

# *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*

A CURA DI S. RINALDI

## Indice

1. *Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*

SIMONA RINALDI

2. *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*

RAFFAELLA MARINETTI

3. *L'attività di Carlo e Margherita Bernini e la polemica sulla vernice*

MICHELA DI MEGLIO

4. *«Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa». Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi.*

FEDERICA GIACOMINI

5. *Restauri in "provincia": i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio\**

SAVERIO RICCI

6. *«Una luce nuova...nuove oscurità...».*

MARIA CECILIA MAZZI

7. *Appendice Documentaria*

Simona Rinaldi  
*Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*

Dallo studio recentemente condotto sull'impiego della vernice a chiara d'uovo nel Settecento<sup>1</sup> è emersa un'ipotesi di ricerca particolarmente stimolante che in quella sede sarebbe stata eccessivamente sacrificata. Si è pertanto voluto approfondire e ampliare il campo d'indagine dedicandogli una pubblicazione apposita per rendere conto sia di una più estesa analisi documentaria, sia del coinvolgimento di competenze specifiche nell'ambito della museologia, che per quanto settore d'indagine affine e contiguo alla storia della conservazione, richiede nondimeno conoscenze consolidate non occasionali.

L'indirizzo di ricerca emerso dalla lettura delle fonti settecentesche concerne infatti la constatazione di due eventi apparentemente contingenti e separati: da un lato la radicale modificazione dei materiali e delle tecniche del restauro pittorico, dall'altro la concomitante nascita del museo come luogo pubblico di fruizione ed esposizione delle opere d'arte.

Tali eventi risultano entrambi percepibili con particolare nettezza a Roma, ma per documentarne l'effettiva rilevanza, sono stati coinvolti dei giovani studiosi dell'Università della Tuscia per indagare con la massima analiticità possibile l'impiego di tecniche e materiali di restauro negli interventi eseguiti tra '700 e '800<sup>2</sup>, affidando poi alla competenza di Maria Cecilia Mazzi l'onere di esplorare il versante museologico e contestualmente verificare la validità o meno dell'ipotesi circa le connessioni con i nascenti allestimenti museali, che a Roma trovano la prima esemplificazione pubblica con l'apertura del Museo Capitolino nel 1734.

Come si era già avuto modo di notare<sup>3</sup>, l'inaugurazione delle esposizioni al pubblico assume non casualmente il nome di "vernissage": la verniciatura (a base di sostanze resinose) dei dipinti appena terminati nel caso di opere contemporanee, o di dipinti antichi appena restaurati, diviene il momento finale di presentazione dell'opera condotta a compimento, con connotati prettamente allestitivi, dato che a Parigi come a Roma, non sono gli artisti in prima persona ad occuparsene, bensì operatori specializzati<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Rinaldi, *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n. s. 2005, nn. 10-11, pp. 45-62 e relativa bibliografia cui si rimanda integralmente, richiamandola solo in casi indispensabili.

<sup>2</sup> Vedi in particolare i contributi di M. Di Meglio e R. Marinetti appositamente indirizzati sul settore. Ad essi si sono unite le ricerche condotte da F. Giacomini e S. Ricci nell'ambito del Dottorato di ricerca in *Memoria e materia dell'opera d'arte*, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo (aventi rispettivamente come tutor: V. Curzi e E. Parlato).

<sup>3</sup> S. Rinaldi, *Da Hayez a Sartorio, passando per Nino Costa. Tecniche pittoriche a confronto*, in S. Bordini, *L'occhio, la mano, la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, Lithos, Roma 1999, p. 92; Ead., *Il punteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi tecnica e teoria cromatica*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2004, n. 15, pp. 255-74, in part. nota 4.

<sup>4</sup> M. Swiclik, *French painting and the use of varnish 1750-1900*, in *Conservation Research. Studies in the History of Art*, 1993, n. 41, pp. 157-74.

Per le mostre ottocentesche nei *Salon* parigini è nota l'attività di Etienne Haro che avendo ereditato il negozio di colori paterno, diviene uno dei verniciatori più richiesti nella Parigi degli anni 1840, intrattenendo rapporti di fiducia con artisti culturalmente assai distanti, come Delacroix e Ingres, ma anche Manet, Corot, Courbet, Millet, Degas e Sisley. Come del resto riferiva appena qualche decennio prima Pierre Francois Tingry nel 1803 «i grandi maestri raramente verniciano i loro dipinti dopo che sono finiti; essi proteggono le loro tinte con una mano di chiara d'uovo e non li verniciano prima di un anno»<sup>5</sup>.

Anche a Roma è possibile rintracciare una precisa testimonianza dell'esistenza di “verniciatori” professionisti nella risposta inviata al Camerlengo il 20 luglio 1831 dall'Accademia di S. Luca nella quale si affermava di non poter incaricare un professore accademico per stendere la vernice mancante sulla *Natività* di Sebastiano del Piombo a S. Maria del Popolo, in quanto «nessuno di essi dà mai da se stesso la vernice a' propri quadri, ma suol chiamare altra persona dell'arte»<sup>6</sup>.

Benché a Roma mancassero fino alla seconda Restaurazione eventi espositivi istituzionalizzati equivalenti alle mostre francesi e a quelle della Royal Academy di Londra<sup>7</sup>, resta il fatto che tutto quanto avveniva nella capitale pontificia aveva immediati riflessi nelle altre capitali europee<sup>8</sup>: così la presentazione al pubblico del *Giuramento degli Orazi* di David nel 1784 all'interno del suo studio romano, oltre a rappresentare una significativa anteprima all'esposizione nel Salon parigino dell'anno successivo, suscitò ampi commenti riportati sulla stampa periodica dell'epoca, contribuendo alla nascita di un nuovo genere di critica<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> P. F. Tingry, *Traité theorique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis* Manget, Geneve 1803, p. 136.

<sup>6</sup> S. Rinaldi, *Il punteggiato* cit., p. 261.

<sup>7</sup> Il Salon nasce a Parigi il 25 agosto 1725 come esposizione degli artisti accademici di tutte le nazionalità (dalla prima mostra annuale del 1665 fino al 1715 l'Académie aveva ammesso solo artisti francesi) L'enorme afflusso di opere da esporre condusse nel 1748 all'istituzione di una giuria accademica al fine di operare una selezione (E. G. Holt, *The Triumph of Art for the Public. The emerging Role of Exhibitions and Critics*, Decatur House Press, Washington DC 1981, p. 3). A Londra la prima mostra della Royal Academy venne aperta il 26 aprile 1769 per la durata di un mese, esponendo 136 opere selezionate dal Presidente (Joshua Reynolds, in carica per circa un quarantennio) e dal Consiglio accademico. A differenza del Salon parigino che era sostenuto finanziariamente dallo stato francese, la Royal Academy era indipendente dal governo e si sosteneva economicamente richiedendo l'acquisto del catalogo della mostra come tassa d'ingresso. In proposito appare significativa la differenza terminologica del francese «exposition» (esposizione) rispetto all'inglese «exhibition» (mostra) che indicava un evento ufficiale ma legato a risvolti commerciali di tipo privato (J. Whiteley, *Exhibition of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860*, in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a c. di F. Haskell, Clueb, Bologna 1979, pp. 69-87). Cfr. inoltre: F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale Univ. Press, New Haven-London 2000 segnalatomi da M. C. Mazzi che ringrazio.

<sup>8</sup> S. Susinno, *Anton Raphael Mengs in Arcadia Dina Sipilio*, in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, a c. di S. Roettgen, Marsilio, Venezia 2001, pp. 57-69; M. P. Donato, *Cultura dell'antico e cultura dei Lumi a Roma Nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée», CIV, 1992, 2, pp. 503-48.

<sup>9</sup> Le occasioni espositive a Roma erano per lo più rappresentate dalle premiazioni dei concorsi Clementino e Balestra assegnati ai giovani allievi dell'Accademia di San Luca (*Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, cat. mostra a c. di A. Cipriani, De Luca, Roma 2000); altri eventi importanti erano l'annuale mostra degli allievi dell'Accademia di Francia o anche le esposizioni allestite dalla medesima accademia in occasione delle visite di personaggi illustri, o ancora, la presentazione al pubblico delle opere eseguite dai direttori dell'Accademia di Francia prima di inviarle al Salon parigino. Molto praticata era la «presentazione di singole opere» prima che lasciassero la

Ogni evento accaduto a Roma assumeva in sostanza un'eco internazionale, e se il culto per l'antico alimentò la riflessione politica sul presente, divenendo in qualche caso l'approdo per le contestazioni rivoluzionarie<sup>10</sup>, Roma e il suo patrimonio monumentale mantennero un ruolo culturale predominante anche nel successivo periodo della dominazione francese, al punto che la precedente legislazione pontificia non venne affatto cancellata dai commissari napoleonici ma, come documentano chiaramente gli studi più recenti, venne anzi inglobata e sostanzialmente riordinata in un efficace sistema di tutela<sup>11</sup>.

A fronte di tali eventi che, rappresentando la fine dell'*Ancien regime*, ne sconvolsero irreversibilmente la struttura sociale e culturale, a Roma si osserva al tempo stesso un'apparente totale continuità con il periodo precedente quanto a strutture e protagonisti della tutela - come se dopo la tempesta rivoluzionaria tutto, nella capitale pontificia, avesse ripreso a funzionare come prima - suscitando l'interrogativo sulla ripercussione che tali mutamenti possano aver avuto nel campo del restauro pittorico.

Molti autorevoli studi sono stati infatti condotti sul versante scultoreo e monumentale<sup>12</sup>, ma l'istituzione durante la Restaurazione e in particolare sotto il pontificato di Pio VII Chiaramonti della carica di «Ispettore alle Pubbliche Pitture» affidata al pittore Vincenzo Camuccini - che va ad affiancarsi alle preesistenti cariche di «Ispettore per le Belle Arti» (detenuta da Antonio Canova) e di «Commissario per le antichità» (assegnata a Carlo Fea) - fa pensare a uno sviluppo specifico del restauro pittorico rispetto al restauro dei monumenti e delle sculture.

Come già osservato da Alessandro Conti e dettagliatamente documentato dalla tesi di dottorato di Federica Giacomini che ne farà l'oggetto di una apposita pubblicazione<sup>13</sup>, l'attività di Camuccini risulta esemplare per la sistematicità e organicità degli interventi di restauro da lui diretti, accuratamente programmati sulle opere all'epoca ritenute i principali e più importanti capolavori dell'arte classica: Raffaello, Carracci, Domenichino, Guido Reni.

città, come avvenne appunto nel caso di David, rendendo così gli studi degli artisti una tappa consueta della visita in città dei viaggiatori stranieri (S. A. Meyer, *Una gara lodevole. Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI*, in «Roma moderna e contemporanea»; S. Rolfi, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, in «Roma moderna e contemporanea», X, 2002, 1-2, pp. 49-89; S. Rolfi, *Roma Moderna e le Arti: una guida del 1808*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2005, 16, pp. 285-98).

<sup>10</sup> M. P. Donato, *Cultura dell'antico* cit.

<sup>11</sup> V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Minerva, Bologna 2004.

<sup>12</sup> La bibliografia troppo estesa obbliga a rimandare unicamente alla più recente pubblicazione sull'argomento: *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a c. di C. Piva - I. Sgarbozza, De Luca, Roma 2005 e relativa bibliografia, tra cui sempre attuali risultano: S. Howard, *Antiquity restored*, Irsa, Vienna 1990 e Id., *Art and Imago. Essays on Art as a Species of Autobiography*, The Pindar Press, Londra 1997.

<sup>13</sup> A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa 1988, pp. 228-35; F. Giacomini, *Vincenzo Camuccini Ispettore delle Pubbliche Pitture. Il restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, Tesi di dottorato di ricerca in *Memoria e materia delle opere d'arte nei processi di produzione, storicizzazione, conservazione e musealizzazione*, XVI ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo.

L'attività di Camuccini appare chiaramente una novità nel panorama romano, che si avvale proficuamente dell'esperienza condotta negli anni della Repubblica romana e della successiva dominazione francese<sup>14</sup>, e che viene fortemente osteggiata ad es. da Carlo Fea così come dal restauratore Pietro Palmaroli che rivendicava la piena autonomia della propria professione.

Sembrerebbe a prima vista una contesa personale, con la rispettiva difesa del proprio ambito di competenza, in realtà al di là delle incompatibilità caratteriali dei protagonisti, si individua chiaramente una concezione profondamente diversa degli interventi di restauro.

Infatti nel differenziare nettamente «l'operazione del mero restauro, dall'altra, d'intelligenza ed arte, del ritocco»<sup>15</sup>, si viene a definire chiaramente l'ambito di intervento del restauratore e del pittore, demandando la prima delle due operazioni al solo restauratore e la seconda unicamente all'artista, delineando al tempo stesso una precisa mappa delle competenze ma anche delle gerarchie, in cui il restauratore e l'artista si trovavano su un piano non troppo distante, ma solo diverso di abilità.

Il restauro era infatti inteso come operazione meccanica da affidare ad un operatore tecnico; il ritocco come operazione artistica da affidare quindi ad un artista o comunque eseguita sotto la sua stretta sorveglianza.

Il nodo centrale della questione risiedeva certamente nella diversa interpretazione di questi termini, ma riguardava soprattutto la supervisione delle due fasi del lavoro da parte di un erudito (quale era Carlo Fea al sommo grado) che fosse in grado di valutare sia la meccanicità dell'intervento di restauro, quanto la sua parte artistica, laddove Camuccini, sulla scorta del modello francese sempre più in voga, tendeva ad avocare all'artista non solo l'esecuzione finale del ritocco, ma anche la direzione generale di tutto l'intervento.

A Roma del resto la differenziazione tra operatività meccanica e intervento artistico era assai radicata, essendo attivi per tutto il Settecento - ma già all'opera sin dal secolo precedente<sup>16</sup> - diverse tipologie di artigiani specializzati, come: «colorari che vendono colori», «Bottegari che non hanno Patente di Pittori ò Indoratori che siano»<sup>17</sup>, «colorari che vendono quadri» e «tutti e singoli li

<sup>14</sup> Vedi l'attività presso l'Istituto Nazionale delle Scienze, Lettere ed Arti fondato a Roma sul modello francese nel 1798, L. Pepe, *L'Istituto Nazionale della Repubblica Romana*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée», CVIII, 1996, 2, pp. 703-30; PP. Racioppi, *La Repubblica Romana e le Belle Arti (1798-99). Dispersione e conservazione del patrimonio artistico*, in «Roma moderna e contemporanea», IX, 2001, 1-3, pp. 193-215.

<sup>15</sup> Lettera del 25 giugno 1820 del Maggiordomo del Quirinale all'Accademia di S. Luca, cit. in S. Rinaldi, *Il punteggiato* cit., pp. 258-59.

<sup>16</sup> L. Lorizzo, *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Pieri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, a c. di F. Cappelletti, Gangemi, Roma 2003, pp. 159-65; P. Cavazzini, *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti*, in «Quaderni Storici», XXXIX, 2004, 2, pp. 353-74.

<sup>17</sup> L. Lorizzo, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The Art Market in Italy (15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century)*, Atti del convegno Internazionale a c. di M. Fantoni, Panini, Modena 2003, pp. 325-36.

scarpellini, Calzolari, Coronari venditori, Indoratori, Barbieri, Sartori, Rigattieri et altri con qualsivoglia nome chiamati, li quali in Roma vendono immagini tavole dipinte ovvero qualsivoglia altra pittura da altrui fatta, o che essi fanno operare per vendere e delle quali ne fanno mercato, e le mettono in vista, o le acquistano per farne traffico»<sup>18</sup>.

Come emerge chiaramente dai contributi più recenti provenienti da uno stimolante filone di ricerca sul mercato dell'arte<sup>19</sup>, tali artigiani offrivano i propri servizi anche nel settore del restauro dei dipinti<sup>20</sup>, secondo una consuetudine per il momento accertata sin dal Seicento solo in Nord Europa, per cui chi vendeva i materiali pittorici (colori, vernici, tele, telai e cornici) si occupava anche della preparazione delle tele da vendere già pronte per l'uso o di togliere e riapplicare la vernice provvisoria ai dipinti spediti da una città all'altra, come attestano le ben note lettere sia di Rubens che di Poussin<sup>21</sup>.

Non è dunque straordinaria l'attività di «coloraro» del romano Domenico Michelini, generalmente indicato come uno dei primi esecutori di trasporti da tavola a tela<sup>22</sup>. In realtà, a leggere attentamente sia le fonti che la documentazione ancora frammentaria raccolta faticosamente ma pazientemente da Raffaella Marinetti, l'attività di Michelini risulta prevalentemente caratterizzata dalla foderatura delle tele piuttosto che dalla sostituzione del supporto originario alla base delle tecniche di trasporto.

La differenza è fondamentale e pur nella persistente possibilità di altre interpretazioni, le descrizioni talvolta confuse dei testimoni dell'epoca appaiono tutte concordi nell'indicarlo come un artigiano, analogamente a quanto attestato dagli Stati delle Anime<sup>23</sup>. A ciò si aggiunga la notazione che i testimoni sono tutti d'origine francese – come il presidente De Brosses e l'accademico

<sup>18</sup> M. Missirini, *Memorie per servire alla romana Accademia di San Luca*, Tip. De Romanis, Roma 1823, pp. 94-6.

<sup>19</sup> L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano; atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola 1612-66*, cat. mostra a c. di M. Kahn Rossi, Milano 1989, pp. 40-59; F. Todini, *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma settecentesca*, in «Antologia di Belle Arti», Iv, 1990, pp. 27-37; O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII siècle*, Ecole Française de Rome, Roma 1996; V. Reinhardt, *The Roman Art Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Art Markets in Europe 1400-1800*, a c. di M. North-D. Omros, Aldershot-Brookfield 1999, pp. 81-92; P. Coen, *Il commercio dei dipinti a Roma nel XVIII secolo. Le identità socio-professionali del mercante in rapporto con le istituzioni, il funzionamento dell'azienda, le strategie di promozione e di Vendita*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di RomaTre, aa. 2001-2002; M. P. Donato, *Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni Storici», XXXIX, 2004, 1, pp. 139-60; P. Coen, *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni Storici», XXXIX, 2004, 2, pp. 41-48.

<sup>20</sup> Particolarmente rilevante questo fenomeno segnalato da P. Coen, *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, cat. mostra a c. di R. Morselli- R. Vodret, Skirà, Milano 2005, pp. 181-192; Id., *I "quadrari" Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in «Roma moderna e contemporanea», in stampa. Ringrazio Paolo Coen per avermi consentito di leggere il suo ultimo saggio prima della pubblicazione.

<sup>21</sup> N. Poussin, *Lettere sull'arte*, a c. di D. Carrier, Hestia, Cernusco (CO) 1995, Lettere a Chantelou del 12/01/1644, 22/12/1647, 23/03/1648, pp. 54, 95, 96; P. P. Rubens, *Lettere Italiane*, a c. di I. Cotta, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1987, lettera a Peiresc del 9/08/1629, p. 391. In Italia i dati sono ancora troppo sporadici per poter affermare che esisteva dal '600 una tale tradizione: famosa è la citazione del Malvasia sul tovagliario di Guido Reni.

<sup>22</sup> A. Conti, op. cit., pp. 122-123.

<sup>23</sup> *Artisti e artigiani a Roma*, a c. di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2005, voll. I e II.

Poerson – e descrivono con meravigliato stupore di procedimenti a loro ignoti, eseguiti da questo povero artigiano «che non dipinge»<sup>24</sup>. Infatti come documentano chiaramente gli studi sulla collezione Doria Pamphilj<sup>25</sup>, Michelini non si occupa del ritocco che è affidato a Marco Benefial, pittore di fama e conoscitore esperto.

Una testimonianza sulle posizioni di Benefial nel campo del restauro viene del resto fornita dalle carte di Annibale Mariotti e Baldassarre Orsini che tra 1788 e 1791 parteciparono su fronti opposti alla disputa sulla vernice innescata dalla *Lettera ... sull'uso della vernice nella pittura* di Filippo Hackert<sup>26</sup>, con Mariotti schierato a favore del pittore tedesco e Orsini ritenendo che questi non potesse

essere giudice competente in simili materie, giacché egli è presentemente il soggetto che è in questione; ed a' giorni nostri, ci è stato il cav. Marco Benefiale, giudicato dagl'intendenti per il Carracci del nostro secolo, che fece poco grata accoglienza ad un moderno quadro verniciato (cfr. sua vita stampata in Roma). Per quello che io ne intendo ... ci vorrebbe un giudice e questo dovrebbe essere un'Accademia rispettabile, non un particolare individuo e molto meno chi non è intendente di Pittura (...). Il celebre Mengs soleva certamente dare una vernice, che non la cedeva a quella di Apelle, e molto diversa era da quella de' nostri moderni ignorantissimi. Esso non usava l'acqua di ragia, che tutti i Pittori confessano, faccia oscurare le Pitture; sono queste ricette date dall'Armenini e dal Borghini, che non furono mai pittori di pratica. Anzi vi so dire che Mengs negli ultimi tempi moderò assai l'uso della vernice perché a proprie spese ne aveva sperimentato de' brutti scherzi, e solamente si ridusse a dare sulla pittura finita una velatura leggiera di ottima vernice, che non produceva maggiore effetto di quello <che> produce la chiara d'uovo<sup>27</sup>.

Da Benefial a Mengs all'Orsini si delinea il fronte dei sostenitori della chiara d'uovo cui si unisce un anonimo napoletano che, quasi accogliendo letteralmente il suggerimento dell'Orsini, si appella proprio all'autorevole giudizio dell'insigne Accademia di S. Luca nel redigere la *Risposta alla Lettera del Signore Filippo Hackert contro l'uso della vernice sulle pitture*<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Vedi quivi il saggio di R. Marinetti.

<sup>25</sup> A. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphily al Corso e le sue collezioni*, Firenze, Centro Di, 1999, in part. p. 203. Un documento del 15/02/1769 viene firmato da «Giovanni Principe allievo del <quondam> Domenico Michelini, ris.<torato>ri de quadri» (Ibidem, p. 114). Si suppone che il citato Giovanni Principe possa essere stato un antenato di Pietro Principe: L. Di Giacomo, *I Ceccoli Principi: una famiglia di restauratori romani tra Ottocento e Novecento alla Galleria Borghese*, in «Kermes», IX, 1996, 26, pp. 31-39.

<sup>26</sup> F. Hackert, *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton, Inviato Straordinario, e Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà Britannica alla Corte delle Due Sicilie, Cavaliere dell'Insigne Ordine del Bagno &c. &c. di Filippo Hackert sull'uso della vernice nella pittura*, Napoli 20 dicembre 1787; 2<sup>a</sup> ed., Perugia, Stamperia Badueliana, 14 giugno 1788; *Lettere estratte dal Giornale delle Belle Arti sull'uso della vernice sulle pitture e Risposta contro l'uso della medesima. Num. 40, 41, 42, 43, 44*, Stamperia Casaletti, Roma 1788, oggi anche in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s. 2006, n. 12, pp. 84-89. Vedi quivi il saggio di Michela Di Meglio.

<sup>27</sup> B. Orsini, carte 1788, in A. Rossi, *Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica dell'Impero*, in «Giornale di Erudizione Artistica», V, 1876, pp. 224-56, in part. p. 250.

<sup>28</sup> *Lettere estratte dal Giornale delle Belle Arti sull'uso della vernice sulle pitture e Risposta contro l'uso della medesima. Num. 40, 41, 42, 43, 44*, Roma, Stamperia Casaletti, 1788, oggi anche in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s. 2006, n. 12, pp. 90-102.

Il testo della *Risposta* che viene stampato sul periodico romano «Giornale delle Belle Arti» rappresenta in realtà una versione piuttosto purgata ed emendata rispetto al testo originale che è stato rintracciato nell'archivio dell'Accademia di San Luca (e che si trascrive integralmente in Appendice 7.01), insieme a quanto riferisce Missirini sulla storia dell'accademia<sup>29</sup>.

Infatti, sulla base di tale resoconto, la polemica contro la resina mastice quale principale componente della vernice promossa dal tedesco Hackert, si tinge di esasperato campanilismo nel lessico adottato che menziona le «barbare vernici», poiché provenienti da popoli barbari, cioè gotici, ovvero nordici, innestando sul suolo storicamente eletto della classicità (specialmente romana) una pratica che con essa non aveva affinità di gusto né compatibilità di materiali.

Per avvicinarci alla temperie nella quale nacque la polemica sulle vernici dobbiamo provare per un momento a liberarci dall'assuefazione alle immagini fotografiche costantemente riprodotte sulla carta patinata di cataloghi e riviste, superando l'idea di figurazioni superficialmente omogenee, totalmente appiattite, prive di qualsiasi spessore e di possibilità di percepirne le pennellate; soprattutto immagini tutte rigorosamente lucide. Tale assuefazione è certamente favorita dalle verniciature caramellose che furono tipiche, a quanto ne sappiamo, dell'Ottocento e che soddisfacevano perfettamente l'esigenza di nascondere le abrasioni, rendendo totalmente uniforme la visione d'insieme delle superfici pittoriche, qualunque ne fosse il supporto, qualunque trama adottassero le tele. Ovviamente non è da credere che l'utilizzo delle riproduzioni fotografiche abbia favorito la diffusione sistematica delle verniciature resinose, poiché sembra più plausibile il contrario, ma appare ragionevole prefigurare un'epoca priva di superfici verniciate, in una situazione percettiva profondamente diversa, quale doveva essere quella, particolarmente diffusa per il favore incontrato dalla cosiddetta pittura tenebrista di ascendenza caravaggesca, caratterizzata da fondi preparatori bruno-rossicci di tonalità scura e normalmente ottenuti con ocre e terre naturali. Questi strati preparatori, come sanno bene tutti i restauratori che vi si trovano a intervenire, hanno la particolarità di essere enormemente assorbenti e dunque quando vi si applica la vernice producono dei fenomeni di assorbimento diversificati nelle varie zone dove la pellicola pittorica ha uno spessore maggiore o minore. Tali fenomeni, che le fonti indicano normalmente con il termine di «prosciughi», finiscono per macchiare con chiazze ineguali la superficie del dipinto e soprattutto gli sfondi spesso ottenuti lasciando a risparmio gli strati preparatori<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Ringrazio Michela Di Meglio per la segnalazione del documento presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca.

<sup>30</sup> A. Franchi, *La teorica della pittura*, Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca 1739, p. 139: «Che cosa sia il prosciugare de i colori nella Pittura. Cap. XXI.

Molti prendono equivoco in questa parola Prosciugare, stimando, che significhi rasciugare. Il rasciugar de i colori non è altro, che il loro seccare, e indurire (...) Il prosciugar poi, egli è il mutare, che fanno i colori, dopo dati e secchi, in tinta più chiara e offuscata, a guisa di macchia; per la qual mutazione resta impedito il vedere il vero colore di quanto è dipinto».

Tenendo conto di queste differenze visive, si può forse comprendere meglio il punto di vista dell'anonimo napoletano – che nella risposta inviata a Roma si firma Francesco Lubonis – nel considerare la lettera dell'Hackert come un «Catalogo di aperte contraddizioni, e di condannabili irragionevoli maldicenze» (c. 2r).

Alla articolata conoscenza trattatistica di Hackert che cita Armenini, Vasari, Dolce, Varchi, egli sa opporre la sola autorità dell'*Abcedario Pittorico* di Pellegrino Orlandi<sup>31</sup>, ricordandone la prima e principale parte contenente le vite degli artisti menzionando tra i numerosi pittori «oltremontani» ivi presentati «Rubens, il Van Deick, il Vouet ed il Pussino» (c. 3r), così come celebra l'attività di «Luigi XIV <che> fece a sue spese costruire prima in Francia e poi in Roma la celebre accademia, non solo per Francesi che in gran numero si mantengono stipendiati, ma anche per comodo di ogn'uno, ed Italiano, ed Oltremontano» (c. 3r).

Ancora più decisamente l'artista napoletano si oppone ad Hackert quando «con punibil criminosa franchezza, e con sorprendente sconigliato ardire asserisce che l'arte di ristorare i quadri antichi nell'Italia è poco nota, e in Napoli non si conosce affatto, e quest'arte la riconosce dalla sua decantata vernice, e tralle tante sembra, ch'egli approvi quella, la quale si compone di lacrima di gomma mastice scelta, e chiara, e di acqua di ragia, volgarmente chiamata acqua di raso» (c. 3v).

Per confutare le asserzioni di Hackert l'artista napoletano articola la sua risposta in tre punti:

- che è falso sostenere che in Italia l'arte del restauro è ignota;
- che la vernice non restaura i dipinti, ma anzi li rovina;
- che i migliori artisti italiani non fecero mai uso della vernice sui loro quadri.

Tale triplice articolazione viene eliminata nella *Risposta* poi pubblicata, sintetizzandone invece i principali concetti.

Sul primo punto si rileva una stringente abilità dialettica di Lubonis che combatte Hackert sul terreno delle sue affermazioni: se infatti i pittori italiani sono ottimi conoscitori del disegno e gli oltremontani all'opposto eccellenti nel «colorito», essendo Hackert tedesco non può essere in grado di giudicare il restauro dei quadri antichi che si basa necessariamente su un'ottima conoscenza dell'arte del disegno.

Sul secondo punto osserva che la vernice non può essere la «sola e unica pel ristauro dei quadri antichi». Infatti operando Anders la riparazione dei danni inferti da un inesperto restauratore napoletano (c. 6r) sulla *Pietà* dello Spagnoletto, osserva che in quel restauro si erano perduti i contorni e il disegno del dipinto. Come avrebbe dunque potuto operare Anders senza una guida

---

<sup>31</sup> P. A. Orlandi, *Abcedario pittorico*, per Costantino Pisarri, Bologna 1704, ma cfr. per le numerose edizioni: A. Cerasuolo, *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, in «Bollettino ICR», n. s. 2005, nn. 10-11, pp. 24-26.

sicura e per di più oltremontano? Se ne trae l'ovvia conseguenza che il restauro dell'Anders «non fosse stata altro che una messa di vernice» (c. 7r).

Così dicasi per la verniciatura della *Danae* di Tiziano a Capodimonte, che oltre a coprire le abrasioni prodotte in diverse parti dalla pulitura, fornisce al dipinto «un incommodo ed inperito lustro che non è all'immitazione naturale» (c. 8v).

Sulla mancata conoscenza dell'arte del restauro in Italia in genere e a Napoli in particolare, Lubonis si appella ancora l'autorità dell'Orlandi, poi del De Dominici, tracciando una breve ma significativa sintesi genealogica dei pittori-restauratori napoletani nel Seicento da Giacomo di Costa allievo di Battistello Caracciolo e del Domenichino, ai suoi discepoli Nicola de Liguori e Antonio de Simone attivo anche nella bottega del Solimena.

Ne deduce pertanto una vetusta tradizione nel restauro dei dipinti, a suo avviso testimoniata dall'intervento felicemente riuscito sul Tiziano dell'Annunziata (che nel testo stampato si dice eseguito da Desiderio De Angelis) e sui dipinti murali del Lanfranco nella cupola della Cappella del Tesoro nel Duomo (grazie all'operato di Fedele Fischetti citato però solo nella *Risposta* pubblicata).

Sul terzo punto relativo alla ribadita convinzione che i pittori italiani non usarono mai la vernice, Lubonis mostra le argomentazioni più deboli: non ha certamente un'approfondita conoscenza della letteratura artistica (infatti non sa individuare le lettere del Varchi), e richiama sempre e incessantemente solo l'Orlandi come unica fonte autorevole, parlando poi impropriamente di vernice «turchesca» e quella «della China» (c. 12r) costituite solamente dall'oglio (...) e non mai dalla gomma del mastice e dell'acqua del raso, e questa serve solamente p. l'uso di Tavolini e Carozze» (f. 12r).

Lubonis su questo punto dà probabilmente per ampiamente acquisite e scontate tutte le sperimentazioni e cognizioni sull'uso del legante a olio e oleo-resinoso condotte nel corso del Seicento e proprio da parte di quei pittori che affidavano agli impasti cromatici la funzione di rappresentare in pittura il modellato tridimensionale. Esperimenti e sapere pratico che erano parte integrante del bagaglio degli artisti che si erano formati all'interno della tradizione pittorica solimenesca, che risultava viceversa del tutto estranea all'orizzonte culturale e alle esperienze pittoriche di Hackert, la cui pittura dalle tinte cristalline e le impercettibili pennellate senza spessore, si fondava su una minutezza di particolari all'interno di amplissime e calcolate vedute prospettiche a volo d'uccello dove prevaleva un gusto topografico piuttosto che pittorico.

Era in sostanza un dialogo tra sordi: la pratica dell'artista napoletano costantemente rivolta al passato non poteva trascurare le proprietà degli oli siccativi inevitabilmente destinati ad ingiallire con il tempo, a cui sin dalla metà del XVII secolo si era ovviato adottando diffusamente l'artificio di miscelarvi insieme le stesse resine morbide impiegate nella manifattura delle vernici. In questo

modo il legante oleoso (che diveniva pertanto oleo-resinoso) consentiva di stendere gli strati pittorici senza dover attendere che si asciugassero e rendendo assai più veloce l'esecuzione del dipinto, ma soprattutto evitava di dover ricoprire tutta la superficie pittorica con la vernice, avendo constatato che in un tempo più o meno breve essa si alterava cretandosi e ingiallendosi, e dunque modificando la percezione degli accordi cromatici. La soluzione di dipingere con la vernice anziché doverla applicare a conclusione del lavoro, venne largamente impiegata dai grandi pittori del '600 richiamati da Lubonis, come è il caso di Rubens e Van Dyck. Al tempo stesso tuttavia, la predilezione per stesure rapide e semplificate (nei paesaggi come nella ritrattistica), accentuò dalla fine del '600 e per tutto il secolo successivo l'adozione indiscriminata di materiali resinosi tra i quali era peraltro compreso anche il bitume. Come sostanza termoplastica il bitume forniva delle stesure brune trasparenti particolarmente apprezzate, ma sottovalutando la sua incapacità ad asciugarsi completamente, gli artisti (specialmente nordici, come inglesi e olandesi) se ne servirono largamente come legante soprattutto nella versione venduta sotto il nome di *megilp*, ottenendo in poco tempo sfiguranti crettature nelle pellicole pittoriche dei propri dipinti, che rendevano evidenti le contrazioni differenziate e lo scivolamento dei vari strati pittorici prodotti dalla sovrapposizione di pennellate di colore fresco.

L'impiego di resine e vernici suscitava allora reazioni discordanti, come è il caso di Andrea Pasta che nel 1775 le condannava tutte in blocco, sia perché l'uso di resine morbide diluite in sostanze volatili favoriva la loro crettatura, sia perché l'adozione di vernici oleose produceva l'alterazione delle tinte che si ingiallivano<sup>32</sup>. Ma a ben vedere, il fronte degli amici e dei nemici della vernice appare già pienamente configurato nelle *Regole per comprare, collocare e conservare le pitture* di Giulio Mancini che si interroga «se sia meglio che le pitture habbino le vernice o non l'abbino»<sup>33</sup>.

Non sappiamo se al momento in cui Lubonis scrive, i materiali venduti dai colorari avessero la medesima composizione di quelli citati nelle fonti seicentesche, ma vale la pena di notare per esempio che Rubens si serviva dell'«acqua di ragia» dichiarando di preferire nettamente questo distillato volatile sia rispetto all'olio di spigo (olio essenziale impiegato per diluire i colori), sia rispetto all'essenza di trementina<sup>34</sup>. Sapendo che esistevano sul mercato numerose varietà di essudati resinosi venduti sotto il nome di trementina, l'indicazione precisa fornita dal pittore consente di comprendere che l'acqua ragia era ottenuta dalla distillazione della resina essudata dal

<sup>32</sup> A. Pasta, *Dell'amoroso e diligente governo dei quadri* (1775), in «Paragone», XV, 1964, 173, pp. 173-4. Sulla veemente condanna espressa dal Lanzi nei confronti dei materiali bituminosi vedi quivi il saggio di M. C. Mazzi.

<sup>33</sup> C. De Benedictis – R. Roani, *Riflessioni sulle "Regole per comprare, collocare e conservare le pitture" di Giulio Mancini*, Eifir, Firenze 2005, p. 50.

<sup>34</sup> T. T. De Mayerne, *Pittura, scultura e delle arti minori* (1620-46), a c. di S. Rinaldi, De Rubens, Anzio 1995, fol. 150r, pp. 257-8.

*Picea*, ovvero dall'abete, che nelle fonti italiane compare con il nome di olio di abezzo per distinguerla dalla trementina di Venezia (e dall'essenza da essa distillata) essudata dal larice<sup>35</sup>.

Nell'inviare la sua lettera all'Accademia di San Luca, Lubonis afferma di essere spinto dalla necessità di rispondere «alle cose insussistenti e contrarie all'onore» invocando le «autorevoli serie riflessioni» dell'Accademia di S. Luca, la quale viceversa, per mano del suo segretario Francisco Preziado «non volle dar risposta a questa rappresentazione, particolarmente che il nome del Pittore Napolitano è suposto e non è parso conveniente il dare il suo parere».

Sull'identità di Francesco Lubonis non si è pervenuti ad un accertamento sicuro: sono stati individuati i nominativi dei pittori iscritti all'Accademia del Disegno di Napoli nell'ultimo trentennio del Settecento<sup>36</sup>, ma nessuno di essi ha un nome che richiama quello di Lubonis, evidentemente uno pseudonimo<sup>37</sup>.

È tuttavia presumibile che dietro tale firma si celasse almeno Giuseppe Bonito, probabilmente coadiuvato da alcuni più giovani artisti napoletani in costante rapporto con Roma, come ad es. Gerolamo Storace Franchis<sup>38</sup>.

Bonito, pittore di camera del re, direttore dell'Accademia napoletana per 34 anni (1755-1789) fu sostanzialmente onnipresente in ogni avvenimento artistico della città. Per l'accumulazione eccessiva di incarichi di corte e committenze pubbliche e private, venne per un breve periodo costretto a condividere la direzione dell'Accademia con Francesco De Mura, che nel 1770 comunque rinunciò all'incarico. Da allora e fino alla morte nel 1789, Bonito riuscì a mantenere la direzione accademica nonostante molti altri pittori napoletani si offrirono di affiancarlo, e nonostante le vivaci proteste degli allievi di fronte all'incuria e all'abbandono in cui era lasciato l'insegnamento accademico.

<sup>35</sup> Le fonti distinguono peraltro anche varietà diverse di abete (bianco e rosso) botanicamente identificate con denominazioni diverse (*Abies alba*, *Picea*), e da non confondere con il pino. Cfr. i componenti delle vernici olandesi in M. Stols-Witlox, *Final varnishes for Oil Paintings in Holland 1600-1900: evidence in written sources*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», XV, 2001, 2, pp. 242-84.

<sup>36</sup> Pietro Bardellini, Giuseppe Bonito, Francesco Celebrano, Giacomo Cestari, Desiderio De Angelis, Antonio De Dominicis, Francesco De Mura, Giacinto Diana, Fedele Fischietti, Domenico Mondo, Giovan Battista Rossi, Gerolamo Storace Franchis, Benedetto Torre e altri ancora, sui quali cfr. i documenti d'archivio pubblicati prima dell'ultimo conflitto mondiale nel quale sono andati distrutti: A. Borzelli, *L'Accademia del Disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1900, n. 5, pp. 71-76; n. 7, pp. 110-1; n. 8, pp. 125-7; n. 9, pp. 141-3; A. Borzelli, *L'Accademia del Disegno durante la prima restaurazione borbonica 1799-1805*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, n. 1, pp. 1-5; A. Borzelli, *L'Accademia del Disegno nel decennio 1805-15*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, n. 2, pp. 22-26; n. 3, pp. 53, 56. Per la loro cortese disponibilità, sono grata ad Aurora Spinoso, Costanza Barbieri e Marco Nocca. Un ringraziamento particolare a Giovanna Cassese per le sue fondamentali indicazioni sulla storia dell'Accademia napoletana.

<sup>37</sup> Il ricorso a pseudonimi è attestato a Napoli sin dal XVII sec. come testimoniano i «Giornali» di Innocenzo Fuidoro, anagramma dell'abate Vincenzo D'Onofrio (1616-1692), cfr. Don Ferrante, *Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel sec. XVII dal diario del Fuidoro*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1900, pp. 27-31.

<sup>38</sup> N. Spinoso, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Gerolamo Storace*, in «Napoli Nobilissima», XIII, 1974, n. 3, pp. 81-95.

La gelosa difesa delle proprie prerogative – economiche non meno che culturali – condusse il pittore napoletano a contrapporsi addirittura a Mengs, esigendo compensi anche superiori a quanto percepito dal notissimo artista boemo per l'esecuzione di una tela nella Cappella Reale di Caserta<sup>39</sup>, come testimonia una lettera di Luigi Vanvitelli del 3 agosto 1772:

Eccellenza,

si degna V. E. col dispaccio segnato il primo del corrente mese di agosto, comandare che abbia a dire il sentimento sul memoriale ingiuntomi del Pittor di Camera D. Giuseppe Bonito, che à dipinto, per la Cappella del Novo Real Palazzo di Caserta, il quadro dello Sposalizio di S. Giuseppe, compagno dell'altro, che dipinse il Cav.<sup>te</sup> D. Antonio Raffaele Mengs in tempo del Re Cattolico deus guarde, motivo che lo fa pretendere simile pagamento, perché si dà a credere non solo esserle uguale di merito nella professione; ma aver faticato dippiù dell'altro nell'architettura, ed accusa il Mengs per difetto aver dipinto il suo quadro con la vernice.

Egli è troppo malagevole dire che il sentimento da Professore sugli meriti di altri, che pretendono essere quello che non sono, senza incorrere in odiosità; laonde mi riporto alla voce della pubblica fama che non erra. Il Mengs sovra li professori di Pittura d'Italia niuno gli contrasta la palma. Non appena pervenuto alla corte di Spagna in Roma l'antica Accademia delle Belle Arti l'acclamò per suo Principe. Se il suddetto abbia o no dipinto il quadro con la vernice di cui viene accusato dal Bonito, non posso giudicarlo ma bensì attestare posso che questa pittura dopo 18 anni che è fatta, sembra essere sortita dallo studio del pittore ieri l'altro. Dunque se giammai vero fosse che tal vernice potesse recare l'accusa ideale difetto? benedetta sia sempre tale vernice, che à prodotto un fluido delicatissimo pennello non impiasticciato. Nel carattere dei personaggi ogni proprietà è stata osservata. Nel disegno del tutto, e di ogni parte particolare si riconosce la maestria di dotto professore (...)

Il detto Giuseppe Bonito avendomi invitato a vedere il suo quadro del quali gli avvisai non leggeri difetti, mi disse volerne ducati tremila supponendo che tale somma fosse stata contata al Mengs al confronto del quale egli si dà a credere essere uguale di merito nella professione, studiando ogni via, che altri credere lo debbino. Non manca del merito in varie parti nel quadro del Bonito, abbenché ve ne sono di quelle che non possono esigere approvazioni da verun conoscitore, ciò nonostante questa pittura è la migliore che egli abbia fatta nei suoi giorni fino ad ora, quantunque non vi si ossservino le ottime qualità di quelle del Mengs che è quanto devo riferire e profondamente inchinandomi le bacio le mani

Napoli, 3 agosto 1772

Luigi Vanvitelli»<sup>40</sup>.

La critica a Mengs per aver dipinto con la vernice appare come un'anteprima della polemica suscitata 15 anni dopo dalla *Lettera* dell'Hackert, i cui toni particolarmente astiosi si chiariscono meglio alla luce di tale contesto senz'altro caratterizzato da «sintomi di arretratezza culturale e di involuzione stilistica»<sup>41</sup>. Tanto più evidente diviene così l'impatto a Napoli del linguaggio elaborato da Mengs, dove «la produzione figurativa neoclassica fu sempre un fenomeno di importazione»<sup>42</sup>.

Infatti, come osserva giustamente Rosanna Cioffi, «nonostante alcuni fondamentali accadimenti che dettero notevole incremento alla diffusione del gusto neoclassico in Europa, quali gli scavi di Ercolano e Pompei, il trasporto delle Antichità farnesiane nel palazzo degli Studi di Napoli, il Museo

<sup>39</sup> G. Bonito, *Lo sposalizio della Vergine* (1771), parete sin. del coro di fronte alla *Presentazione al tempio* di A. R. Mengs (1760), entrambi distrutti durante la seconda guerra mondiale (N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: Lettere e documenti inediti*, in «Storia dell'Arte», IV, 1972, pp. 194-214).

<sup>40</sup> N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli* cit., pp. 209-10.

<sup>41</sup> N. Spinosa, *Pittori napoletani* cit., p. 81.

<sup>42</sup> R. Cioffi, *Dall'Arcadia di Solimena all'Accademia di Tischbein*, in Roma «Il tempio del vero gusto». *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli*, Atti del convegno a c. di E. Borsellino – V. Casale, Edifir, Firenze 2001, pp. 297-303, in part. p. 300 e relativa bibliografia.

di Portici, le collezioni e l'attività editoriale di sir William Hamilton, i viaggi di Marigny e Sufflot a Paestum, per non dire della presenza degli artisti nordici chiamati da Carolina di Borbone, nulla di tutto questo sembrò veramente interessare i solimeneschi napoletani, i cui timidi aggiornamenti al linguaggio neoclassico internazionale si limitarono a un recupero del purismo arcadico di Solimena – si pensi a Francesco De Mura – o al richiamo del tutto superficiale della lucida razionalità che ispira i ritratti di Mengs – alludo naturalmente a Giuseppe Bonito»<sup>43</sup>.

Si dovrà dunque attendere l'uscita di scena di Bonito – morto come si è detto nel 1789 – per assistere ad un aggiornamento che riguardò in primo luogo la formazione artistica, con la direzione dell'Accademia ottenuta da Tischbein, ma giungendo anche in questo caso ad una soluzione di compromesso affiancando al pittore tedesco il napoletano Domenico Mondo, come lo stesso Tischbein ricorda:

«Stavo a Portici e vi lavoravo, quando sentii dire che il direttore dell'Accademia, Bonito, era morto all'improvviso (...) L'ostacolo per le trasformazioni, che si avevano in mente per l'Accademia, ora era eliminato, ed era questo il momento di organizzare tale istituzione su basi migliori. Già anni prima a tal scopo si erano intavolate trattative con Mengs. Io domandai al re il posto di direttore dell'accademia e gli dissi che non lo facevo per nessun altro scopo che per l'amore dell'arte, credendo di poter condurre i giovani studenti su una via migliore (...) Dopo di ciò il re si espresse molto benignamente (...) Infatti mi vedeva quasi quotidianamente dal momento che impartivo lezioni di disegno alle due principesse. (...) Nella Secretaria, dove si elabora ogni cosa, si era escogitato qualcosa con cui si pensava di togliermi la precedenza. Dicevano: "I Tedeschi sono teste fredde, flemmatiche, con la loro pazienza e la loro diligenza possono ricavare ben qualcosa lavorando duramente; ma mancano del fuoco dello spirito e di una rapida immaginazione. Se non hanno qualcosa davanti a sé, che possono ricopiare fedelmente, non sanno iniziare niente: infatti, ciò che a loro manca totalmente sono le idee poetiche e pittoriche" (...) In fondo, trovavo il mio divertimento in questi intrighi, tanto più perché, a loro dispetto, mi conquistai il posto in una maniera onorevole. Pregai il re di voler dare all'altro concorrente la metà dello stipendio e degli uffici. Ciò mi guadagnò ancor più la simpatia del re e di tutti i Napoletani. Mondo, un buon uomo di ottant'anni, non poteva essermi di ostacolo»<sup>44</sup>.

Fino alla precipitosa fuga da Napoli (insieme a Philipp e Georg Hackert) a seguito dell'occupazione francese del 1799, Tischbein aveva riorganizzato i corsi accademici curando che la formazione degli allievi avesse una solida base disegnativa, a partire dalla copia di modelli antichi – sia calchi in gesso che gli originali della collezione Farnese, sia disegni e stampe di grandi maestri – trasferendo nella didattica i procedimenti elaborati nel corso della sua maturazione artistica.

<sup>43</sup> R. Cioffi, op. cit., p. 302. Sulle vicende dell'Accademia napoletana e della pittura a Napoli nel Settecento cfr. inoltre: C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953; N. Spinosa, *Pittori napoletani cit.*, pp. 81-95; M. Pisani, *Una famiglia di pittori: i Fischietti* in «Napoli Nobilissima», XXVII, 1988, nn. 3-4, pp. 112-21; N. Spinosa, *La pittura del Settecento nell'Italia Meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990, vol. 2, pp. 465-515.

<sup>44</sup> H. W. Tischbein, *Della mia vita viaggi e soggiorno a Napoli*, a c. di M. Novelli Radice, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, pp. 233-35.

Come riferisce nell'autobiografia, Tischbein aveva raggiunto nel suo secondo soggiorno romano (1783-1787) una sequenza esecutiva in base alla quale «prima di cominciare il quadro» disegnava tutti i particolari della scena «delle posizioni, delle mani, degli abiti: tutto nella stessa grandezza con cui mi serviva nel quadro (...) Ora doveva posare per me un giovane che disegnai dapprima nudo; poi mi feci fare un abito di panno leggero, che faceva delle belle pieghe; glielo feci indossare e disposi le pieghe in modo tale che fosse possibile vedere bene il corpo e le sue parti. Dopo di ciò ordinai la tela per il quadro e indicai con precisione al *colorar* come la volessi»<sup>45</sup>.

Il riferimento al *coloraro* romano che fornisce all'artista la tela va sottolineato per rammentare che i materiali venivano ormai acquistati dagli artisti già pronti per l'uso e talvolta senza verificarne la qualità, con conseguenze nefaste sulla durata delle opere. L'acuta consapevolezza di tali problematiche era particolarmente presente anche a Tischbein, come dimostrano le sue osservazioni:

«Perché sapevo quanto molto dipenda da una buona tela, la comprei io stesso; infatti quella che i colorari prendono di solito è molto sottile ed è resa più compatta solo con acqua di colla e semola. Su questo fondo danno poi una mano di colore ad olio a cui aggiungono dell'argilla; sotto la terza passata mettono un po' di biacca di piombo. Le loro tele sembrano lisce, sono uniformi e a buon mercato, alla qualcosa i giovani pittori non possono fare a meno di badare: ma esse non sono così conformi allo scopo come potrebbero essere. La colla fa sì che la filatura acquisti resistenza, la semola riempie gli interstizi dei fili e le colle creano un così forte strato che il colore non riesce a penetrare come propriamente dovrebbe fino ai fili della tela. Perciò il colore ad olio si stacca a pezzi, non appena la stoffa prende umidità da dietro. Se il quadro sta appeso anche solo alcuni anni a una parete umida, le colle si gonfiano e il colore cade. Così successe al pittore David per i suoi *Orazi*; e anche a Philipp Hackert, che in altri casi fu prudentissimo, con un paesaggio, al quale restavano attaccati soltanto alcuni pezzi. Ogni volta facevo dunque attenzione a vedere se il colore fosse sfregato o spaccato. Quando la tela era asciugata a dovere, cominciavo a dipingervi su, dopo aver ancora una volta coperto con un colore leggero i punti dove venivano le teste e le mani. Ci mettevo proprio tanta fatica nei colori. Macinavo io stesso quelli che chiedevano più accuratezza»<sup>46</sup>.

Probabilmente anche in seguito a sventurati incidenti di questo tipo – che nel corso della polemica sulla vernice vengono impietosamente ricordati dalla stampa periodica romana<sup>47</sup> - Hackert aveva sviluppato una cura particolare nella scelta e nell'impiego dei materiali pittorici, come afferma lui stesso nella *Lettera* e come emerge dal malinconico racconto del vedutista gallese Thomas Jones che nel 1779 riferisce di aver perduto una commissione da parte di sir Thomas Gascoine a seguito della richiesta

<sup>45</sup> Ibidem, p. 185.

<sup>46</sup> Ibidem, anche se tutta la traduzione italiana del passo lascia numerosi margini di incertezza per l'adozione di alcuni termini: l'argilla, è forse da intendere nel senso di creta, così come la parte posteriore del dipinto è da indicare come retro; infine l'applicazione della terza stesura di preparazione, probabilmente sopra (e non sotto) alla quale era unita la biacca.

<sup>47</sup> «De' quadri dipinti dal medesimo <Hackert> nel Palazzo della Villa Borghese sopra li quali à dato la sua gloriosa Vernice, e che sono già tutti pieni di crepature, e che quello ancora, che possiede S. A. Milord Couper a Firenze, gode dello stesso beneficio», in *Lettera di supplemento alle note fatte alla Risposta alla Lettera del Sig. Filippo Hackert sopra l'uso delle vernici sulle pitture*, in «Giornale di Belle Arti», 1788 ora in «Bollettino ICR», n.s., 2006, n. 12, p. 103. Tale testo anonimo, anche per i riferimenti interni citati, appare plausibilmente attribuibile a Baldassarre Orsini, sul quale vedi quivi il saggio di M. C. Mazzi.

«se mi preparassi da solo le tele e se usassi soltanto colori minerali. Ingenuamente risposi che compravo tele e colori già pronti, gli stessi che usavano anche gli altri pittori, al che egli replicò: Oh, no! Il signor Hackert a Roma si prepara sempre da solo le tele e le fa sbiancare in giardino per sei mesi prima di cominciare a lavorarvi su!, aggiungendo che tutti i colori di cui Hackert si serviva erano ottenuti da minerali fatti arrivare appositamente da diverse zone della Germania, con enormi spese e difficoltà»<sup>48</sup>.

Jones si era trasferito a Napoli nel 1780, poiché non aveva «la prospettiva di altre committenze a Roma»<sup>49</sup>, dato che negli anni ottanta la città pontificia era sicuramente la «capitale delle arti, un ambiente stimolante, ma al tempo stesso un mercato saturo» nel quale dovevano trovare sostentamento col proprio lavoro circa 600 pittori, di cui 163 stranieri, come testimonia l'elenco dei pittori stilato da Alois Hirt nel 1787<sup>50</sup>. Da Roma il *Grand Tour* di artisti, collezionisti, mercanti e dilettanti si spostava progressivamente sempre più a sud, verso territori culturalmente fertili come il Regno di Napoli, che divenne in quegli anni una sorta di propaggine dei colti circoli cosmopoliti residenti nella capitale pontificia, economicamente assai meno sfruttato e stimolante per nuovi intraprendenti commerci.

A Napoli Jones aveva ben presto conosciuto Giovan Battista Lusieri - anch'egli proveniente da Roma - indicato nel suo diario come «Don Titta», un vedutista noto soprattutto per la sua produzione matura quando dal 1801 al 1821 soggiornò ad Atene al servizio di Lord Elgin per eseguire disegni, rilievi e calchi dei marmi del Partenone in procinto di essere trasportati a Londra<sup>51</sup>.

Nei vent'anni precedenti trascorsi a Napoli, Lusieri è un vedutista topografo apprezzato per la sua cura nella attenta e fedele riproduzione dei particolari delle scene, dipinte per lo più ad acquerello, che ritraeva dal vero secondo la moda alimentata dal fiorentino commercio presente a Roma, dove l'immagine della città e dei suoi monumenti veniva venduta nei più diversi souvenir: «dipinti, incisioni, modellini tridimensionali (...) in gesso, cartapesta e sughero, riproduzioni di sculture antiche in bronzo e in biscuit»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> A. Ottani Cavina, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il Diario di Thomas Jones*, Electa, Milano 2003, p. 151, cfr. anche quanto osserva M. I. Catalano, *La Lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una fonte nota*, in «Bollettino ICR», n. s., 2005, nn. 10-11, p. 15.

<sup>49</sup> A. Ottani Cavina, op. cit., p. 93.

<sup>50</sup> S. A. Meyer - S. Rolfi, *L'«Elenco dei più noti artisti viventi a Roma» di Alois Hirt*, in «Roma moderna e contemporanea», X, 2002, 1-2, pp. 241-61. Un elenco assai più breve è stilato nel 1785 da Bernardino Campello, cfr. R. Carloni, *Appunti per un'indagine sui rapporti tra il cardinal Stefano Borgia e gli scultori Cardelli con in appendice un elenco degli artisti presenti a Roma nel 1785*, in *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia*, Atti a c. di M. Nocca, Electa, Napoli 2001, pp. 135-49. Si può presumere che le medesime motivazioni siano state all'origine del trasferimento di Hackert a Napoli (T. Weidner, *Deliciae Principis, felicitas Populi: Hackert alla corte di Napoli*, in *Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del regno*, cat. Mostra a c. di T. Weidner, Artemide, Roma 1997, pp. 23-61).

<sup>51</sup> F. Spirito, *Lusieri*, Electa, Napoli 2003, p. 9

<sup>52</sup> F. Spirito, op. cit., p. 11 che ricorda la bottega di Antonio Del Drago dove insieme alle proprie vedute dipinte «d'après nature», vendeva anche «tutti i tipi di colori anche quelli d'Inghilterra» e si offriva sia per impartire lezioni per dipingere all'acquerello, sia per accompagnare i visitatori stranieri nelle località di maggior interesse. Cfr. anche O.

Nelle *Due lettere sul Paesaggio* indirizzate a Goethe, Hackert ricorda l'abilità di Lusieri nel disegnare «le linee dal vero»<sup>53</sup>, e viene ormai data per accertata dagli studiosi la possibilità che l'artista tedesco si sia servito della collaborazione di altri pittori, osservando come questa non fosse «una prerogativa esclusiva di Hackert, ma una consuetudine diffusa presso gli artisti del Settecento. A spiegarla in lui vi sono però altre due ragioni pratiche. Anzitutto la scarsa abilità a riprodurre le figure umane (...) in secondo luogo va rilevata l'enorme domanda di quadri da parte di committenti di tutta Europa alla quale il pittore non avrebbe mai potuto soddisfare da solo, nonostante la sua infaticabile alacrità»<sup>54</sup>.

Ad osservare attentamente le numerose vedute di Hackert ancora presenti a San Leucio e nella reggia di Caserta, si misura esattamente l'impetoso anche se appropriato «raggelante accademismo»<sup>55</sup> di una stesura pittorica compatta senza variazioni tonali, concentrata sulla descrizione lenticolare del paesaggio, che nel ridurre le figure rappresentate a niente più che silhouettes, appare in egual misura distante sia dalla sensibilità pittorica delle vedute di Jones e Lusieri che dagli impasti corposi dei solimeneschi napoletani.

La volontà di impiegare materiali e tecniche più durevoli rispetto ai prodotti commerciali disponibili, alimentarono poi le ricerche di Hackert sulla tecnica a encausto con cui si ritenevano generalmente eseguite le pitture pompeiane ed ercolanesi, la cui conservazione a distanza di secoli garantiva sulla loro lunga durata. Nel luglio del 1792 scriveva infatti al barone Offenbergh di aver «eseguito alcune prove all'encausto, dacché il Consigliere Reiffenstein si trova qui, che sono riuscite. Per S. M. il Re dipingerò in questo nuovo genere a Caserta», annunciando poi nel dicembre di quell'anno di aver condotto «anche delle prove su calce, con dei decoratori; la cosa procede bene, al Re è piaciuto e l'estate prossima eseguirò per il Re la decorazione di un grande Bagno al Belvedere di San Leucio presso Caserta, cosicché quest'utile genere di pittura, che era stata dimenticata da circa un migliaio d'anni, tornerà in uso»<sup>56</sup>.

---

Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle "Belle Arti"*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1978-79, 7, p. 28.

<sup>53</sup> F. Spirito, p. 16; ma cfr. anche: *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philip Hackert e la sua cerchia*, cat. mostra a c. di P. Chiarini, Artemide, Roma 1994, p. 327.

<sup>54</sup> G. Vasale, *Johann Wolfgang Goethe e Jacob Philip Hackert*, Gerni editore, San Severo 1996, p. 39; F. Spirito, op. cit., p. 16. Lo stesso Tischbein conferma tale consuetudine nelle sue memorie: «Quando Philipp Hackert ebbe da fare per l'ammiraglio Orlov e dipinse tra l'altro il porto di Livorno, si fece aiutare da Wudtki <= Michael Wutki> che dipinse le figure con abilità e corredò questo quadro di alcuni Turchi» (W. Tischbein, op. cit., p. 247).

<sup>55</sup> N. Spinosa, *La veduta a Napoli prima e dopo Hackert*, in *Jacob Philip Hackert. Paesaggi del Regno* cit., p. 21.

<sup>56</sup> G. C. Macchiarella – M. L. Proietti, *Pitture ad encausto di Hackert nel Belvedere di San Leucio*, in «Napoli Nobilissima», XIII, 1974, 3, pp. 97-106, in part. p. 98, ma cfr. anche F. Creta, *S. Leucio: il "Bagno Grande" o di Maria Carolina*, in *Jacob Philip Hackert. Paesaggi del Regno* cit., pp. 197-200. La decorazione pittorica con 12 figure di Baccanti elegantemente delineate da incorniciature ovali dipinte, sono oggi poco più che un ricordo sbiadito, sia per una vicenda conservativa particolarmente tormentata (almeno 4 interventi di restauro nel solo Ottocento), sia per la localizzazione dell'ambiente, addossato a diretto contatto con la collina su cui venne costruito da Ferdinando IV il Belvedere di San Leucio da cui si ammira nella vallata sottostante l'imponente reggia di Caserta voluta da Carlo III.

La convinzione fortemente radicata nel Settecento che gli affreschi dell'antichità classica fossero eseguiti a encausto<sup>57</sup> derivava dalla descrizione di tale tecnica rintracciata nelle fonti scritte come Plinio e Vitruvio, cui era assegnato un valore indiscutibile ed esclusivo di validità.

Il ruolo di guida assoluta attribuito alla letteratura classica emerge del resto con evidenza dai percorsi di viaggio degli artisti stranieri come dei giovani gentiluomini che giungevano in Italia, divenuta nel Settecento culmine e conclusione della propria formazione per ripercorrere «gli antichi itinerari descritti da Virgilio, Cicerone e Orazio»<sup>58</sup>. Il Grand Tour dei viaggiatori – soprattutto inglesi, ideatori e interpreti per eccellenza del viaggio «come strumento di formazione e come veicolo di commercio intellettuale»<sup>59</sup> - assume così una fisionomia chiaramente letteraria divenendo in realtà un «Classical Tour», ovvero un «pellegrinaggio laico sulle antiche vie del sapere, dove i luoghi prescelti sono quelli consacrati dalla letteratura classica»<sup>60</sup>.

Lungo gli itinerari letterari del *Classical Tour*, i visitatori e gli artisti rimanevano al contempo attratti e affascinati dalla visione paesaggistica della natura<sup>61</sup> che accanto alla predilezione per le antiche vestigia della «Roma pagana, splendida rovina del passato»<sup>62</sup>, si facevano portatori di una cultura europea dal gusto più moderno e aggiornato rispetto al classicismo prediletto negli ambienti accademici (romani come napoletani), dove il ruolo guida era assegnato ai capolavori pittorici del Rinascimento e del Seicento. Nell'adesione a modelli diversi di «antico»<sup>63</sup> si articolava la «complessità e <il> cosmopolitismo della scena artistica romana» che oggi riconosciamo con fatica ma «che era invece perfettamente chiaro ai contemporanei come qualcosa che si radicava nel nome di Raffaello, proseguiva attraverso la mitizzazione della scuola classica seicentesca con la fortuna di Guido Reni, del Domenichino, di Poussin, per sfociare del tutto naturalmente nel classicismo di Carlo Maratti e della sua scuola»<sup>64</sup>.

Alle radici di una nuova visione della classicità (neoclassicismo) si trovava invece l'appropriazione dell'antico da parte di chi ne subiva il fascino attraverso la narrazione scritta dei protagonisti di un passato remoto ormai per sempre superato, ma che sembrava rivivere nelle indagini antiquarie, nelle copie e nei restauri di sculture e rilievi classici. Al contempo, come nota la

<sup>57</sup> S. Bordini, *Materia e Immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Leonardo-De Luca, Roma 1991, pp. 115-73.

<sup>58</sup> I. De Stefano Giannuzzi Savelli, *Il "Classical Tour" nella campagna romana: viaggi narrati e viaggi illustrati*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XIX, 2002, p. 77.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>61</sup> F. Mazzocca, *Il mito dell'Italia: la riscoperta del paesaggio sulle tracce della letteratura classica e l'indagine sulla natura*, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, cat. mostra, Skirà, Milano 2002.

<sup>62</sup> M. P. Donato, *Le accademie romane e l'antiquaria: tre casi e alcune riflessioni*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Atti delle giornate di studio a c. di E. Vaiani, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni. Classe di Lettere e Filosofia», 1998, 2, p. 144.

<sup>63</sup> O. Rossi Pinelli, *Dall'antico alla molteplicità di antichi: gli anni ottanta del XVIII secolo a Roma*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a c. di M. Scolaro – F. P. Di Teodoro, Minerva, Bologna 2001, pp. 433-44.

<sup>64</sup> S. Susinno, *Alle origini della pittura neoclassica: la competizione per il primato tra Batoni e Mengs*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XV, 2001, p. 7.

Caracciolo, la colonia di artisti stranieri prevalentemente nordici presenti a Roma, al cui interno fece il suo apprendistato Füssli, «nel corso del decennio 1770-80 elaborarono insieme con lui nella capitale pontificia poetiche innovatrici, centrate su un'attualizzazione d'avanguardia del principio dell'*ut pictura poesis*»<sup>65</sup>, sulla scorta del percorso tracciato nel 1766 da Lessing, che nel *Laokoon* proponeva «nette frontiere fra le arti, miranti a separare in primo luogo l'espressione pittorica da quella poetica»<sup>66</sup>.

Le medesime motivazioni appaiono sin dall'origine alla base del viaggio in Italia di Goethe, che spinto dall'«ansia di giungere a Roma» aveva sostato a «Firenze solo tre ore», perché nella capitale pontificia «si riallaccia l'intera storia del mondo, e io conto d'esser nato una seconda volta, d'essere davvero risorto, il giorno in cui ho messo piede in Roma»<sup>67</sup>.

Dal diario delle sue prime giornate romane emerge subito la vivace presenza nella colonia tedesca del consigliere Reiffenstein<sup>68</sup> accanto a quella di Hackert che, designato «primo Pittore di Paesi, Cacce, e Marine»<sup>69</sup> da parte di Ferdinando IV di Borbone, accoglie Goethe in viaggio verso la Sicilia dapprima a Napoli, e poco dopo nella vecchia reggia di Caserta, dove aveva trovato la sua residenza anche il restauratore Federico Anders giunto, com'è noto, da Roma nel 1787 per restaurare alcuni dipinti della galleria di Capodimonte. Grazie ai buoni uffici di Hackert, Anders aveva ottenuto «uno stipendio annuo di seicento ducati (...) e due allievi ai quali insegnare l'arte, che ricevevano dodici ducati al mese»<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> M. T. Caracciolo, *La svolta dei Lumi e la pittura a Roma nel tardo Settecento*, in *Il Settecento a Roma*, cat. mostra a c. di A. Lo Bianco – A. Negro, Silvana, Milano 2005, pp. 69-73.

<sup>66</sup> Ibidem, e pervenendo così ad una riflessione già pre-romantica.

<sup>67</sup> J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983, pp. 138, 163. Sui rapporti tra Goethe e Hackert, cfr. M. I. Catalano op. cit. 2005, pp. 4-13.

<sup>68</sup> Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793) direttore dell'Istituto di istruzione degli artisti russi a Roma e consigliere di Federico di Saxen-Gotha. Per suo tramite l'imperatrice Caterina II commissionò a Cristoforo Unterperger la copia in encausto delle Logge di Raffaello per decorare la galleria che l'architetto Quarenghi progettava come corpo aggiunto al vecchio Ermitage a San Pietroburgo. La copia venne eseguita con la collaborazione di vari artisti nel decennio 1778-1787 come riferisce G. G. de Rossi sulle «Memorie per le Belle Arti», IV, 1788, pp. 151-52 (M. B. Guerrieri Borsoi, *La copia delle Logge di Raffaello di Cristoforo Unterperger*, in *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmele nell'Europa del Settecento*, cat. Mostra a c. di C. Felicetti, Roma 1998, pp. 77-82. Per il ruolo fondamentale svolto da Reiffenstein nell'ambiente culturale romano cfr. S. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann: Carlo Fea e la seconda edizione della 'Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi'*, in «Roma Moderna e Contemporanea», 2002, 1-2, pp. 15-48 e vedi quivi il saggio di M. C. Mazzi.

<sup>69</sup> T. Weidner, op. cit., p. 27.

<sup>70</sup> F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie*, in *Storia del restauro a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi a c. di M. I. Catalano- G. Prisco, in «Bollettino d'arte», volume speciale 2003, pp. 17-32; M. I. Catalano, op. cit. 2005, p. 12. Giustamente la Cerasuolo evidenzia la «doppia onta di vedere al tempo stesso due stranieri, Hackert e Anders, guadagnare i favori della corte nel campo della pittura e del restauro e, pubblicamente, celebrare questo traguardo con la *Lettera a S. E. il Sig. Cavaliere Hamilton* in cui si oltraggiano gli artisti napoletani con accuse di incompetenza nel restauro e di scarsa diligenza nella pittura» (A. Cerasuolo, op. cit., p. 24).

La lontananza fisica dello studio di Anders a Caserta dalla galleria di Capodimonte a Napoli (della quale assume la carica di «Custode e Restauratore»)<sup>71</sup>, appare proporzionale alla distanza culturale che separava il restauratore sassone dall'ambiente artistico dei pittori napoletani, ancora viva a dieci anni dal suo arrivo, come attesta la perizia sui dipinti del Domenichino nella Cappella di S. Gennaro redatta nel 1797:

«La rovina che in detto <quadro> ho ritrovato è nota a V. E. (...) benché sa che due volte sia stato restaurato, cioè una volta da uno scolaro di Giordano, più miseramente a' tempi nostri da un certo chiamato il filosofo, foderatore (...) osservandosi la medema disgrazia negli altri del istesso autore per motivo di tante replicate chiare d'ovo ricevute in diversi tempi (essendo tali originali dipinti sopra rame senza imprimitura)»<sup>72</sup>.

Il richiamo sprezzante alla stesura di «tante replicate chiare d'ovo» ci riporta alla polemica sviluppatasi nel 1788 (ancora perdurante, com'è stato documentato, in pieno Ottocento)<sup>73</sup>, nella quale si era inserito anche Giovan Gherardo De Rossi che dalle colonne delle «Memorie per le Belle Arti» prendeva pubblicamente partito per Hackert – differenziandosi anche per questa scelta dal «Giornale delle Belle Arti»<sup>74</sup> - nel sostenere gli argomenti della «lettera sulla vernice, e sui restauri del Sig. Anders»<sup>75</sup>.

Nell'osservare la scarsa credibilità attribuita all'anonima *Risposta* (che, come s'è detto, non ottenne una presa di posizione ufficiale da parte dell'Accademia di S. Luca cui era diretta), De Rossi afferma la necessità inderogabile che il restauratore possieda le doti dell'artista, e riabilitando per questa via l'operato di Carlo Maratti, dimostra implicitamente come nel momento in cui scrive il restauro pittorico non era un mestiere generalmente praticato a Roma da artisti.

<sup>71</sup> F. Fusco, op. cit., docc. 2, 6, 7, 8. La carica viene poi trasferita al figlio Ignazio Anders, *Ibidem*, docc. 12, 16, 18. Sul significato e il ruolo del custode-restauratore cfr. M. Di Macco, *Identità e contenuti variabili di alcune professioni museali tra Seicento e Ottocento*, relazione del 18 aprile 2005 al convegno Icom di Torino dedicato al Museo italiano, segnalatami da M. C. Mazzi che ringrazio e al cui saggio rimando per ulteriori osservazioni.

<sup>72</sup> F. Strazzullo, *Il restauro delle pitture del Domenichino nella Cappella di San Gennaro a Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXXVI, 1988, pp. 5-23, app. III.

<sup>73</sup> Cfr. l'intero Dossier: *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, a c. di M. I. Catalano, in «Bollettino ICR», n. s., 2005, nn. 10-11, pp. 3-87. L'edizione tedesca della *Lettera* di Hackert stampata a Dresda nel 1800 con cinque appendici (ora in «Bollettino ICR», n. s., 2006, n. 12, pp. 120-137) è curata da F. L. Raspe (cfr. U. Schiessl, *The Conservator-Restorer. A short History of his Professione and the development of professional education*, in *Ricerca comparata CON.B.E.FOR, Conservatori-Restauratori di beni culturali in Europa: Centri ed Istituti di formazione*, Associazione Secco Suardo, Bergamo 2000, pp. 37-105, in part. p. 98). Va notata l'omonimia del cognome del più noto Rudolph Erich Raspe autore del *Critical Essay on Oil Painting, proving that the Art of Painting in oil was known before the pretended discovery of John and Hubert Van Eyck*, Londra 1781.

<sup>74</sup> Il «Giornale delle Belle Arti» appare chiaramente portavoce del classicismo arcadico più conservatore rispetto alla impostazione critica maggiormente moderna adottata dalle «Memorie per le Belle Arti», entrambi in ogni caso ispirati al modello dei periodici letterari, come le «Efemeridi letterarie di Roma» (1772-1798) e l'«Antologia Romana» (1774-1798), cfr. G. Perini, *Nuove fonti per la Kunstliteratur settecentesca in Italia: i giornali letterari*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3 s., XIV, 1984, 2, pp. 797-827.

<sup>75</sup> *Lettera di G.G.D.R. al Ch. Sig. Filippo Hackert celebre pittore, sul restauro dei quadri, e sopra l'uso delle vernici su di essi*, in «Memorie per le Belle Arti», IV, 1788, pp. CCXLI-CCXLVIII, ora in «Bollettino ICR», n. s. 2006, n. 12, pp. 105-108.

Nell'insistere poi che per restauratore non si debba intendere solo chi è «in grado di togliere da una tela o da una tavola il sudiciume, e di fermar la pittura, se è cadente»<sup>76</sup>, enumera evidentemente le operazioni normalmente eseguite dai restauratori romani, cui poi faceva seguito il tocco di un pittore per «rimetterla in armonia».

Concordando pienamente con Hackert che aveva promosso Anders come restauratore della corte borbonica, De Rossi esalta l'abilità artistica del restauratore subordinandole tutte le altre operazioni, laddove invece a Roma (e in generale nello Stato Pontificio) il restauro era inteso in una accezione essenzialmente meccanica, facendo affidamento a colorari e quadrari che in caso di lacune venivano affiancati da un artista dell'Accademia di S. Luca per i ritocchi.

Lo statuto professionale dei restauratori romani non pare definitivamente risolto neanche nei primi decenni del XIX secolo, quando Canova chiedendo nel giugno 1820 il parere dell'Accademia di S. Luca «se fosse utile distaccare dai muri i dipinti a fresco»<sup>77</sup>, ricevette la risposta che sarebbe stato di gran lunga preferibile lasciar «li dipinti uniti ai muri», insieme alla qualifica di «meccanici» per coloro «che si appagano di trasportare sulle tele le sole ultime superficie»<sup>78</sup>.

Tale risposta appare piuttosto scontata nell'ambiente culturale romano dove la pratica del distacco viene regolamentata su consiglio di Mengs, sin dall'arrivo di Giacomo Succi a Roma. Ma, come nel caso della foderatura, anche sulle tecniche di distacco si deve registrare una ricognizione storica ancora confusa e lacunosa, cui in futuro dovranno essere correlate anche le vicende poco note del distacco dei mosaici.

L'arrivo di Giacomo Succi a Roma è attribuibile agli anni 1775-77 in seguito all'esperienza condotta nel Duomo di Imola accanto all'architetto Cosimo Morelli, e al dono di uno degli affreschi distaccati che Morelli presenta al pontefice Pio VI suscitandone la curiosità e la chiamata del Succi a Roma. Poiché Pio VI muore nel 1779 e i fatti sopra citati vengono pubblicati sull'«Antologia Romana» del 1777<sup>79</sup>, è evidente che il titolo di «Estrattista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico» ottenuto da Succi nel 1796, fosse il riconoscimento per una lunga attività prestata e dunque forse proprio in occasione del suo pensionamento.

Il saggio di Federica Giacomini chiarisce assai bene la genealogia della famiglia Succi che dal capostipite Giacomo al figlio Pellegrino, riesce a mantenere il titolo di «Estrattista» e persino la pensione annua che vietava di prestare i propri servizi ad altri che non fosse il pontefice. Ci si aspetterebbe l'avvio di campagne sistematiche di stacchi e invece appare piuttosto evidente che i Succi venissero stipendiati per operare solo nei casi strettamente indispensabili, e a veder bene,

<sup>76</sup> *Lettera di G. G. D. R.* cit., p. 107.

<sup>77</sup> M. Missirini, *Memorie* cit., p. 410.

<sup>78</sup> *Ibidem*, ma cfr. anche il documento originale trascritto da F. Giacomini in Appendice 7.07.

<sup>79</sup> Cfr. Appendice 7.02.

erano sostanzialmente pagati per non lavorare, o meglio per limitare rigorosamente l'attività di stacco ai solo casi autorizzati, piuttosto che per operare sistematicamente<sup>80</sup>.

Giacomo, come successivamente il figlio Pellegrino, sono famosi per la tecnica adottata che viene generalmente indicata nello strappo della pellicola pittorica, appresa in patria presumibilmente dopo aver effettuato numerose prove e preso forse visione degli interventi eseguiti dal ferrarese Antonio Contri, ritenuto storicamente il primo esecutore di interventi consimili. In realtà, anche questa assodata primogenitura richiederebbe qualche ulteriore indagine, se com'è noto, il Baruffaldi riferisce che Contri apprese quella tecnica osservando degli operatori napoletani al lavoro che rimangono al momento totalmente ignoti<sup>81</sup>, così come dalle fonti francesi coeve, più di un riferimento viene rintracciato sull'attività parallela di un «gentiluomo italiano» di nome Francesco Riario, attivo appunto in Francia agli inizi del XVIII sec. e di Domenico Michelini a Roma<sup>82</sup>. Poiché nel caso di Michelini si parla sempre di trasporti, potrebbe trattarsi in realtà di sostituzioni del supporto di dipinti mobili (su tavola o su tela), ma a questo punto sarebbe importante chiarire meglio quale preciso significato le fonti settecentesche e ottocentesche attribuissero ai termini di *distacco*, *trasporto* e *strappo*.

Il più famoso strappo dell'affresco raffigurante *Sisto IV nomina il Platina prefetto della Biblioteca Vaticana*, oggi finalmente assegnato senza ulteriori dubbi a Pellegrino Succi<sup>83</sup>, mostra tuttora una superficie compatta e piuttosto consistente, il cui ottimo stato di conservazione unito al suo spessore rende dubbia l'adozione di una tecnica a strappo così come oggi la conosciamo. D'altra parte la notevole dimensione della pittura appare al tempo stesso troppo estesa per l'impiego del distacco, noto come una tecnica che consentiva l'asportazione dal muro di porzioni limitate di pittura.

Rileggendo il famoso saggio di Cicognara del 1825 si individua la maggior obiezione al diffondersi delle pratiche di stacco nel rischio della sistematica dispersione del patrimonio artistico per «l'avidità degli speculatori che venderebbero all'estero non pur le pitture, ma persino i chiodi

<sup>80</sup> Cfr. il documento trascritto da R. Marinetti sui dipinti di Masolino in S. Clemente (Appendice 7.08).

<sup>81</sup> Le attività di stacco documentate nel regno di Napoli dal 1740 erano eseguite a massello mediante la segazione del muro e il trasporto su lastre di ardesia (P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2002; M. Cagiano de Azevedo, *Una scuola napoletana di restauro nel XVII e XVIII secolo*, in «Bollettino ICR», 1950, 1, pp. 44-45).

<sup>82</sup> L. Borrelli Vlad, *Restauro e restauratori di dipinti in Francia dal 1750 al 1800*, in «Bollettino ICR», 1950, 1, p. 72. Altre sporadiche citazioni vengono fornite da U. Schiessl, op. cit. p. 45, che riferisce come «Prima del 1741 il pittore di Bruxelles Frédéric Dumesnil (1710-1791) imparò l'arte di trasportare i dipinti dal restauratore italiano Francesco Maria Riario attraverso l'interessamento del suo patrono, il duca di Aremberg», così come viene richiamato un testo scritto nel 1660 da Lamorley o Morledt che rappresenterebbe una delle prime testimonianze sulla tecnica della foderatura, mentre il *Viaggio in Italia* di Charles Dickens farebbe riferimento ai negozi londinesi di "pulitori" dove i dipinti venivano esposti per metà liberati dalla vernice scurita.

<sup>83</sup> Vedi quivi il saggio di Federica Giacomini.

d'Italia»<sup>84</sup>, ma denunciando anche immediatamente dopo il pericolo della inevitabile frantumazione «in mille parti (...) e si franga la sua <della pittura> integrale sostanza, togliendo a tutta quella superficie la coesione primitiva che aveva per sé medesima»<sup>85</sup>. Tale seconda obiezione veniva direttamente riferita da Cicognara alle caratteristiche della tecnica adottata intorno al 1725 da Antonio Contri. Rilevando come questa testimonianza del Cicognara del 1825 risulti in realtà precedente a quella del Baruffaldi, pubblicata postuma nel 1834, va inoltre evidenziato che dopo l'incollaggio di una tela sulla superficie pittorica,

«batteva ben bene la detta tela nel detto muro con un mazzuolo di legno: quindi tagliava la calce all'intorno della tela o la puntellava con tavola affinché non alzasse alcuna vescica (...) e dopo di ciò lasciatala bene asciugare ed incorporare per alcuni giorni, levava diligentemente pian piano con tutte e due le mani la detta tela, la quale tirava seco tutta la superficie dipinta nel muro»<sup>86</sup>.

L'utilizzo di un mazzuolo con cui percuotere la porzione di dipinto da asportare sembra al momento attribuibile a una fase primitiva della ricognizione sullo strappo, che tuttavia compare ancora nei resoconti ottocenteschi di Ruspi così come risulta ribadito più tardi in Ulisse Forni<sup>87</sup>. Un documento del 2 settembre 1850 pubblicato da Antonella Manni conferma l'antiorità di tale pratica di battitura giudicata «così poco sicura per la conservazione dell'affresco che si vuole staccare, che lo si può considerare oggi del tutto superato»<sup>88</sup>. Infatti, operando mediante «un mazzuolo di legno arrotondato» e «cominciando da uno degli angoli in modo da non lasciare nessuna distanza tra i colpi», «questa operazione frantuma l'intonaco che trattiene il dipinto al muro e questo resta attaccato alla mussolina quando l'intonaco è ridotto in polvere sotto i colpi del mazzuolo. Non rimane quindi che strappare la tela dal muro e procedere per riportare l'affresco su una buona tela nel modo descritto nell'altro metodo»<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> L. Cicognara, *Del distacco della pittura a fresco*, in «Antologia», LIII, maggio 1825, pp. 1-19, anche in *Gli Scritti d'Arte della Antologia di G. P. Viesseux 1821-1833*, a c. di P. Barocchi, Spes, Firenze 1975, vol. II, pp. 595-613 (in part. p. 596). Cfr. inoltre: F. Mazzocca, *Due testimonianze sul restauro in margine alla cultura dell'Antologia*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a c. di F. Caglioti – M. Fileti Mazza – U. Parrini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, pp. 269-82; E. Spalletti, *L'Antologia di Viesseux, le tecniche artistiche, il restauro (e uno scritto poco noto su Antonio Marini)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1997, 62, pp. 5-10.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 13, ora p. 607.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 7, ora p. 601.

<sup>87</sup> Vedi quivi il saggio di Federica Giacomini. Va ricordato che il testo di Carlo Ruspi venne pubblicato postumo dal figlio Ercole nel 1864 e fa quindi riferimento all'attività paterna tra 1825 e 1855 rivolta assai frequentemente alla pittura murale etrusca /ad es. nelle tombe tarquiniesi) e romana. Ulisse Forni non è noto che abbia mai eseguito alcun intervento di stacco o strappo, ma riporta i procedimenti e i materiali adottati a Firenze da Gaetani Bianchi (distacco e trasporto su incanniccato).

<sup>88</sup> A. Manni, *Restauro in Umbria*, Petrucci editore, Città di Castello 2005, pp. 85-92, doc. 16

<sup>89</sup> A. Manni, op. cit., p. 92.

Poche righe sopra il documento riporta infatti un altro e più recente metodo di stacco costituito da un preliminare cartonaggio, seguito da un intelaggio<sup>90</sup> con mussolina e successivo distacco scalpellando lo strato pittorico dal retro e arrotolandolo progressivamente attorno a un rullo.

Da quanto ne sappiamo, il cartonaggio era una pratica d'origine francese<sup>91</sup>, come indica lo stesso documento del 1850 che fa riferimento a due manuali francesi, il primo non ancora identificato, il secondo rappresentato invece dal ben noto «Manuel Roret» redatto da Vergnaud nel 1836<sup>92</sup>, che risulta peraltro una delle principali fonti di riferimento anche del famoso manuale del conte Giovanni Secco Suardo<sup>93</sup>.

Traendo un primo bilancio da questa più che sommaria ricognizione, già appare chiaro che il termine preferenzialmente usato è quello di «distacco» e mai è esplicitamente citato lo «strappo». Inoltre risultano separate le due operazioni del distacco e del trasporto sul nuovo supporto (generalmente in tela). Le colle impiegate sono piuttosto differenziate: Cicognara fa riferimento a una presumibile colla animale (dato che il lavaggio finale era eseguito con acqua calda), Ruspi cita la colla cervione (colla d'osso o colletta), mentre la Lettera anonima del 1850 fa riferimento a una colla vegetale (di fior di farina, d'amido o adragante), Forni invece cita la colla di pesce e Secco Suardo la colla forte (di falegname). Per l'intelaggio si passa da una tela a trama rada con Ruspi, alla carta ricoperta di mussolina nella Lettera del 1850 fino alla due tele citate da Forni e Secco Suardo (rispettivamente: di cotone e di lino, e bambagina e lino o canapa). Anche per le stuccature del retro si riscontra una varietà di materiali: dalla calce con colla cervione e farina in Ruspi, al gesso e colla di pesce in Forni, fino a una miscela di calce, caseina e latte in Secco Suardo.

Molto appare ancora da indagare e comprendere, ma anche in questa occasione si conferma quanto più volte accertato nell'ambito delle tecniche artistiche: che le fonti scritte codificano pratiche già note da tempo e ampiamente sperimentate da parte degli operatori, come se il momento della scrittura concluda un percorso che da sperimentale diviene largamente condiviso e dunque ufficialmente divulgato.

Da questo punto di vista risulta perfettamente comprensibile che le testimonianze citate (insieme a tutta la letteratura tecnica ottocentesca sull'argomento), ripetano quasi letteralmente molte delle notizie riferite, variandone solo alcune, e rendendo così da un lato dubbia la loro origine autonoma, dall'altro sollecitando un'indagine più sistematica che dalla comparazione dei materiali e delle

<sup>90</sup> Si preferisce qui adottare la terminologia presente nelle fonti, piuttosto che seguire la consuetudine di indicare con *facing* e *baking* le tele applicate sulla fronte e poi sul retro del dipinto staccato, così come indicato in P. e L. Mora-P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Compositori, Bologna 1977 (ed. ingl. *Conservation of wall paintings*, Butterworth, Londra 1984; ed. it. *La conservazione delle pitture murali*, Compositori, Bologna 1999).

<sup>91</sup> C. Giannini, *Lessico del restauro*, Nardini, Firenze 1992.

<sup>92</sup> A. D. Vergnaud, *Manuel du peintre en bâtimens, du fabricant de couleurs, du vitrier, du doreur, du vernisseur et de l'argenteur, etc.*, Encyclopédie Roret, Paris 1836.

<sup>93</sup> S. Rinaldi, C. Mani, *Documenti sulla genesi e l'epilogo del corso fiorentino del Secco Suardo*, in «OPD Restauro», 2005, n. 117, pp. 347-74.

tecniche descritte sia in grado tracciare un panorama storiografico che si intuisce assai più articolato di quello sinora conosciuto.

In una lettera inviata a Camuccini nel 1826, Schinkel infatti lo ringraziava per le «notizie che Lei aveva la bontà di darmi sopra l'operazione e la maniera di distaccare i freschi dal muro, e del intenzione Sua di fare una tal operazione con i Suoi»<sup>94</sup>, come se l'artista stesse avviando dei nuovi esperimenti sui quali non abbiamo al momento alcuna notizia, anche se Camuccini doveva conoscere le tecniche di distacco almeno dal 1806 quando era stato chiamato dall'Accademia di Francia a Roma per valutare la conservazione della *Deposizione della Vergine* di Daniele da Volterra staccato da Palmaroli tre anni dopo<sup>95</sup>.

Nonostante l'alacre attività di Camuccini nell'aggiornare la pratica dei restauratori da lui diretti alle esperienze più innovative (dall'adozione della verniciatura a mastice all'impiego dei ritocchi a vernice), il permanere dei restauratori romani nell'ambito, sostanzialmente negletto, delle arti meccaniche viene esplicitamente decretato dall'Accademia di San Luca nel 1822 nella inabilità a riprodurre il disegno degli antichi maestri:

«Del disegno ne' Ristauratori

Benché l'incisore od il disegnatore, che serve all'incisore, finalmente gran peccato non fa, se a solo rischio d'incontrare il ridicolo per se stesso, si accinge stoltamente senza le qualità necessarie alla traduzione di un'opera classica (...) la profanazione è maggiore ne' restauratori che osano portar le mani ardite su lavori venerandi de' vecchi maestri, e quelli viziano, e deturpano per difetto di sapere.

Per questi è specialmente necessaria la cognizione di un buon disegno. Come può essere, che persone, le quali ignorano perfino li primi elementi del contorno, né mai si iniziarono alle giuste massime della pittura, giungano con un semplice manuale meccanismo, senza entrare nella ispirazione del loro autore, senza il prestigio del suo pennello, e il magistero suo, a supplire le guaste bellezze di una tavola preziosa, e seguirne i dintorni, e le tinte, e il succo, l'ombre, la notomia, li scorti, vestirsi insomma delle qualità del quadro, che tolgono a restaurare? Quindi è che troppo spesso con comun pianto veggiamo la loro ignoranza venire a tale, che con un sol colpo profano di pennello attestano distruggere ciò, che il genio unito alla scienza avea prodotto di più sublime»<sup>96</sup>.

In tali parole si coglie la censura e il disprezzo espressi nei confronti di chi dall'ambito delle riparazioni essenzialmente meccaniche fino ad allora prevalentemente eseguite a Roma, tentava di aggiornare la propria professione anche sull'esempio dei molti artisti stranieri presenti nella capitale pontificia, che in qualche caso furono gli interpreti più avvertiti delle richieste provenienti dal mercato sempre più florido e rapace del collezionismo straniero, industriandosi così a modificare,

<sup>94</sup> L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Edilazio, Roma 2005, p. 110.

<sup>95</sup> G. Albers-P. Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e le origini dello stacco*, in «Bollettino d'arte», XLVIII, 1988, p. 82.

<sup>96</sup> M. Missirini, *Memorie* cit., p. 424

ridipingere e infine a falsificare le opere con risultati così poco onorevoli da suscitare una reazione di diffidente cautela se non di totale rifiuto nei confronti del restauro.

Il dibattito accesosi tra gli accademici di San Luca sul restauro della Cappella Sistina nel 1824-5 rispecchia tali preoccupazioni e al contempo il permanere di posizioni assai diverse<sup>97</sup>, che vedono su fronti opposti i fautori del moderno restauro inteso come recupero eccellente e straordinario di capolavori assoluti, e i sostenitori di una pratica di custodia ordinaria che preferisce affidarsi alla secolare tradizione di operatori, materiali e metodi d'intervento ampiamente noti, anche se dai limitati effetti, pur di non avventurarsi in rischiosi tentativi sperimentali.

L'alternò prevalere di tali posizioni, rispettivamente incarnate da Camuccini e Minardi nei primi decenni dell'Ottocento, rende talvolta particolarmente contraddittoria l'attività dei restauratori che si trovano – allora come oggi – a tradurre in prassi operativa direttive tanto distanti<sup>98</sup>. Le innumerevoli perizie stilate da Minardi con incursioni puntuali sul territorio<sup>99</sup>, non sempre si traducono in interventi diretti, segnando così la definitiva conclusione dell'attività dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture così come l'aveva modernamente impostata Camuccini, parabola di una concezione del restauro importata dalle esperienze francesi che nello Stato Pontificio ebbe una durata circoscritta e limitata.

Seguendo la traccia fornita dall'impiego di tecniche e materiali di restauro diversi, appare possibile districarsi all'interno di un lessico apparentemente omogeneo che dietro le medesime parole d'ordine nasconde in realtà concezioni profondamente differenti, così come sollecita una rilettura della storiografia consolidata che soprattutto a livello internazionale accoglie gli aggiornamenti (concettuali e metodologici) con particolare lentezza. Accade così di incontrare la consueta reprimenda sui ritocchi eseguiti da Carlo Maratti (e non Maratta) sulla *Loggia di Psiche* che invece utilizza consapevolmente a fini conservativi le integrazioni a lapis e pastello<sup>100</sup>, così come dal trattato di Christian Köster emerge chiaramente che le punteggiature a vernice di Palmaroli a Dresda venissero ferocemente criticate dai restauratori tedeschi «perché non imitano l'originale»<sup>101</sup>.

La consapevolezza di aver reso relativo il giudizio storico sulle gravi manomissioni attribuite a Maratti come a Palmaroli (attraversando la polemica sulla vernice), non autorizza a rendere assoluta

<sup>97</sup> D. Cialoni, *Il dibattito sul restauro del Giudizio sistino tra gli accademici romani 1824-25*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XI, 1991, pp. 189-218; S. Rinaldi, *Il punteggiato* cit., p. 265, n. 26.

<sup>98</sup> Esempio è in questo caso l'attività di Giuseppe Carattoli: A. Manni, op. cit. 2005; F. Giacomini, *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXII, 2003, pp. 147-85. Su Minardi, cfr. E. Parlato, *Tommaso Minardi e le 'pitture antiche' di Viterbo, Toscana e Valleranno*, in «Rivista INASA», III s., XXI, 1998, 53, pp. 247-72 e il saggio di Saverio Ricci in questo volume.

<sup>99</sup> Vedi quivi il saggio di S. Ricci.

<sup>100</sup> R. Varoli, *Raffaello: la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Silvana, Milano 2002.

<sup>101</sup> C. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti a olio (1827-30)*, a c. di G. Perusini, Forum editrice, Udine 2001, p. 242.

la valutazione di tali interventi come precoci esempi di restauro modernamente inteso. Nell'uno come nell'altro caso, ci si basa sull'equivoco di assegnare il medesimo significato a valutazioni condotte in contesti culturali del tutto diversi e non confrontabili. Senza contare poi che solo con grande approssimazione si può rappresentare la storia come un arco in progressione costante fino ai giorni nostri, potendo più spesso constatare il verificarsi di improvvise fughe in avanti come di repentini ritorni all'indietro.

In realtà appare sempre più urgente dare compiuta attuazione allo strumento metodologico offerto dalla filologia dei materiali<sup>102</sup> che, applicato sperimentalmente alla storia del restauro come ricostruzione del profilo biografico dei restauratori<sup>103</sup>, era originariamente finalizzato a delineare proprio le coordinate tecniche – mai disgiunte da quelle critiche - di ciascun operatore. Quel tentativo rappresenta oggi un «passato remoto»<sup>104</sup> sicuramente da superare, adottando come riferimento fondamentale l'esplorazione sistematica di un territorio omogeneo in un dato arco cronologico, al fine di identificarne i protagonisti e i metodi di lavoro, ovvero i materiali e le tecniche di restauro impiegati.

I primi risultati di tale impostazione vengono qui esposti, con la speranza che diano ulteriori frutti.

---

<sup>102</sup> M. Cordaro, *Per una filologia dei materiali costitutivi delle opere d'arte e dei materiali di restauro come fondamento della valutazione storica ed estetica*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, cat. mostra a c. di A. Andaloro et al., Argos, Roma 1989, p. 34; S. Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Ediart, Todi 2004, pp. 15-32.

<sup>103</sup> S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti*, Lithos, Roma 1998.

<sup>104</sup> C. Baracchini-I. Boscaïno-D. Levi, A. Maffei, *AR.I.S.T.O.S.: Archivio informatico per la storia della tutela delle opere storico artistiche*, in «Bollettino informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i beni culturali», XII, 2002, 2, pp. 57-81, in part. p. 60.