCHI, 1839: del restauro architettonico secondo Carlo Cattaneo, «ANAΓKH», 5, 1994, pp. 16-18.

DIBATTIMENTO 1874

Dibattimento del giornalismo italiano intorno alla rimozione del coro di M. Domenico da S. Severino dalla basilica di S. Francesco in Assisi, Perugia 1874.

DI MATTIA 1966

G. DI MATTIA, Profilo storico-giuridico della Basilica patriarcale e Cappella Papale e del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Assisi 1966.

Di Mattia 1973

G. DI MATTIA, La Basilica di San Francesco in Assisi dal decreto Pepoli 1860 all'articolo 27 del Concordato del 1929, in Prospettive di Storia Umbra nell'età del Risorgimento, Atti dell'VIII convegno di studi umbri (Gubbio-Perugia, 31 maggio-4 giugno 1970), Perugia 1973, pp. 299-423.

DINI-SCUDIERI 1990

D. DINI, M. SCUDIERI, Gli affreschi di San Marco nella storia del restauro, in Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione, a cura C. Danti, M. Mattini e A. Moles, Firenze 1990.

Fabbroni 1800

A. FABBRONI, Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta. Discorso letto nella pubblica adunanza della R. Accademia Economica di Firenze il di 10 Settembre 1794, Venezia 1800.

FEA 1820

C. FEA, Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcale Basilica e Cappella papale di S. Francesco d'Assisi, Roma 1820.

FIENGO-BELLINI-DELLA TORRE 1994

La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici, a cura di G. Fiengo, A. Bellini e S. Della Torre, Milano 1994.

FORNI 1866

U. FORNI, Manuale del Pittore Restauratore, Firenze 1866.

FÖRSTER 1846

E. FÖRSTER, *I dipinti della cappella di S. Giorgio in Padova*, trad. a cura di P.E Selvatico, Padova 1846.

Fratelli Alinari 2003

Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a cura di M. Maffioli e A.C. Quintavalle, Firenze 2003.

Fratini 1882

G. Fratini, Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi, Prato 1882.

GERNSHEIM 1987

H. GERNSHEIM, Storia della fotografia. 1850-1880. L'eta del collodio, Milano 1987.

GIANDOMENICO-ROCCHI 2000

N. GIANDOMENICO, P. ROCCHI, Il Sacro Convento di San Francesco in Assisi, storia e restauri dopo il sisma del 26 settembre 1997, Matera 2000.

Giannini 1992

C. GIANNINI, Lessico del restauro. Storia tecniche strumenti, Firenze 1992.

GIOLI 1997

A. GIOLI, Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione, Roma 1997.

GUGLIELMI-CAPANNA 2005

A. GUGLIELMI, F. CAPANNA, L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi, in Giotto nella Cappella Scrovegni. Materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il restauro, a cura di G. Basile, 2005.

Hamber 1996

A.J. HAMBER, 'A Higher Branch of the Art': Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880, Amsterdam 1996.

Harrod 1978

T. HARROD LEDGER, A Study of the Arundel Society 1848-1897, Tesi di D. Phil, Università di Oxford, 1978.

Harrod 1988

T. HARROD, John Ruskin and the Arundel Society, «Apollo», 127, 1988, pp. 180-188.

HUECK 1981

I. HUECK, La basilica francescana di Assisi nell'Ottocento: alcuni documenti su restauri progettati ed interventi eseguiti, «Bollettino d'Arte», 66, 12, 1981, pp. 143-152.

HUECK 2001

I. HUECK, La Basilica Superiore come luogo liturgico: l'arredo e il programma della decorazione, in Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 43-55.

Layard 1903

H.A. LAYARD, Autobiography, ed. by W.N. Bruce, London 1903.

LEVI 1988

D. LEVI, Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana, Torino 1988.

LEVI 1989

D. LEVI, Mercanti, conoscitori, amateurs nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin, in L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989.

LEVI-TUCKER 1997

D. LEVI, P. TUCKER, Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto, Venezia 1997.

LINDSAY 1885

A.C. LINDSAY, Sketches in the History of Christian Art, London 1885.

Longhi 1954

R. LONGHI, Per una storia dei conoscitori (1954), in Critica d'arte e buongoverno 1938-1969, Firenze 1985.

Magagnato 1973

L. MAGAGNATO, G.B. Cavalcaselle a Verona, Verona 1973.

Manieri Elia 1995-1996

G. MANIERI ELIA, *Le attività delle Commissioni artistiche in Umbria fra conoscenza, conservazione e tutela (1860-1880)*, Tesi di Dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, Università degli Studi di Roma Tre, A.A. 1995-1996.

Manieri Elia 1997

G. MANIERI ELIA, *La vicenda del coro assisiate: uno scontro metodologico di fine secolo*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 62, 1997, pp. 39-48.

MARCUCCI 1813

L. MARCUCCI, Saggio analitico-chimico sui colori, Roma 1813.

Marijnissen 1967

R.H. MARIJNISSEN, Dégradation, conservation et restauration des oeuvres d'art, Bruxelles 1967.

Maynard 1869-1873

F. W. MAYNARD, Descriptive Notice of the Works of the Arundel Society, 1869-1873.

MEMORIE 1874

Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia, Assisi 1874.

Miraglia 1991

M. MIRAGLIA, Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica, in La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, a cura di A. Moltedo, Roma 1991, pp. 221-231.

MORLEY 1983

C. MORLEY, Ruskin's Late Work, New York 1983.

MORMORIO-TOCCACELI 1984

D. MORMORIO, E.E. TOCCACELI, *Immagini e fotografi dell'Umbria. 1855-1945*, Roma 1984.

Mozzo 1998

M. MOZZO, Cavalcaselle e il restauro della basilica di San Francesco di Assisi, in Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore, Atti del convegno (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 107-124.

Mozzo 2000

M. MOZZO, I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle, «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, pp. 69-79.

Mozzo 2002

M. MOZZO, Una nuova documentazione fotografica per gli affreschi della basilica superiore di San Francesco, in La realtà dell'Utopia, Atti del I convegno internazionale di primavera sul restauro (Assisi, 21-24 marzo 2001), a cura di G. Basile, «Kermes. La rivista del restauro», suppl. 47, 2002, pp. 43-48.

Mozzo 2002-2003

M. MOZZO, Cavalcaselle e la basilica superiore di San Francesco ad Assisi. Documentazione, conservazione e restauro: 1860-1892, Tesi di Perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2002-2003.

Mozzo 2006

M. MOZZO, Storia della fotografia ad Assisi: immagini e protagonisti tra Otto e Novecento, «Atti dell'Accademia Properziana del Subasio», 7, ser. 10, 2006, pp. 235-285.

Mozzo 2009

M. MOZZO, Artis Monumenta Photographice Edita: Pietro Toesca e le campagne fotografiche Bencini & Sansoni, in Pietro Toesca e la fotografia. «Saper vedere», a cura di P. Callegari e E. Gabrielli, Ginevra-Milano, 2009, pp. 184-219.

Murray's Handbook 1867

Handbook for Travellers in Central Italy, London 1867.

Murray's Handbook 1874

Handbook for Travellers in Central Italy, London 1874.

Musacchio 1994

L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti, 2 voll., a cura di M. Musacchio, Roma 1994.

NESSI 1982

S. NESSI, La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica, Assisi 1982.

NESSI 1991

S. NESSI, Inventario e registri dell'archivio del Sacro Convento d'Assisi, Padova 1991.

NEWHALLE 1984

B. NEWHALLE, Storia della fotografia, Torino 1984.

Palmaroli 1810

P. PALMAROLI, in Memorie enciclopediche romane, V, Roma 1810.

PEPOLI 1861

G.N. PEPOLI, Atti ufficiali pubblicati dal Marchese G.N. Pepoli, 2 voll., Firenze 1861, II, pp. 829-842.

POGNANTE 2000-2001

S. POGNANTE, Responsabilità di tutela e campagne di intervento di un monumento nazionale: San Francesco d'Assisi dal 1892 al 1911, Tesi di Laurea, Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2000-2001.

POGNANTE 2006-2007

S. POGNANTE, Verso una cultura della conservazione: i monumenti nazionali nel primo quindicennio post unitario. Individuazione, problematiche, conflitti. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2006-2007.

POLETTI 1982-1983

P. POLETTI, Giovanni Battista Cavalcaselle: carteggi con i restauratori, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1982-1983.

Prosdocimi 1961

A. PROSDOCIMI, Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento – acquisto e restauro degli affreschi, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 49, 1 (1960), Padova 1961, pp. 3-225.

REGOLAMENTI 1868

Regolamenti relativi all'ufficiatura del santuario ed alla conservazione del monumento di S. Francesco in Assisi, Assisi 1868.

RESOCONTO 1880

Resoconto delle discussioni del IV Congresso artistico in Torino, Roma 1880.

RESTAURI 1942

I restauri nella Basilica Superiore di Assisi. La relazione della Commissione ministeriale, «Le Arti», IV, 1942, pp. 216-221.

REZASCO 1876

G. REZASCO, Relazione degli affari più importanti trattati nell'anno 1875 dalla Divisione II del Ministero di Pubblica istruzione, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica istruzione», 5, maggio 1876.

Ridolfi 1840

M. RIDOLFI, Lettera del pittore Michele Ridolfi all'egregio Professore Giovanni Rosini Cavaliere della Legion d'Onore, Lucca 1840.

Rinaldi 1998

S. RINALDI, I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento, Roma 1998.

Rio 1836

A.F. Rio, De la poésie chrétienne, Paris 1836.

Rio 1861

A.F. RIO, De l'art chrétien, Paris 1861.

Rоссні 1982

G. ROCCHI, La basilica di San Francesco ad Assisi. Interpretazione e rilievo, Firenze 1982.

ROHAULT DE FLEURY 1874

G. ROHAULT DE FLEURY, *Sulla restaurazione degli antichi affreschi in Italia*, estratto dalla francese «Rivista dell'arte cristiana», luglio 1874, Assisi 1874.

Rosati 2001

M. ROSATI, Foto inedite dell'Assisi di fine '800, «Corriere dell'Umbria», 30 settembre 2001.

RUSKIN 1903-1912

J. RUSKIN, The Works of John Ruskin, a cura di E.T. Cook e A. Wedderburn, London, 1903-1912.

Ruskin 1972

J. RUSKIN, Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845, a cura di H.I. Shapiro, Oxford 1972.

Ruskin 1982

J. RUSKIN, Correspondence of Thomas Carlyle and John Ruskin, a cura di A. Cate, Stanford 1982.

Ruskin 1987

J. RUSKIN, Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton, New York, Cambridge University Press, 1987.

RUSKIN 1990

J. RUSKIN, Christmas Story. John Ruskin's Venetian Letters of 1876-1877, a cura di V.A. Burd, Newark-London-Toronto 1990.

Ruskin 2003

J. RUSKIN, «Résumé» of Italian Art and Architecture 1845, a cura di P. Tucker, Pisa 2003.

SACCONI 1903

G. SACCONI, Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1891-1892; 1900-1901), II ed. riveduta ed ampliata, Perugia 1903.

SCARPELLINI 1978

P. SCARPELLINI, Assisi e i suoi monumenti nella pittura dei secoli XIII-XIV, in Assisi al tempo di San Francesco, Atti del V convegno internazionale (Assisi 13-16 ottobre 1977), Assisi, pp. 71-121.

SECCO SUARDO 1866

G. SECCO SUARDO, Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti, Milano 1866.

SECCO SUARDO 1918

G. SECCO SUARDO, Il Ristauratore di dipinti, Firenze 1918 (1894).

SELVATICO 1845

P.E. SELVATICO, Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello in Firenze, «La Rivista», 24 ottobre 1845.

SELVATICO 1870

P.E. SELVATICO, Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena in Padova. Memoria del cavaliere ufficiale Marchese Pietro Estense Selvatico già pubblicata nel Giornale di Padova nel Novembre del 1869, Pisa 1870.

Selvatico 1871

P.E. SELVATICO, Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Andrea Mantegna agli Eremitani in Padova, Memoria del cav. off. Marchese P.E. Selvatico, già pubblicata in «L'Arte in Italia», febbraio 1871, Padova 1871.

SEROUX D'AGINCOURT 1825

J.B. SEROUX D'AGINCOURT, Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI, 7 voll., Milano 1824-1835.

SISTINA RIPRODOTTA 1991

La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Calcografia, 28 maggio-14 luglio 1991) a cura di A. Moltedo, Roma 1991.

SMART 1974

A. SMART, Some Unpublished Copies of Frescoes at Assisi, «Apollo», 99, 1974, pp. 228-231.

THIEME-BECKER 1992

U. THIEME, F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, München 1992.

THODE 1885

H. THODE, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlino 1885.

TOESCA [1945]

P. TOESCA, Gli affreschi della vita di San Francesco nella chiesa superiore del Santuario di Assisi, riprodotti in 261 tavole fotografiche a cura di G. Bencini e M. Sansoni, Firenze [1945].

TOESCA 1948

P. TOESCA, Gli affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento nella chiesa superiore del Santuario di Assisi, riprodotti in 300 tavole fotografiche a cura di G. Bencini e M. Sansoni, Firenze 1948.

Tomassini 2003

L. TOMASSINI, L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del 'bel paese' fra cultura e mercato, in FRATELLI ALINARI 2003.

Torresi 1996

A.P. TORRESI, L'Ottocento da riscoprire. Arte e restauro nella vita e negli scritti di Ulisse Forni, Alessandro Mantovani e Carlo Linzi, Ferrara 1996.

Tucker 1998

P. TUCKER, Giovan Battista Cavalcaselle, John Ruskin e Charles Fairfax Murray: interlocutori e antagonisti, in Giovan Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore, Atti del convegno, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998.

Vasari 1568

Giorgio Vasari, Le vite de' piú eccellenti pittori scultori et architettori, Scritte e di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, co' ritratti loro, e con le nuove vite dal 1550 insino al 1567, Firenze 1568, ed. Le vite de' piú eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze 1966-1987.

VIVES 1787

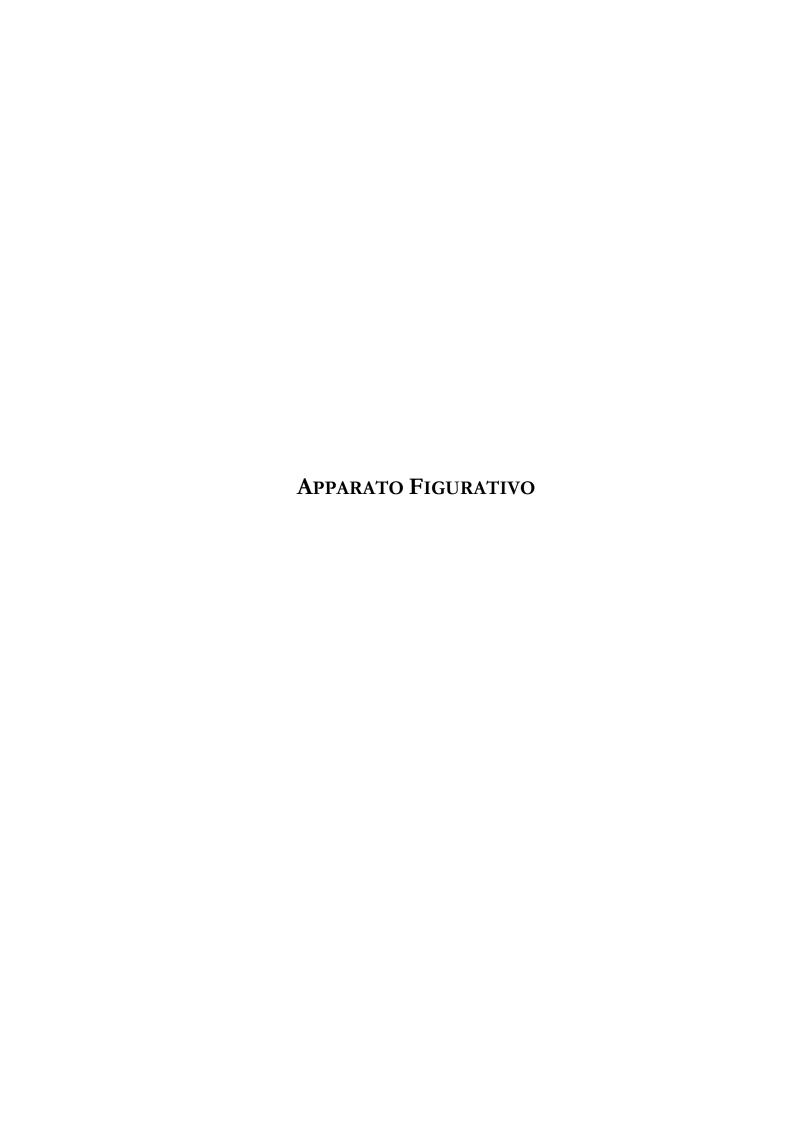
V.R. Y VIVES, Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori, Parma 1787.

ZENI 1840

G. ZENI, Lettera sul distacco delle pitture a fresco, Padova 1840.

ZEVI 1979

Fotografia italiana dell'Ottocento, a cura di C. Zevi, Milano-Firenze 1979.



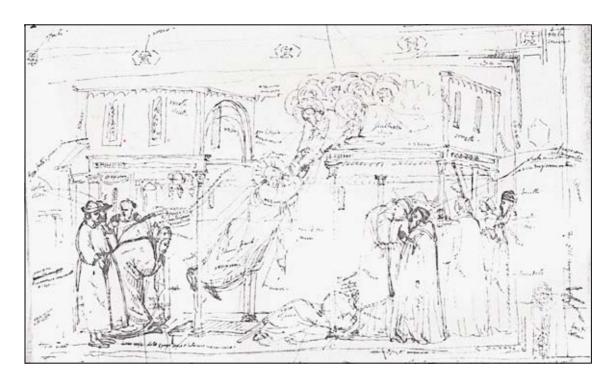


Fig.1. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *San Giovanni rapito in cielo*, particolare. Firenze. Santa Croce, Cappella Peruzzi (BMV, Cod. It. IV 2040 [=12281], fasc. 5/4)



Fig. 2. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Storie di San Francesco*. Firenze. Santa Croce, Cappella Bardi (BMV, Cod. It. IV 2040 [=12281], fasc. 5/4)



Fig. 3. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Approvazione della regola, Carro di fuoco, Visione dei troni* e (nel registro superiore) *Cacciata dal Paradiso* e *Frode di Giacobbe*. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, cc. 48v-49)



Fig. 4. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Esequie di San Francesco*. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, cc. 90-91v)



Fig. 5. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Morte del cavaliere di Celano*, particolare. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, cc. 86v-87)



Fig. 6. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Miracolo della fonte*, particolare. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, c. 87v)



Fig. 7. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, volta degli Intercessori. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, c. 74)



Fig. 8. E. Kaiser, acquarello, 1874, copia della testa di San Francesco da 'Giotto' (Giotto'), L'accertamento delle stimmate (Londra, Victoria & Albert Museum E134-1995)



Fig. 9. E. Kaiser, acquarello, particolare, 1874, copia da 'Taddeo Gaddi' (Giotto e bottega?), *L'adorazione dei Magi* (Londra, Victoria & Albert Museum E103-1995)

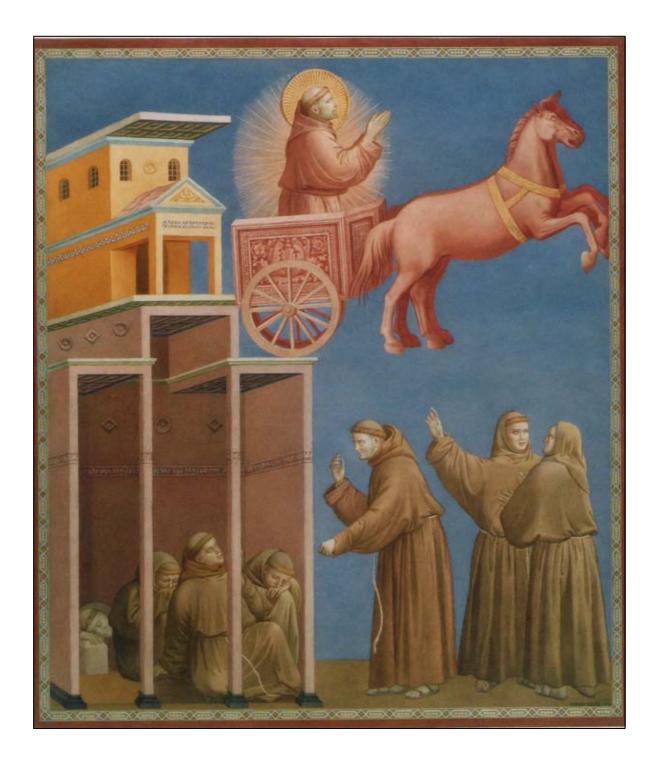


Fig. 10. E. Kaiser, acquarello, particolare, 1874, copia da 'Giotto' (Giotto?), *La visione del carro di fuoco* (Londra, Victoria & Albert Museum E130-1995)

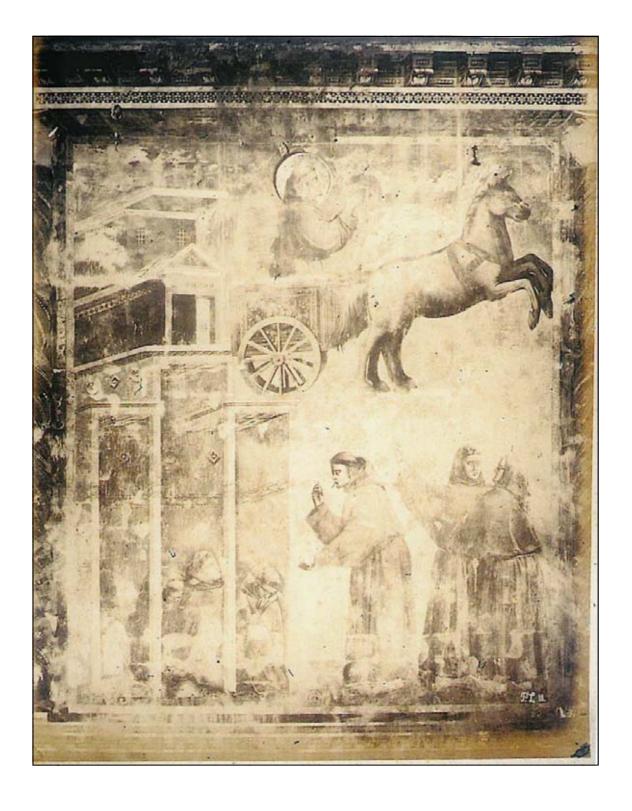


Fig. 11. Società Fotografica Artistica di Assisi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, *La visione del carro di fuoco*, 1872-1874 (Roma, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico)



Fig. 12. E. Kaiser, acquarello, 1876, copia da 'Cimabue' (Giotto?), *Il compianto su Cristo morto* (Londra, Victoria & Albert Museum E64-1995)



Fig. 13. E. Kaiser, acquarello, 1876, copia da 'Cimabue' (Giotto?), Giuseppe calato nel pozzo (Londra, Victoria & Albert Museum E56-1995)



Fig. 14. E. Kaiser, acquarello, particolare, 1875 o 1876, copia da 'Cimabue' (Giotto?), Giacobbe riceve la primogenitura da Isacco (Londra, Victoria & Albert Museum E54-1995)



Fig. 15. E. Kaiser, acquarello, particolare, 1875, copia da 'Cimabue' (Giotto?), Le tre marie al sepolero (Londra, Victoria & Albert Museum E65-1995)

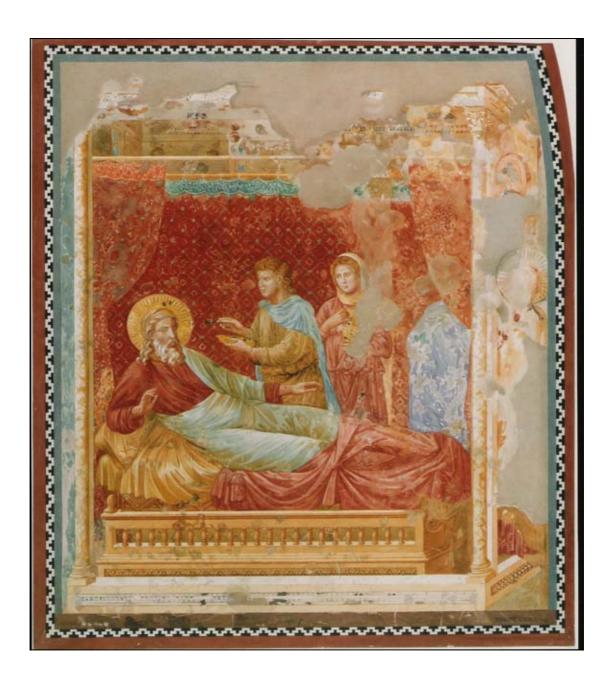


Fig. 16. E. Kaiser, acquarello, particolare, 1875 o 1876, copia da 'Cimabue' (Giotto?), Esaù viene respinto da Isacco (Londra, Victoria & Albert Museum E55-1995)

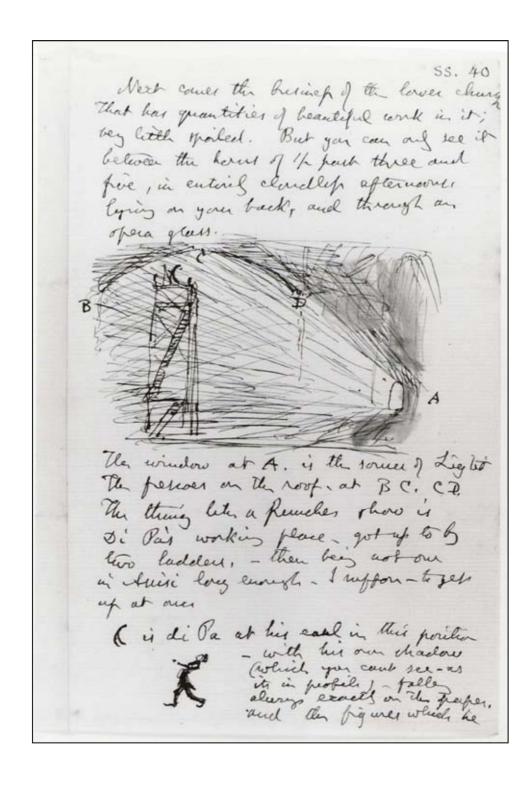


Fig. 17. Lettera di J. Ruskin con disegno, 1874 (Lancaster)

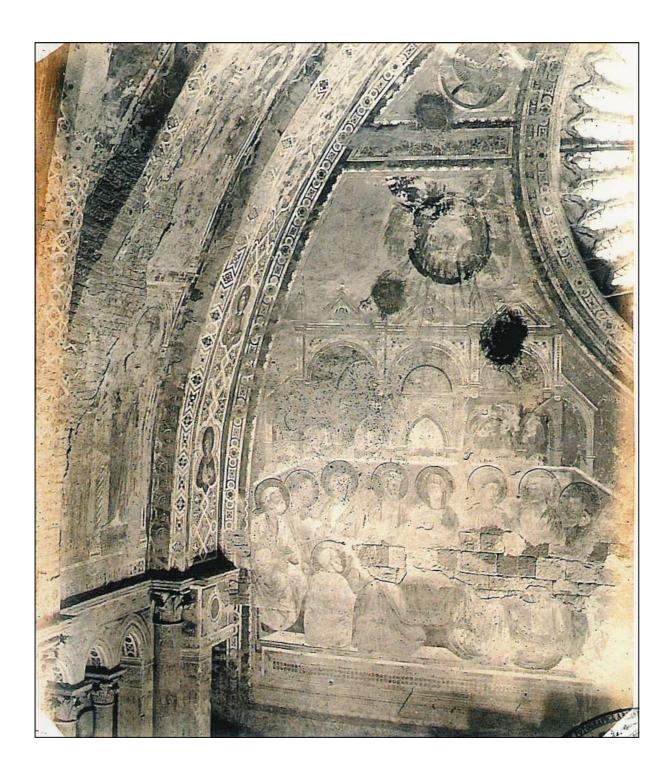


Fig. 18. Società Fotografica Artistica di Assisi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, *Pentecoste*, 1872-1874 (Roma, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico)

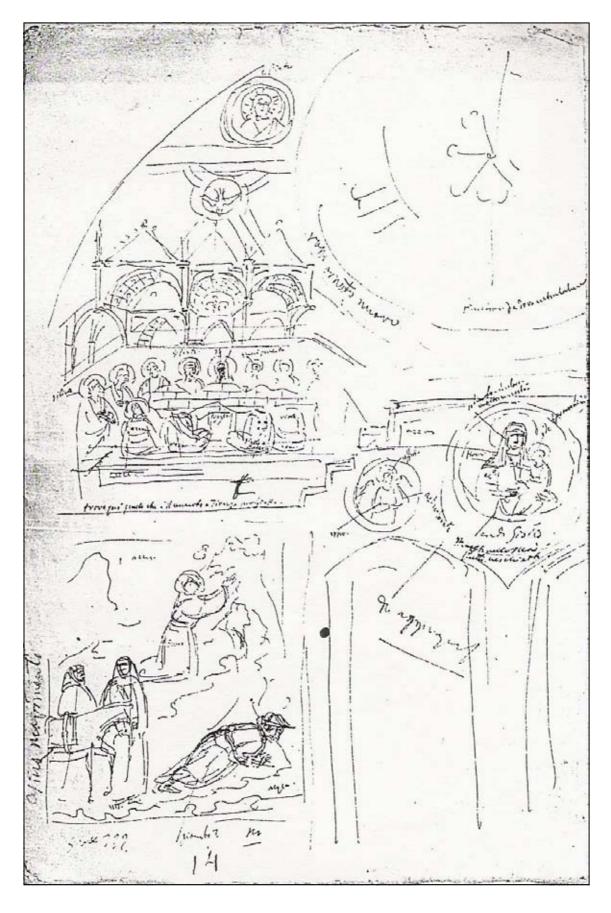


Fig. 19. G.B. Cavalcaselle, disegno, particolare, 1858-1860, *Pentecoste*. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, c. 78v)

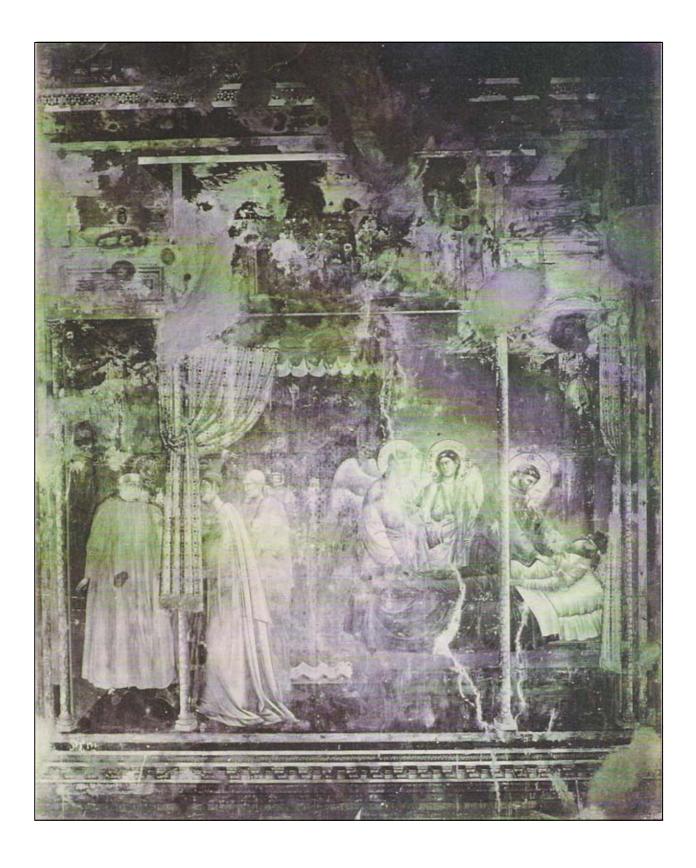


Fig. 20. P. Lunghi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, 1874-1876, *Guarigione del ferito Giovanni di Lerida* (Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, Fondo iconografico di Henry Thode)

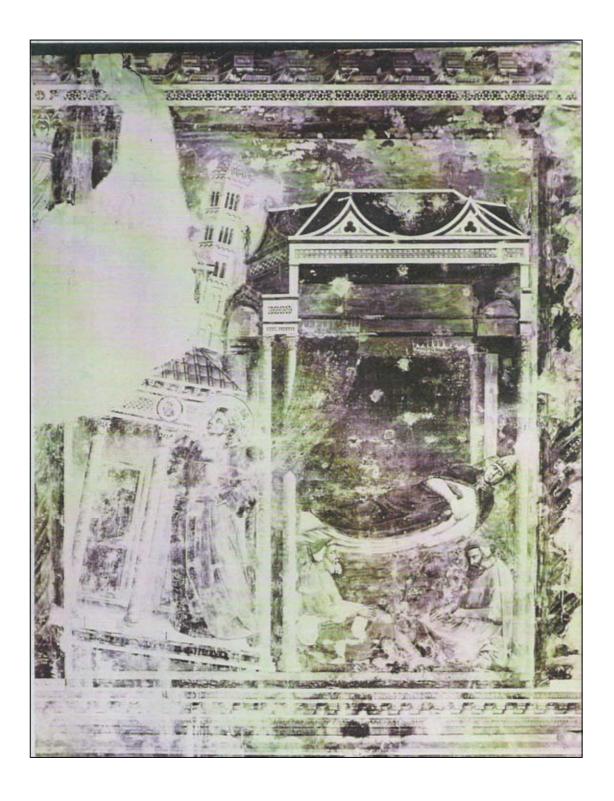


Fig. 21. P. Lunghi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, 1874-1876, *Sogno di papa Innocenzo III* (Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, Fondo iconografico di Henry Thode)

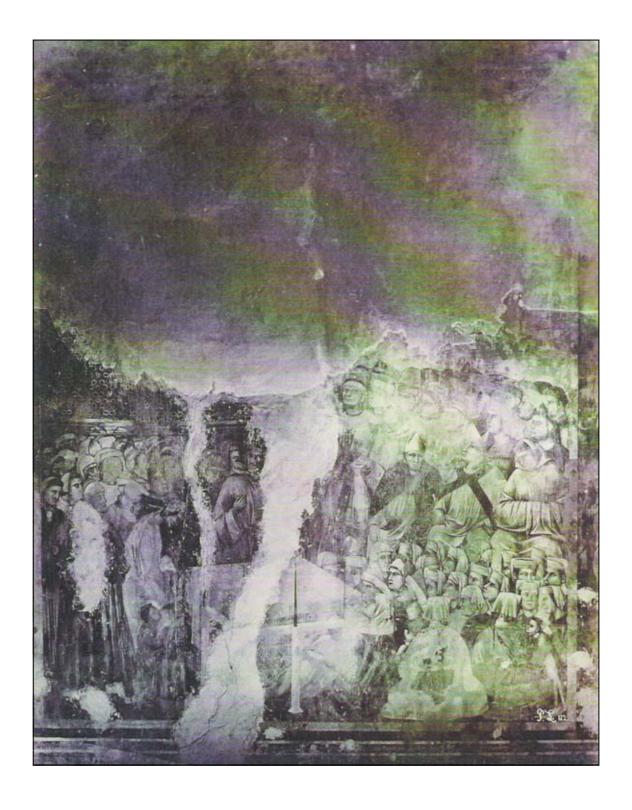


Fig. 22. P. Lunghi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, 1874-1876, *Canonizzazione* (Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, Fondo iconografico di Henry Thode)



Fig. 23. [Società Fotografica Artistica di Assisi], stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, 1872-1874, *San Francesco riceve le stigmate* (Roma, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico)



Fig. 24. G. Carloforti, stampa attuale da lastra alla gelatina ai sali d'argento, 1884, San Francesco riceve le stigmate (Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 51c)

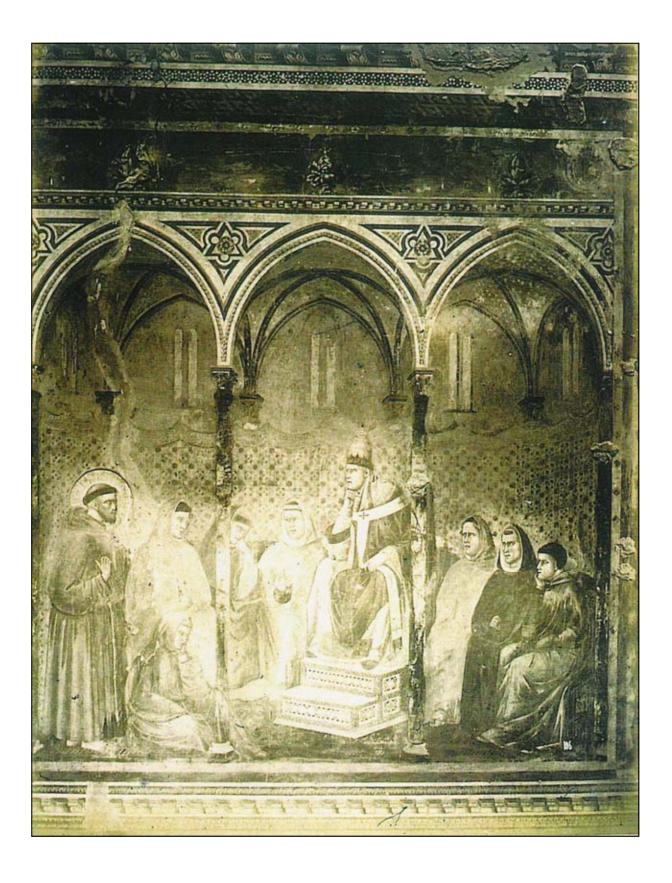


Fig. 25. Società fotografica Artistica di Assisi, stampa su carta all'albumina, montata su supporto originale di cartone, 1872-1874, *La predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III* (Roma, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico)

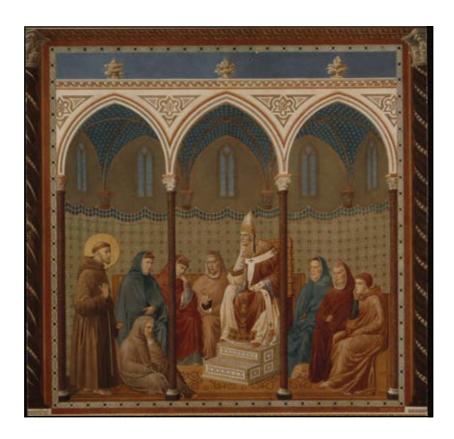


Fig. 26. Arundel Society (Storch & Kramer), cromolitografia, particolare, 1873, da copia di E. Kaiser da Giotto (?), *La predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III* (Londra, Victoria & Albert Museum 15889 [pressmark AA.10])

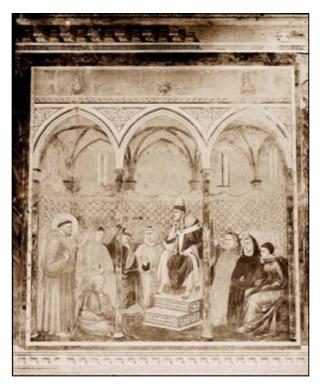


Fig. 27. G. Carloforti, stampa attuale da lastra alla gelatina ai sali d'argento, 1884, La predica di San Francesco dinanzi a papa Onorio III (Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 49b)

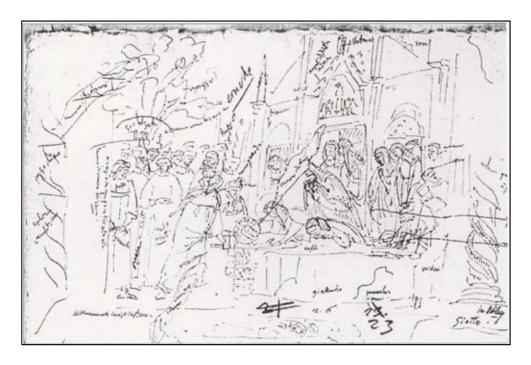


Fig. 28. G.B. Cavalcaselle, disegno, particolare, 1858-1860, *Il pianto delle Clarisse*. Assisi. Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, c. 75)



Fig. 29. G.B. Cavalcaselle, disegno da Giotto, *Il pianto delle Clarisse*, particolare. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2040[=12281], fasc. 5/3, c. 43*v*)

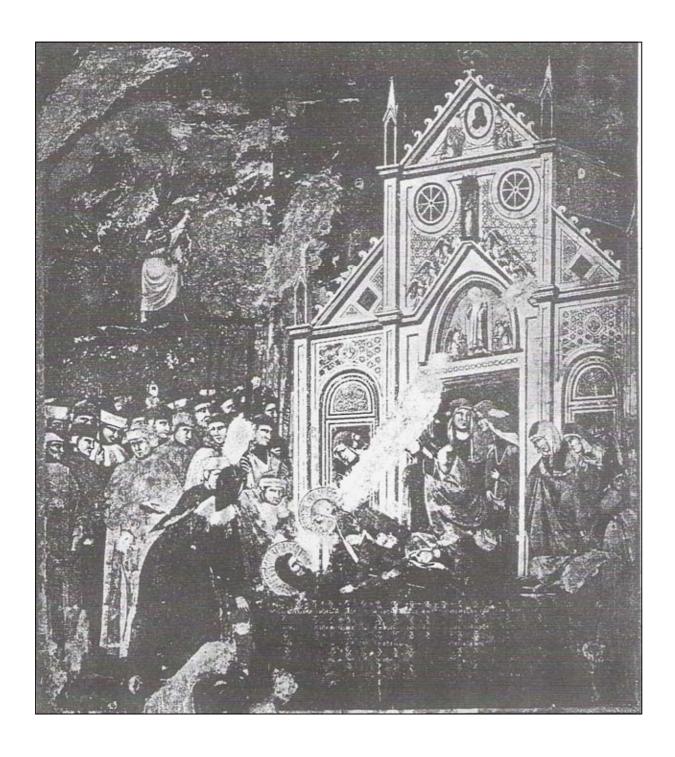


Fig. 30. Illustrazione tratta da H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885, Il pianto delle Clarisse

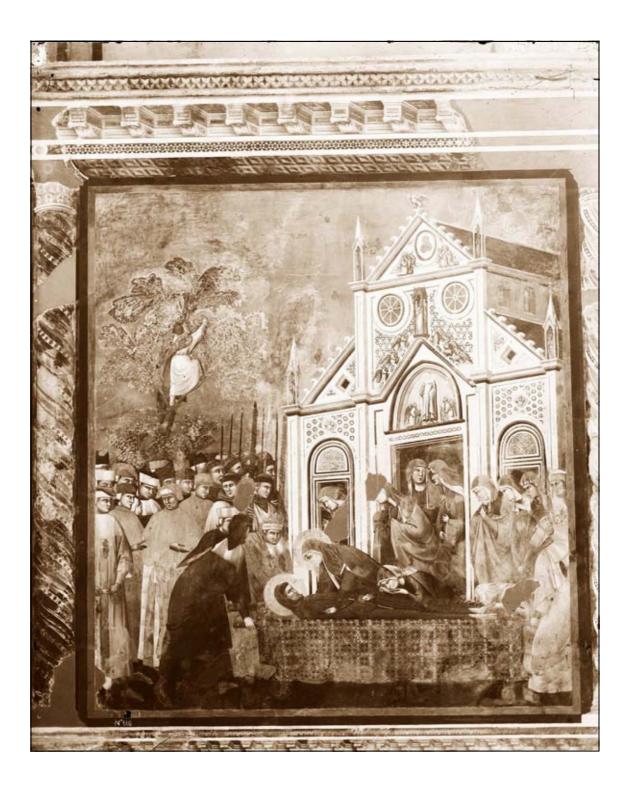


Fig. 31. G. Carloforti, stampa attuale da lastra alla gelatina ai sali d'argento, 1884, *Il pianto delle Clarisse* (Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 55)



Fig. 32. G. Carloforti, stampa attuale da lastra al collodio, 1880 ca., *Giuseppe perdona i fratelli*, Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 10



Fig. 33. D. Anderson, stampa attuale da lastra alla gelatina ai sali d'argento (21x27), 1926, *Giuseppe perdona i fratelli* (Firenze, Archivi Alinari, n. 26888)

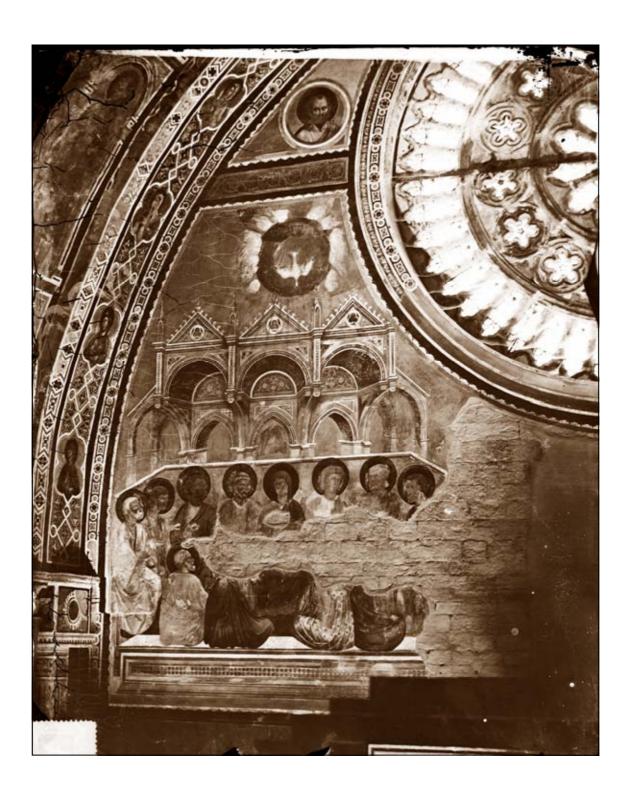


Fig. 34. G. Carloforti, stampa attuale da lastra al collodio (21x27), 1880 ca., *Pentecoste* (Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 12)



Fig. 35. E. Kaiser, acquarello, 1876, Cattura di Cristo (Londra, Victoria & Albert Museum E61-1995)



Fig. 36. G. Carloforti, stampa attuale da lastra al collodio (21x27), 1880 ca., *Cattura di Cristo* (Assisi, Archivio fotografico del Sacro Convento, Fondo Carloforti, n. 19)

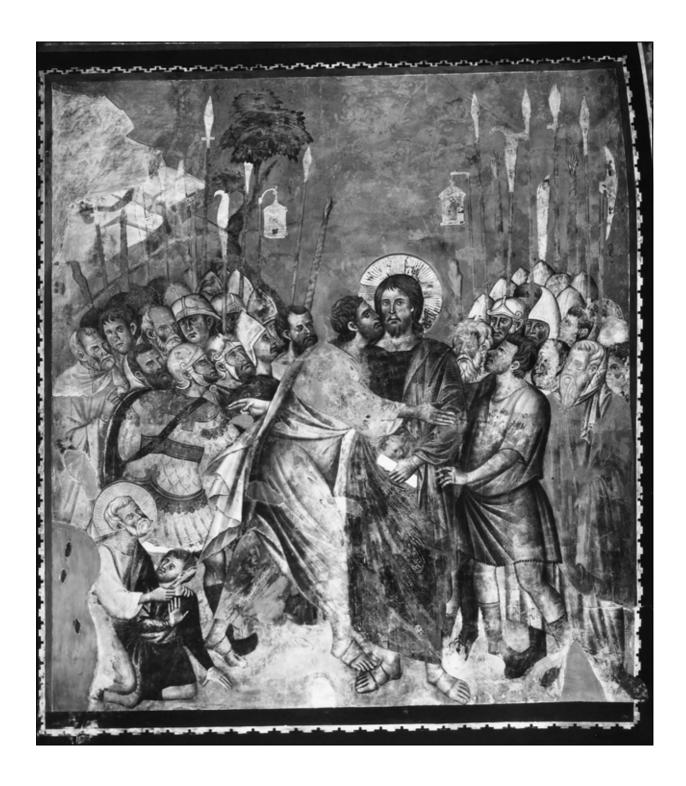


Fig. 37. D. Anderson, stampa attuale da lastra alla gelatina ai sali d'argento (21x27), 1898, *Cattura di Cristo* (Firenze, Archivi Alinari, n. 15341)

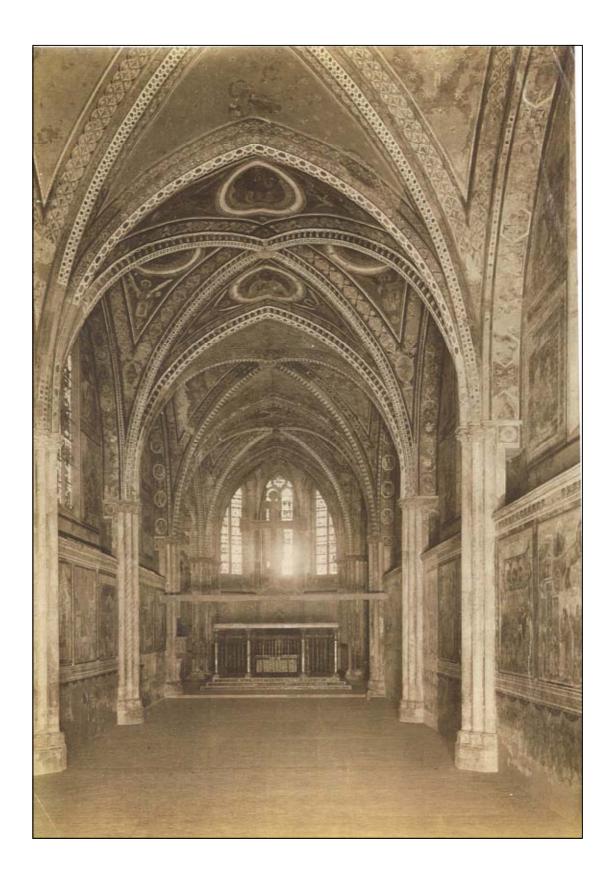


Fig. 38. F.lli Alinari, stampa su carta all'albumina (264x198), *Basilica superiore interno, ante* 1892 (Roma, Università degli studi 'La Sapienza', Archivio fotografico Adolfo Venturi, n. 43409)

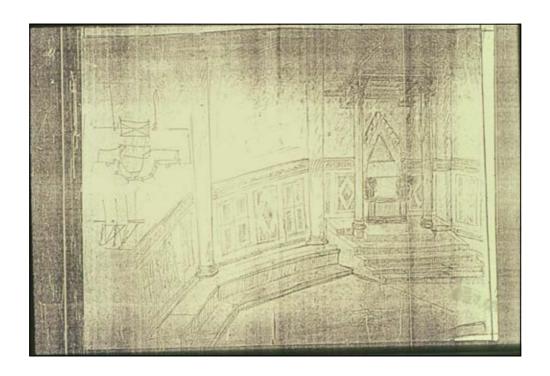


Fig. 39. Disegno, 1873-1874 ca., abside con trono papale (BMV, Cod. It. IV 2038[=12279], fasc. 5)



Fig. 40. Disegno, 1873-1874 ca., trono papale (BMV, Cod. It. IV 2038 [=12279], fasc. 5, n. 58)

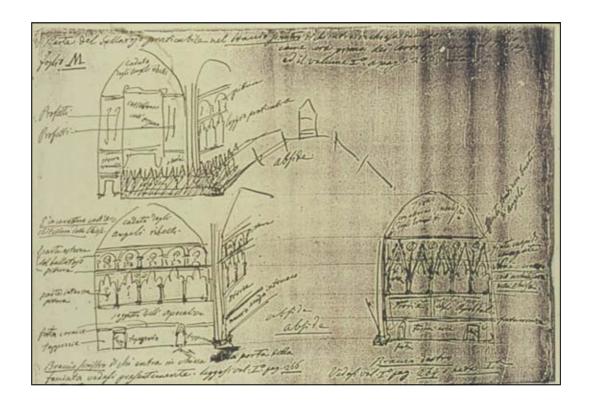


Fig. 41. [G.B. Cavalcaselle], disegno a penna, 1873-1874 ca., progetto di sistemazione del presbiterio, BMV, Cod. It. IV 2038[=12279], fasc. 5, c. 80v

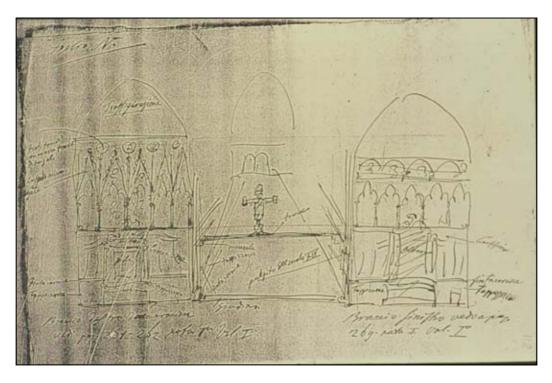


Fig. 42. [G.B. Cavalcaselle], disegno a penna, 1873-1874 ca., progetto di sistemazione della navata e del transetto della Basilica Superiore di San Francesco (BMV, Cod. It. IV 2038[=12279], fasc. 5, c. 79)