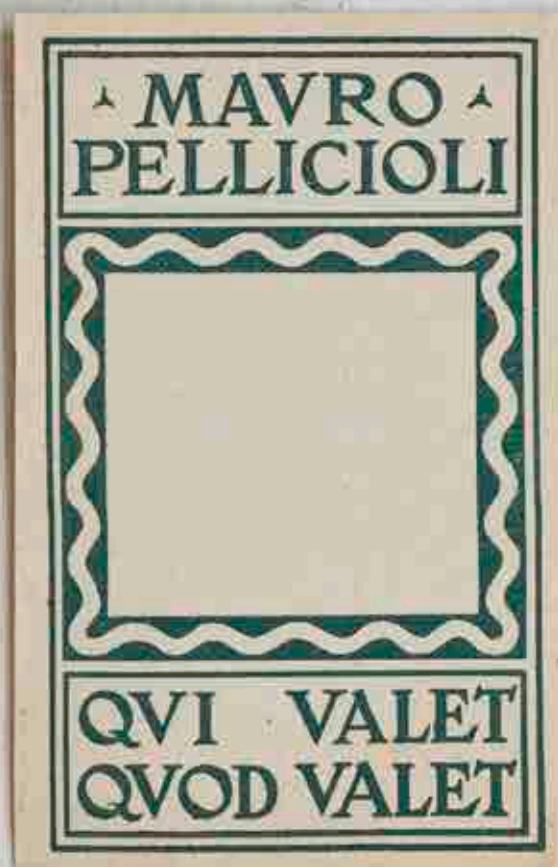


▲ MAVRO PELLICOLI ▲



E LA CULTVRA DEL
RESTAVRO NEL
XX SECOLO

ASSOCIAZIONE
GIOVANNI
SECCO SUARDO

SAGEP
EDITORE

▲ MAVRO PELLICOLI ▲

E LA CULTURA DEL
RESTAURO NEL
XX SECOLO

a cura di

Silvia Cecchini

Maria Beatrice Failla

Federica Giacomini

Chiara Piva

ASSOCIAZIONE
GIOVANNI
SECCO SUARDO

SAGEP
EDITORI

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, 14 novembre 2018

Venezia, Palazzo Ducale, 15 novembre 2018

Enti promotori

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

Comitato Scientifico

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

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

Comitato d'Onore

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

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

Con il sostegno di

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

Con il patrocinio di

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

Realizzazione editoriale e grafica del volume

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

© 2022 Associazione Giovanni Secco Suardo
www.associazionegiovanniseccosuardo.it
© 2022 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-868-1

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

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

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

In copertina

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

SOMMARIO

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

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

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

Paola Pogliani

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ E. CECCHI, *Giotto*, Milano 1937.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Desidero ringraziarlo per aver suggerito questa linea di ricerca.

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

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

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

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

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

³⁸ CARRÀ, *Giotto*, cit., pp. 7-14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

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