3. La tutela e la sua storia
(Simona Rinaldi)

3.1. Tutela, conservazione, restauro

Per avviare un ragionamento sui rapporti che legano la tutela, la conservazione e il restauro è logico interrogarsi sul significato cui ciascuno di tali termini rimanda nella tradizione culturale del nostro paese.

Se infatti il termine «conservazione» assume nella lingua italiana il preciso significato di preservare dal degrado, al fine di trasmettere alle generazioni future l'immenso e variegato panorama di beni culturali ricevuto dal passato, questa concezione la differenzia nettamente dal restauro. Per restauro in effetti si intende il complesso di azioni che vengono esplicate nel momento in cui è già presente il degrado ed è necessario pertanto intervenire direttamente sul manufatto deteriorato per poterlo sottrarre alla distruzione.

Ciò indica una differenziazione tra l'azione diretta sul manufatto già alterato messa in opera dal restauro, rispetto a un'azione che può anche interessare indirettamente il manufatto nell'ambito della conservazione, ad esempio agendo sulla sua situazione ambientale.

Da tale differenziazione deriva la concezione della conservazione proiettata nel futuro e concentrata nell'evitare l'insorgenza del deterioramento delle opere che non è una consapevolezza condivisa da tutte le nazioni del mondo e neanche dell'Europa, tanto meno nei paesi anglofoni, dove il termine «conservation» sta a indicare l'insieme degli interventi condotti in occasione del restauro delle opere, venendo così a rappresentare un'identità semantica con l'italiano «restauro»[1].

Per avere invece una corretta corrispondenza dell'italiano «conservazione» si deve ricorrere all'inglese «preservation» che rimanda in primo luogo agli interventi sull'ambiente (regolazione della temperatura, dell'umidità relativa, delle fonti di illuminazione, delle modalità espositive) che sono ritenuti indiretti poiché non richiedono di operare direttamente sui manufatti. Solo quando effettivamente necessario si predispongono interventi diretti sulle opere, che peraltro possono non riguardare il restauro vero e proprio, ma concernere una semplice attività di manutenzione.

L'uso improprio della terminologia e lo slittamento di significati diviene paradossale in pubblicazioni e ricerche recentemente dedicate alla «Preventive Conservation», tradotto letteralmente in italiano come «Conservazione Preventiva»[2], dimenticando che la *Preventive Conservation* nasce come progetto di ricerca internazionale da parte dell'ICCROM (International Center for Conservation and Restauration of Object Museum, con sedi a Parigi e Roma), sul fondamento teorico fornito dal «restauro preventivo» formulato da Cesare Brandi[3].

Si osserva così che dal «restauro preventivo» di Brandi, si passa alla «preventive conservation» dell'ICCROM, per giungere alla «conservazione preventiva» attuale che trascura, o non evidenzia sufficientemente, l'apporto teorico, metodologico e scientifico fornito dalla «conservazione programmata» ideata e sviluppata da Giovani Urbani, perennemente accantonata dal suo apparire nel 1973[4].

Il cerchio semantico sembra così chiudersi in un appiattimento terminologico e concettuale dal quale viene espulsa la memoria storica della conservazione in Italia che rappresenta ancor oggi la riflessione più articolata e complessiva che sia stata prodotta.

Ma tale primato non nasce nel nostro paese per l'isolata o casuale attività di personalità geniali, è invece il frutto maturo di esperienze, dibattiti ed elaborazioni teoriche avviate sin dal Seicento[5] e sedimentate dal secolo successivo anche a livello legislativo.

---

[1] A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, *in Storia dell'arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, Einaudi, Torino 1981, vol. 10, p. 39

[2] *La conservazione preventiva delle raccolte museali*, atti del convegno a c. di C. Menegazzi, I, Silvestri, Kermes Quaderni, suppl. al n. 49, Nardini, Fireze 2003.

[3] C. BRANDI, *Teoria del restauro,* Einaudi, Torino 1977, cap. restauro preventivo.

[4] G. URBANI, *Intorno al restauro*, a c. di B. Zanardi, Skirà, Milano 2000.

[5] B. ZANARDI, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nei cantieri di Raffaello alla Farnesina*, in «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XVIII, 2007, 2, pp. 205-286.

Sin dal XVIII secolo infatti si afferma la necessità di conoscere dettagliatamente la consistenza del patrimonio artistico presente nei diversi stati italiani per contrastare la crescente dispersione derivante dal fiorente collezionismo che alimentava l'esportazione delle opere d'arte e di antichità.

I dati conoscitivi sui monumenti e gli oggetti superano progressivamente l'aspetto di indici sommari e anche di elenchi sistematici per assumere la maggiore sistematicità di un vero e proprio catalogo, il cui atto di nascita viene indicato dal Negri Arnoldi a Venezia

«d'un pronto e valido provvedimento che assicuri la preservazione e manutenzione […] [dei] quadri più insigni opere di celebri autori esistenti nelle chiese, scuole, monasteri ed altri luoghi della città»[6], che il Consiglio dei Dieci della Repubblica veneta nel 1773 individua nella compilazione di un «catalogo in cui a luogo per luogo stanno descritti li quadri medesimi», da notificare «alli respettivi superiori, parrochi, guardiani e direttori, coll'obbligo a medesimi della risponsabilità, proibendo loro di farne sotto qualsiasi titolo cambiamento, alienazione e vendita»[7].

L'incarico di redigere tale catalogo (*Catalogo di tutti i quadri più importanti esistenti nelle chiese, scuole, monasteri della città, coll'individuazione di ciò che rappresentano e i nomi dei loro autori*) venne affidato ad Anton Maria Zanetti il giovane (1706-1778) che nel luglio 1773 viene designato Ispettore delle pubbliche pitture, con il compito di effettuare

> periodici controlli per vedere se fosse «tentata o introdotta novità alcuna o disposizione contraria alla mente pubblica», per rilevare lo stato di conservazione delle opere e far presente, eventualmnete la necessità di interventi di restauro. Ogni sei mesi, in coincidenza con la corresponsione dello stipendio l'ispettore Zanetti doveva presentare infatti una relazione sulle Condizioni delle pitture catalogate, corredata di suggerimenti diretti ad ovviare eventuali «abusi o disordini» accertati. Tale provvedimento, come si deduce dalle relazioni dello stesso Zanetti e degli altri ispettori a lui succeduti nella carica (Giovan Battista mengardi nel 1778 e Francesco maggiotto nel 1796) «continuando […] a reputarsi provvida e utile questa istituzione», tanto che il catalogo veniva esteso alle città della terraferma), mirava a tre precisi scopi: primo, combatere l'abuso (che le relazioni dello Zanetti attestano già allora diffusissime) delle vendite ed esportazioni di dipinti anche celebri, con l'individuazione e registrazione dell'entità patrimoniale da salvaguardare; secondo, sventare la trufa, sembra altrettanto diffusa, della sostituzione di originali con copie, grazie alla competenza tecnica dell'ispettore, che doveva essere «approvato conoscitore»; terzo, controllare lo stato di conservazione dei dipinti con periodiche ricognizioni, per tempestivi interventi di restauro.
> In pratica il catalogo veniva a fornire la garanzia per un'efficace e consapevole azione di tutela, che impegnava ad un tempo la responsabilità dei possessori o detentori e quella della pubblica amministrazione[8].

Sin dal Settecento la tutela assumeva dunque il duplice compito di conoscere e conservare, indicando precocemente il pericolo insito nei sistematici interventi di restauro (allora peraltro affidati a pittori-restauratori) e suscitando in Zanetti la predilezione per «puri interventi di conservazione»[9], anche se oggi non è facile comprenderne il significato reale, dato che l'ispettore si dichiarava contrario anche alle foderature «nell'uso delle quali dai moderni restauratori in questi tempi qualche volta si abbonda»[10].

Alla morte di Zanetti nel 1778 il suo incarico passò a Giovan Battista Mengardi che tuttavia non fu più designato «Ispettore delle publiche pitture», bensì «Ispettore sopra li quadri dei pittori più insigni esistenti nelle chiese, scuole, conventi e monasteri della Dominante e delle isole circonvicine», per indicare al contempo l'estensione della catalogazione a tutti i territori della Repubblica veneta, e la separa-zione dei suoi compiti da quelli assunti nel medesimo 1778 da Pietro Edwards nominato dai Provveditori al Sal quale «Ispettore al restauro generale delle pubbliche pitture», cui veniva affidata anche la dire-zione del primo laboratorio pubblico di restauro istituito nel refettorio della chiesa di SS. Giovani e Paolo il 3 settembre 1778.

L'importanza dell'attività di Pietro Edwards per la storia del restauro e della conservazione dei dipinti è troppo rilevante per poter essere qui brevemente riassunta[11], si evidenzia soltanto come sin dal 1786 la prevenzione venisse indicata come «prima e fondamentale norma»[12]:

---

[6] Decreto del Consilio dei Dieci (Venezia 20 aprile 1773) in A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Nuova Alfa, Bologna 1996[2], p. 121.

[7] *Ibidem*.

[8] F. NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, La Nuova Italia, Roma 1981, pp. 11-12.

[9] G. PERUSINI, *Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e Germania dal 1780 al 1830*, in C. KÖSTER, *Sul restauro degli antichi dipinti a olio* (1827-30, Forum, Udine 2001, p. 78.

[10] L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII-XVIII*, in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», XXXVIII, 1974, pp. 138-41, p. 138.

[11] Si preferisce rimandare alle articolate sintesi (con relativa bibliografia) fornite da A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988, pp. 154-87; PERUSINI, *Il Manuale di Christian Köster* cit., pp. 67-96.

[12] PERUSINI, *Il Manuale di Christian Köster* cit., p. 95

> Al più saldo conforto però delle mie trepidazioni io mi veggo scortato dal fatto pratico della parte più illuminata d'Europa anche presso quelle nazioni che forse ci vincono ugualmente nell'amor delle bell'arti e nell'assiduità delle fisiche ricerche […] la custodia delle pitture non si procura con provvidenze diverse da quelle ch'io potrei suggerire […] Tutta Italia cominciando da Roma che in tal materie fece mai sempre grandissima autorità, cerca di esteriormente difendere i suoi risultati esemplari respingendo per varie guise le coocasioni del loro danno e rimedia altresì con la ristaurazione all'indispensabile bisogno di risarcire i dipinti […] La riflessiva Inghilterra volle distnguerli [i dipinti] immaginando delle cospicue abitazioni con la pittura nelle quali oltre ad ogni stabile presidio dell'industria, veglia continuamente chi ha tutta la possibil cura esteriore delle sue superbe raccolte; ma per avere il frutto di tante attenzioni deve ancora trapiantare nel proprio paese prima gl'artisti e poi l'arte della ristaurazione. La Sassonia la Prussia e la Russia, mantengono a regale stipendio dei prfessori, cui dovere siè di riparare i pregiudizi delle pub.e gallerie di mano in mano che cominciano a comparire. La Francia pretese di avere perfezionato i metodi della cura preservativa. il fatto esperimentale di pochi anni convinse del contrario; ed […] avrebbe risparmiate molt'inutili contestazioni agli artisti e agl'Accademici che si compromisero in siffatti pareri; ma in mezzo a tanta discussione e a tanto studio, in Francia non si preservano le pitture se non con la custodia esteriore, e col ristauro, quando ve n'è bisogno. Finalmnete per tacere dìogni altro esempio, anche la maestà del regnante imperatore prestattali a quelle geniali sollecitudini, di cui ben rilevò l'importanza per tanto prossimi e remoti oggetti di nazionale cultura e di pub.a utilità; dopo la spesa di circa settantacinquemila fiorini impiegati dal 1777 al 1781 nella ristaurazione dell'Imperial Galleria, non praticò altro mezzo per assicurarsi tanto tesoro, se non quello del sicuro collocamento, della diligenza nella custodia estrinseca considerata in tutta la possibile estensione […] e quindi possiamo assicurarci che la avveduta insistenza del talento alemanno, e le chimiche notizie, di cui può vantarsi quella nazione in confronto di molte, non bastarono fin ora a far iscoprire un metodo di vera intrinseca preservazione, o qualc'altro sistema di custodia migliore[13].

La rassegna dei criteri e dei metodi di restauro adottati a livello europeo risulta di estrema utilità non solo per le valutazioni riservate agli altri paesi (come nel caso degli interventi condotti in Francia che non suscitano evidentemente consensi unanimi), ma anche per la distinzione che viene indicata rispetto ai restauri eseguiti in Italia, a partire poi da Roma che per l'epoca in questione appariva maggiormente nota nel recupero della statuaria antica.

In realtà il ruolo della capitale pontificia nell'ambito del restauro pittorico settecentesco deve ancora essere indagato a fondo, sia nell'identificazione dei principali protagonisti, sia nei criteri d'impo-stazione che sembrano maggiormente ispirati a una concezione di custodia periodica più che di intervento di restauro esemplare[14]. Tale concezione subisce una radicale modificazione solo dal 1814 quando viene istituito l'«Ispettorato alle pubbliche pitture», affidato a Vin-cenzo Camuccini, con il compito di periziare ed eseguire tutti gli interventi di restauro pittorico, affiancando l'operato di Antonio Canova come «Ispettore generale delle Belle Arti» e di Carlo Fea come «Commissario alle antichità». La ben programmata attività avviata da Camuccini aggiorna la prassi del restauro pittorico sino allora condotta a Roma alle coeve esperienze francesi, ma i suoi persistenti inte-ressi nel commercio antiquario non consentono di legarla stabilmente alla più ampia attività di tutela esplicata da Canova e da Fea, con il quale in particolare, si trova perennemente in conflitto.

Le ricerche sulla storia della tutela nello Stato pontificio evidenziano il nesso strettissimo tra conoscenza e conservazione enucleato nel Chirografo del 1° ottobre 1802 redatto proprio da Carlo Fea e promulgato dal pro-camerlengo card. Giuseppe Doria Pamphilj sotto il pontificato di Pio VII, che rappresentò il primo strumento legislativo in grado di tutelare l'intero patrimonio culturale dello stato. Nel Chirografo, emanato dopo la caduta della repubblica giacobina e significativamente intitolato «Conservazione dei Monumenti e delle produzioni delle Belle Arti», si ordinava a

> tutti i Privati che hanno Gallerie di Statue, e di Pitture, Musei di Antichità Sacre, o Profane, o semplici raccolte dell'uno, e dell'altro genere, ed anche quelli, che senza avere o Gallerie o Musei o raccolte, hanno attualmente presso di loro uno o più oggetti antichi, o in altro modo pregevoli di Arte, partcolarmente in genre di Scultura o di Pittura in Roma e in tutto lo Stato, debbano dare un'esatta assegna, distinguendo ciascun pezzo dentro il termine di un Mese […] Chiunque o non darà nel termine prefisso l'assegna, o la darà mancante, perderà gli ogetti assegnati, se saranno

[13] P. EDWARDS, *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture* (12 giugno 1786), in *Ibidem*.

[14] PERUSINI, *Il Manuale di Christian Köster* cit.; S. RINALDI, *Il pnteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi tecnica e teoria cromatica*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2004, 15, pp. 255-74; EAD., *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, 10-11, pp. 45-62; EAD., *Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a c. di S. Rinaldi, Edifir, Firenze 2007, pp. 5-27; B. ZANARDI, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro*, in «Rend. Mor. Acc. Lincei», XVIII, 2007, 2, pp. 205-286.

di libera sua proprietà, o ne pagherà il valore se saranno fidejcommissari, e gli oggetti in questo caso rimarranno nella stessa maniera vincolati[15].

Il successivo Editto del camerlengo Bartolomeo Pacca promulgato il 7 aprile 1820 dopo la fine della dominazione napoleonica e il recupero effettuato da Canova delle opere trafugate in Francia, ribadiva

> Qualunque Superiore, Amministratore, e Rettore, o che abbia comunque direzione di pubblici stabilimenti, e locali tanto Ecclesiastici, che Secolari, comprese le Chiese, Oratorj e Conventi, ove si conservano raccolte di Statue e Pitture, Musei di Antichità sacre e profane, e anche uno o più oggetti preziosi di Belle Arti in Roma e nello Stato, niuna persona eccettuata, sebbene privilegiata e privilegiatissima, dovranno presentare una esattissima, e distinta Nota degli Articoli sopra espressi in duplo sottoscritta, con distinzione di cadaun pezzo, assegnando il termine di un mese […] Chiunque non darà nel termine stabilito questa descrizione o la darà mancante, od inesatta, sarà condannato ad un'ammenda di Scudi Cento per ciaschedun'Oggetto non assegnato, alla qual pena soggiacerà del proprio. […] qualunque Proprietario o Possessore [di] Oggetti d'Antichità […] di singolare e famoso pregio per l'Arte o per l'Erudizione dovranno di essi dare a Noi una speciale descrizione, ad effetto di vincolare i Proprietarj e Possessori suddetti a n on poter disporre di tali Ogetti, che nel'Interno dello Stato, e con Nostra Licenza, anche per averne ragione di acquisto per conto del Governo, e rimanendo innoltre sempre obbligati nel caso di alineazione tanto il Venditore che il Compratore a denunciare l'atto dell'alineazione stessa, sotto pena della perdita degli Oggetti per qualunque mancanza[16].

Come evidenzia Negri Arnoldi, la legislazione pontificia precorre il moderno «istituto della notifica (vincolo dell'opera, diritto di prelazione, divieto di esportazione all'estero)»[17], stabilendo l'inderogabile principio che nella tutela del patrimonio culturale l'interesse pubblico della collettività debba assolutamente prevalere su quello dei privati individui, principio sul quale verrà fondata tutta la legislazione italiana successiva, fino al Codice dei Beni Culturali varato nel 2004.

Come a tutti dovrebbe essere noto, la nascita del regno d'Italia come nazione unificata non produsse un'immediata legislazione di tutela del patrimonio monumentale e artistico. Anzi, per oltre mezzo secolo si dovette assistere alla poco onorevole discussione di progetti di legge sistematicamente presentati in Parlamento e altrettanto sistematicamente bocciati[18].

L'oggetto del contendere concerneva sostanzialmente la prevalenza del diritto dell'utile pubblico così come fino ad allora sancito dalla esauriente e protettiva legislazione di tutela varata dallo Stato Pontificio, rispetto al riconoscimento dell'interesse privato a disporre liberamente e senza alcun vincolo dei beni di proprietà, come reclamava a gran voce la politica liberale.

In realtà, come avviene in ogni dibattito infestato da interessi economici «particulari», i parlamentari si trovarono in una condizione di grave conflitto: come rappresentanti della nazione avrebbero dovuto legiferare secondo gli interessi della collettività e quindi sancire il diritto della collettività a proteggere il proprio passato vietando la vendita e l'alienazione di monumenti, dipinti, sculture e intere collezioni; ma essendo al contempo anche i proprietari delle principali collezioni d'arte e d'antichità (Barberini, Doria, Chigi, Corsini, Colonna, Rospigliosi etc.) avevano individualmente tutto l'interesse a mantenere la libera disposizione dei beni di famiglia, e una legge di tutela che disciplinasse la propria attività era quanto meno indesiderata.

La scelta fu quindi di non legiferare e per oltre mezzo secolo l'Italia venne privata di una legge di tutela, divenendo in sostanza un grande supermercato dove i più scaltri e abili mercanti riuscirono a commerciare ed esportare all'estero ingenti quantità di opere d'arte.

Dall'unificazione al 1902, quando venne varata la prima e largamente imperfetta legge di tutela (Nasi), il Ministero della Pubblica Istruzione che aveva al suo interno la Direzione Generale Antichità e Belle Arti operò mantenendo in vita la legislazione pre-unitaria e soprattutto per la situazione romana ricca di antiche collezioni nobiliari, furono prorogati i fidecommessi, ovvero la proibizione di alienare e disperdere le collezioni come la legislazione pontificia aveva sancito sin dai primi decenni del Settecento.

Non è infatti inutile richiamare la nascita del Museo Capitolino nel 1734 per accogliere la collezione di antichità del card. Albani acquistata dal pontefice per evitare che venisse esportata all'estero, così come nel 1746 la prima Pinacoteca pubblica del mondo nasce sul Campidoglio come diretta conseguenza di un'azione

---

[15] Chirografo del card. Doria Pamphilj (1° ottobre 1802), in EMILIANI, *Leggi* cit., pp. 91-92.

[16] Editto del camerlengo Bartolomeo Pacca (7 aprile 1820), in Ivi, pp. 103-104.

[17] NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo* cit., p. 13.

[18] M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni. Parte I (1860-80); Parte II (1880-1915),* Alinea, Firenze 1987 e 1992.

di tutela: l'acqui-sto delle quadrerie Pio e Sacchetti la cui vendita avrebbe privato Roma di splendidi capolavori dell'arte pittorica[19].

Anche durante l'occupazione francese di Roma la legislazione pontificia non venne radicalmente modificata nelle sue concezioni generali e di fondo, ma essenzialmente riordinata e sostanzialmente riorganizzata per garantirne una massima efficacia[20]. Allo stesso modo, l'impianto della legislazione di tutela pontificia fornì il modello per l'azione del neonato stato italiano, non avendo il regno sabaudo delle consolidate esperienze precedenti cui fare riferimento.

L'apparato amministrativo che sostenne il peso di tutelare il patrimonio culturale italiano fino alla prima legge del 1902 era inoltre costituito per la maggior parte da intellettuali non stipendiati: ispettori per gli scavi e i monumenti designati dal Ministero della Pubblica Istruzione per ciascuna delle province italiane, ai quali era affidato il compito di redigere l'elenco dei monumenti e di sorvegliare gli interventi di restauro.

È evidente la debolezza strutturale di un apparato di tutela basato su incarichi onorari espletati gratuitamente dagli ispettori designati, che pur operando nella maggior parte dei casi con piena coscienza delle proprie responsabilità, non potevano in ogni caso garantire una uniformità di intervento per le competenze estrememente variegate che richiedevano. Così in alcune province si salvaguardarono prevalentemente manoscritti e codici miniati, in altre le collezioni di numismatica, in altre ancora i reperti archeologici etruschi, oppure quelli di epoca romana, tralasciando magari la tutela di altri manufatti poiché non si aveva la percezione della loro importanza.

Del resto anche il viaggio in Umbria e nelle Marche effettuato nel 1866-67 da Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle condusse alla sola catalogazione dei dipinti, mettendo completamente da parte ogni altra tipologia di oggetti d'arte.

Nei fondi archivistici conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, che raccoglie la documentazione di tutte le regioni italiane, si distinguono 4 fasi cronologicamente definite corrispondenti a 4 diversi "versamenti" delle carte d'archivio relative alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione:

- 1ª fase, dal 1860 al 1890 corrispondente al I versamento.
- 2ª fase, dal 1891 al 1898 corrispondente al II versamento, articolato in due serie: 1) Monumenti, 2) Gallerie
- 3ª fase, dal 1898 al 1907, corrispondente al III versamento
- 4ª fase, dal 1908 al 1960, corrispondente al IV versamento

Negli anni corrispondenti al I versamento 1860-90 si delinea l'attività iniziale del Ministero della Pubblica Istruzione nel campo della tutela, con la figura di Giulio Rezasco, responsabile della Divisione che all'interno del Ministero si occupava delle cosiddette Belle Arti: la Divisione 1ª negli anni 1860-62 e la Divisione 2ª negli anni 1863-74. Nel marzo 1875 il Ministro Ruggero Bonghi istituisce due nuovi organismi che separa i manufatti archeologici dagli oggetti d'arte: la Direzione Centrale degli Scavi e Musei (affidandola a Giuseppe Fiorelli, insigne archeologo direttore degli Scavi di Pompei) e il Provveditorato Artistico di Belle Arti, Biblioteche e Musei Medievali, affidato a Giulio Rezasco.

Rezasco non aveva competenze specifiche nel settore, ma era un burocrate proveniente dall'amministrazione sabauda, esperto essenzialmente di diritto. Probabilmente anche per questa ragione nel maggio 1875 venne decretata l'istituzione di due Ispettori centrali all'interno del Provveditorato Artistico, designando Giovan Battista Cavalcaselle Ispettore centrale per la Pittura e la Scultura e Francesco Bongioannini Ispettore centrale all'Architettura. Come testimoniano le numerose minute di relazioni stilate da Cavalcaselle e Bongioannini[21], i due Ispettori centrali avevano una mera funzione consultiva, dato che solo dopo una relazione inviata a Rezasco sui provvedimenti da adottare, quest'ultimo assumeva la decisione finale provvedendo a emanare le direttive (che spesso riprendevano alla lettera quanto scritto dai due Ispettori).

Con la nomina di Guido Baccelli a Ministro della P. I. si ricompone la divaricazione tra l'archeologia e le "Belle Arti", mediante l'istitu-zione nel marzo 1881 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che oltre ad affidarne la responsabilità a Giuseppe Fiorelli, abolisce il Provveditorato Artistico, e determina

---

[19] M. C. MAZZI, *In viaggio con le Muse*, Edifir, Firenze 2005.

[20] V. CURZI, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra* Ancien Régime *e Restaurazione*, Minerva, Bologna 2004.

[21] S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra ottocento e Novecento*, Lithos, Roma 1998, p. 102, nota 32. Si riassumono qui le concezioni storiografiche generali espresse nel testo, aggiornandole sulla scorta di *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno a c. di A.C. Tommasi, Venezia 1998.

l'assunzione diretta da parte dei due Ispettori centrali della gestione dei restauri. Infatti dal 1881 tutte le loro minute sono direttamente indirizzate agli enti locali preposti alla tutela sul territorio.

Va tuttavia ricordato che negli anni del Provveditorato Artistico furono promulgate le prime *Norme sul restauro dei dipinti*, redatte da Cavalcaselle, anche se per lungo tempo dimenticate: il 30 gennaio 1877 sul restauro dei dipinti mobili, attraverso la famosa circolare n. 508bis, stampata in 500 copie e inviata a tutti i direttori di Musei e Gallerie e ai presidenti delle Commissioni conservatrici provinciali; il 3 gennaio 1879 con le *Norme sul restauro degli affreschi*; e il 9 gennaio 1880 le *Norme sul restauro dei Mosaici*[22].

A di là di alcune differenze specificamente tecniche sulle operazioni da eseguire, preme sottolineare il criterio informatore cui sono ispirate, in particolare l'articolazione dell'intervento di restauro in due momenti nettamente separati: in primo luogo l'intervento prettamente conservativo relativo all'eliminazione delle cause di degrado e al consolidamento strutturale dei manufatti cui segue la riparazione dei danni; in secondo luogo l'intervento che oggi chiameremmo di presentazione estetica: ovvero la reintegrazione delle lacune risolta con l'ado-zione delle famose tinte neutre acquerellate che dovevano evitare qualsiasi ricostruzione mimetica delle parti perdute.

L'intervento doveva inoltre essere sorvegliato da un componente della locale Commissione conservatrice provinciale, che era tenuto a inviare al Ministero un apposito certificato di collaudo.

In ambito architettonico e più generalmente monumentale (che coin-volgeva ovviamente anche i manufatti archeologici)[23] è invece Giuseppe Fiorelli nel nuovo incarico di direttore generale a varare i primi provvedimenti normativi a partire dalla circolare redatta il 21 luglio 1882 (n. 683bis) *Sui Restauri degli Edifici Monumentali*, dove non appare diversificata l'articolazione dell'intervento da eseguire, ma si precisa la necessità di mantenere i rifacimenti allo stretto indispensabile, affermando che essi dovevano in ogni caso

> ridonare alle masse costruttive o decorative la continuità antica, riproducendo per forma e per sostanza quanto si sostituisce [...] Non si tenti di far meglio degli antichi, ma quando si debba assolutamente rifare si rifaccia tale quale era, affinché il monumento resti col suo vero carattere, a testimoniare il lavoro delle varie epoche per le quali è passato[24].

Già dal confronto tra queste due normative si osserva un colloquio a distanza tra Cavalcaselle e il suo direttore che ancor prima di essere chiamato a Roma nel 1875 dal ministro Bonghi, si era interessato ai nuovi metodi di restauro applicati su indicazione di Cavalcaselle nella Basilica di Assisi da Guglielmo Botti nel 1872: in quell'occasione Fiorelli inviò un restauratore impegnato a Pompei che tornò riferendo come i nuovi metodi di restauro col distacco e riattacco degli intonaci pericolanti erano già da tempo noti e applicati a Pompei:

> Sull'avviso datomi da V. S. I. […] dell'arrivo in Assisi del Cav. Botti, mi sono affrettato di spedire colà il sig. Vincenzo Battinelli, conservatore dei dipinti di Pompei. La dimora del sig. Battinelli presso il lodato Cav. Botti non si è dovuta lungamente prolungare, perocché avendo il Battinelli avuto agio di accertarsi, che i metodi adoperati dal Cav. Botti per la conservazione de' dipinti murali, nulla aggiungono a quelli da lunga pezza adottati in Pompei ed in Ercolano […] Debbo anzi rappresentarle che i citati metodi si praticano da noi in circostanze locali assai più ardue, giacché trattasi di fatture che non possono dirsi propriamente a buon fresco come le medioevali murali, ed in cui l'azione del tempo, delle materie vulcaniche, e di sali assorbibili nelle calcine, rendono assai più difficile il provvedere alla loro conservazione. La preziosa raccolta degli antichi dipinti pompeiani ed ercolanesi di fresco riordinata nel Museo è larga prova di come egregiamente qui a Napoli si esegua il trasporto delle pitture murali […]
>
> Il Sopraintendente G.le e Direttore
> Giuseppe Fiorelli[25].

Sorvolando sulla semplificata identificazione dei metodi del Botti con la tecnica del distacco e trasporto

---

[22] Pubblicate in: V. CURZI, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Ammini-strazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte»LXXXI, 1996, 96-97, pp. 189-98.

[23] Cfr. P.G. GUZZO, *Antico e archeologia. Scienza e politica delle diverse antichità*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993; N. S. PRICE, M. K. TALLEY, A. MELUCCO VACCARO, *Historical and Philisophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles1995; A. CARANDINI, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*, Einaudi, Torino 1996, ma anche lo studio sulla storia della storiografia archeologica di M. BARBANERA, *L'archeologia degli italiani*, Editori Riuniti, Roma 1998.

[24] G. FIORELLI, *Sui Restauri degli Edifici Monumentali*, circolare del 21 luglio 1882 (n. 683bis) in BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni. Parte II* cit., doc. 8, pp. 49-50.

[25] G. FIORELLI, Lettera del 26 maggio 1874 al Ministro della P. I., in ACS, I vers., b. 244, f. 111, subf. 93, e cfr. anche: P.G. Guzzo, *Le relazioni al Ministro per l'Istruzione Pubblica del 1883 e 1885*, in *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte*, Atti del Convegno a c. di S. De Caro, P.G. Guzzo, Arte Tipografica, Napoli 1999, pp. 195-200.

dei dipinti murali, si può notare come alla fine dell'Ottocento la tecnica delle pitture pompeiane fosse ancora ben lungi dall'essere esattamente individuata persino da un insigne archeologo come Fiorelli, e come invece, sulla scorta di una tradizione essenzialmente letteraria, i dipinti medievali venissero percepiti come modello di riferimento per la tecnica del buon fresco invertendo così la cronologia storica.

Per l'autorevolezza del suo estensore, il testo della circolare Fiorelli appare integralmente travasato nella più nota risoluzione fatta votare da Camillo Boito al IV Congresso Nazionale degli Ingegneri e Architetti di Roma nel 1883, che viene considerata dagli storici del restauro architettonico il "manifesto" del restauro modernamente conservativo al quale si ispirarono alcuni articoli contenuti sia nella Carta di Atene del 1931 che nella Carta di Venezia del 1964[26], con l'aggiunta da parte di Boito dell'avvertenza di contrassegnare chiaramente i rifacimenti di restauro sia mediante l'adozione di materiali diversi, sia mediante «un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno»[27].

In realtà, come è stato possibile constatare prendendo in esame le documentazioni sui restauri di numerosi monumenti, sembra che sia stato Adolfo Arena, direttore dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti delle Regioni Meridionali, l'unico a operare - per esempio nel restauro in Castel Nuovo a Napoli - con una tale precisione filologica, laddove nella stragrande maggioranza dei casi tale raccomandazione veniva generalmente disattesa, perfino dallo stesso Boito, che pur avendo nei suoi scritti programmaticamente superato le riconfigurazioni arbitrarie e mimetiche di Viollet-le-Duc, nella pratica le adottava sistematicamente.

La distanza tra enunciati teorici e prassi di restauro nel settore architettonico viene ormai pacificamente accolta dagli studiosi, pur non mettendo sufficientemente in rilievo le contraddizioni palesi che venivano a manifestarsi quando ci si trovava a operare su dipinti murali, i quali essendo strutturalmente connessi agli edifici richiedevano sia l'intervento dell'architetto che quello del restauratore di dipinti.

Tale diversità d'impostazione viene accuratamente individuata e segnalata dal restauratore fiorentino Cosimo Conti che rileva come il restauratore delle antiche pitture debba

> scrupolosamente ristringere l'opera sua alle parti mancanti e non toccare neanche un millimetro dell'originale (...) <non deve> inoltre preoccuparsi di occultare il restauro. A questa stregua, se è caduto in un edifizio un pezzo di cornice, rotto un capitello, dovrà restaurarsi mettendo al suo posto un blocco informe di marmo o di pietra.
> Ma io vedo che così non si fa, anzi negli edifizi e nelle sculture i restauri si fanno imitando scrupolosamente e senza alcuna restrizione (...) quello che è più scandaloso, il Governo permette ed approva in Architettura tali eccessi, mentre se trattasi di opere di scultura e soprattutto di restauri alle antiche pitture ha stabilito norme talmente restrittive che rasentano il ridicolo[28].

Gli strali di Conti si riferivano alla reintegrazione delle lacune in tinte neutre le quali «tolgono ogni qualità artistica al mio lavoro» rendendolo eseguibile «da qualsiasi contrattelatore e perfino legnajolo», che era effettivamente quanto Cavalcaselle si proponeva: al fine di eliminare il rischio di ridipinture mimetiche che avrebbero falsato l'originale, preferiva mantenere visibili le lacune non reintegrandole, che è quanto fece Filippo Fiscali sul cassone delle *Nozze Adimari* (oggi assegnato al fratello di Masaccio, Giovanni Scheggia) e su un'infinità di altre opere, limitando sostanzialmente il suo intervento alla fase "meccanica"

---

[26] La risoluzione del 1883 afferma infatti: «3. Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando nondimeno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno» (in F. BOCCHINO, *Camillo Boito e la dialettica tra conservare e restaurare*, in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio,Venezia 1996, pp. 146-147).
La Carta d'Atene del 1931 afferma più sinteticamente: «IV. Quando si tratta di rovine, una conservazione scrupolosa s'impone, e, quando le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere a posto gli elementi originali ritrovati (anastilosi); ed i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili» (M. B. MIRRI, *Beni Culturali e Centri storici. Legislazione e problemi*, Ecig, Genova 1996, p. 63). La Carta di Venezia del 1964 stabilisce precisamente all'art. 9 che «Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento» (C. CESCHI, *Teoria del restauro* **********

[27] C. BOITO , *Risoluzione* cit., p. 147. Si dimostra tuttavia inconfutabilmente che tale avvertenza aggiunta da Boito accoglieva le indicazioni suggerite da Giacomo Boni .....

[28] C. CONTI, *Del Restauro in generale e dei Restauratori. Ms. 280 della Biblioteca degli Uffizi*, a c. di A.P. Torresi, Liberty House, Ferrara 1996.

(conservativa) e alla verniciatura finale dei dipinti.

Se invece prendiamo in esame il famoso restauro di Luca Beltrami al Castello Sforzesco di Milano, constatiamo che nel 1893 egli ricostruì la Torre del Castello crollata nel 1521 sulla base di una approfondita e accuratissima ricerca documentaria che condusse l'architetto a progettare ed edificare per analogia stilistica le parti mancanti.

Analogamente ispirati al criterio dei rifacimenti in stile risultano gli interventi di Alfredo d'Andrade splendidamente passati al vaglio da Paola Refice che dai disegni progettuali e dalla documentazione storica prodotta per l'intervento sulla Sacra di S. Michele nel 1892 illustra l'analisi impeccabile della fabbrica da parte di D'Andrade al punto da completare le parti mancanti basandosi sulle tracce fisiche impresse nelle murature[29].

Tali elevate capacità di riproposizione mimetica vengono poi applicate alla progettazione ed esecuzione di un antico borgo medievale realizzato nel parco del Valentino, nell'ambito della Esposizione Nazionale di Torino del 1884, in occasione della quale peraltro Boito pronunciò uno dei suoi più famosi contributi alla teoria e alla pratica del restauro ottocentesco intitolati *I restauratori* (7 giugno 1884), in cui riferiva la famosa citazione di Didron (1839):

> In materia di monumenti antichi, è meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che rifare, meglio rifare che abbellire, in nessun caso bisogna aggiungere nulla, soprattutto niente sopprimere[30].

Gli esempi accennati di Luca Beltrami e Alfredo d'Andrade sono peraltro tra i più autorevoli e qualificati dell'epoca e si collocano inoltre come esempi significativi di figure cui istituzionalmente era demandata l'attività di tutela sul territorio.

Entrambi ricoprirono infatti la carica dapprima di delegati regionali (1884-89) e poi (dal 1891) vennero designati architetti direttori degli Uffici per la conservazione dei Monumenti, rispettivamente della Lombardia e di Piemonte e Liguria.

L'attenzione prevalente al restauro monumentale da parte del direttore generale in particolare, ma anche delle classi dirigenti e del ceto intellettuale come dell'opinione pubblica dell'epoca, aveva infatti condotto nel 1891 ad una ulteriore riorganizzazione dell'apparato di tutela.

Questa nuova fase dell'attività di tutela viene documentata nel II versamento relativo agli anni dal 1891 al 1897, a partire dall'istitu-zione varata dal Ministro Pasquale Villari, di un Ufficio per la Conservazione dei Monumenti in ciascuna delle regioni italiane, in cui l'intera attività di tutela (catalogazione e sorveglianza dei cantieri di restauro soprattutto) trovasse una direzione centralizzata per il territorio di competenza.

La direzione di tali Uffici venne affidata agli architetti: Beltrami per la Lombardia, d'Andrade per Piemonte e Liguria; Federico Berchet per il Veneto; Alfonso Rubbiani per l'Emilia Romagna; Luigi Del Moro per la Toscana; Giuseppe Sacconi per Umbria e Marche; Guglielmo Calderini per il Lazio; Adolfo Avena per le Regioni Meridionali, Giuseppe Patricolo per la Sicilia, etc. Molti furono i casi di significative riconfigurazioni stilistiche, come Patricolo per esempio, cui si deve la selezione di un'epoca di riferimento (nella fattispecie quella normanna) come riferimento storico costante al quale ricondurre gli interventi di ripristino[31], analogamente a quanto farà dal 1897 Corrado Ricci a Ravenna, azzerando tutte le fabbriche posteriori all'epoca bizantina.

Sia nella prassi come nella elaborazione teorica formulata da Boito si riscontrano profonde divergenze con le concezioni espresse in campo pittorico da Cavalcaselle, le quali affondano le radici in una più generale attività di tutela basata sulla catalogazione del patrimonio artistico dell'Italia unita.

Ovviamente anche in campo architettonico i delegati regionali prima, e gli architetti direttori poi, avevano l'incarico di redigere l'Elen-co o Inventario dei Monumenti, distinguendoli in tre classi diverse per importanza, ma per Cavalcaselle la catalogazione diveniva il momento conoscitivo fondante (da correlare dunque strettamente all'attività di restauro) per poter costruire un panorama storiografico differenziato nelle varie realtà regionali, secondo quell'impostazione policentrica a carattere territoriale mutuata dalla *Storia Pittorica della Italia* di Luigi Lanzi.

Per costruire il quadro storiografico classificando cronologicamente i manufatti nelle varie scuole regionali di appartenenza, il restauro deve mirare unicamente a mettere in valore le parti originali, evitando qualsiasi

---

[29] P. REFICE, *Più medievale di prima. Appunti su Alfredo D'Andrade e il ripristino artistico tra Otto e Novecento*, in «Kermes», 1993, 17, pp. 55-65.

[30] A.N. DIDRON, *Réparation de la cathédrale de Paris*, in «Annales archéologiques», III, 1845 agosto, p. 123.

[31] F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Officina ed., Roma 1994.

sovrammissione a carattere stilistico.

Le finalità di Boito appaiono del tutto lontane dall'universo storiografico di Cavalcaselle, poiché mostrandosi particolarmente sensibile alle necessità di omologazione del nuovo Stato unitario, Boito era innanzitutto alla ricerca di uno stile unitario per l'Italia riunificata - che giunse a identificare con il romanico lombardo - e in secondo luogo mirava a sottrarre agli Ingegneri del Genio Civile la direzione dei restauri, non tanto per preoccupazioni conservative, quanto piuttosto per la nozione di restauro come attività squisitamente artistica e quindi da affidare agli architetti, all'epoca diplomati nelle Accademie di Belle Arti.

Un punto di vista particolarmente esplicito nella sua rozzezza, viene espresso da Guglielmo Calderini nel 1901, quando era già stato esonerato dall'incarico di architetto direttore dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Lazio per illeciti amministrativi:

> I monumenti non devono studiarsi soltanto dal lato archeologico e storico, ma molto maggiormente dal lato artistico per l'insegnamento. Perché un'architettura sia monumento ossia ammaestramento di una età di un popolo, bisogna che s'annodi intimamente al passato (…)
> Il restauro dei monumenti, in coerenza a questo punto di vista, deve avere un indirizzo più artistico che archeologico (…) Bisogna insomma che gli architetti, tenendo una via diversa da quella indicata dagli archeologi, muti ai palpiti dell'arte, pensino di lasciare esempi di studio agli artisti avvenire e non si limitino a puntellare, rifoderare e imperniare le muraglie, ma ricostituiscano e ripristinino fedelmente almeno qualcuna delle parti decorative che i fossilizzanti rigoristi della teoria scolorata vorrebbero lasciar distruggere dai morsi del tempo (…) All'archeologo basta poter lasciare scritto*: Ecco i ruderi del monumento, contemplate questi classici sassi*. All'architetto incombe invece l'obbligo di dire ai posteri: *Eccovi il tipo decorativo che io ripresi dai pochi avanzi; studiatevi dentro lo stile e la parola d'arte*.
> All'archeologo basta sia salva la catena storica; all'architetto invece preme sia salva la catena dei concetti artistici artistici![32].

Un'impostazione del genere non poteva essere condivisa da Cavalcaselle che mirava a negare al restauratore la qualifica di artista e si batteva per sottrarre alle Accademie e ai pittori i compiti di tutela quale primo passo per garantire l'integrità delle opere, ancorché mutile:

> poco rileva che apparisca il restauro, anzi dovrebbe apparire; ma quello che conta è che si rispetti l'originale della pittura. La bugia detta ancora con bel garbo, dovrebbe essere tolta di mezzo. e con ciò lo studioso potrà distinguere di un dipinto restaurato in questa guisa quello che è originale da quello che è nuovo, e cavarne utili ammaestramenti[33].

Questa impostazione veniva viceversa vivamente osteggiata sia dai pittori accademici presenti nelle Commissioni Conservatrici provinciali (che non potevano più fornire la consulenza sull'interpretazione stilistica da adottare nei ritocchi), sia dai pittori-restauratori (sostituiti dai "riparatori meccanici"), sia dalla cerchia ristretta ma in rapida espansione dei conoscitori, all'interno della quale viene talvolta ancora inserito Cavalcaselle, la cui precisa ed esplicita intenzionalità documentaria e storiografica lo proietta in una dimensione più moderna.

La consueta contrapposizione di intenti e di metodologia attributiva tra Cavalcaselle e Morelli è ormai troppo nota per essere analiticamente esaminata[34], ma è forse utile ricordare la predilezione di Morelli per un metodo attributivo a carattere esclusivamente morfologico che richiedeva l'operato di un restauratore in grado di tradurre artisticamente i valori stilistici e formali del manufatto così come venivano emergendo dall'attività del critico, mettendo in luce la configurazione e la trama di relazioni culturali ed espressive riconosciute come originari[35].

Morelli, così come Eastlake, Bode, e più tardi Berenson, privilegiavano quindi un restauratore che fosse soprattutto artista più che conservatore e la cui abilità mimetica nel riprodurre le parti mancanti divenisse al tempo stesso causa ed effetto delle valutazioni critiche, fornendo così un ausilio fondamentale all'attività del conoscitore.

Analogamente artista era l'architetto-restauratore che progetta creativamente i rifacimenti degli edifici

---

[32] G. CALDERINI, *Gli archeologi, gli ingegneri e gli architetti dinanzi ai monumenti* (1901) in ID., *Scritti di Architettura (1867-1909)*, a c. di C. Barucci, A. Greco, Clear, Roma 1991, pp. 145-7.

[33] G.B. CAVALCASELLE, *Norme sul restauro dei dipinti, circolare del Ministero della Pubblica Istruzione* (1877, n. 508bis), in RINALDI, *I Fiscali* cit., p. 99, n. 23.

[34] M. CORDARO, *Restauro*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Einaudi,Torino 1993, vol. IV, pp. 587-601; M. CORDARO, *La Camera degli sposi*, 6livetti-Electa, Milano1992.

[35] Su Morelli, cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209; J. ANDERSON, *Dietro lo pseudonimo*, in G. MORELLI, *Della Pittura Italiana. Studii storico-critici (1880-90)*, a c. di J. Anderson, Adelphi, Milano 1991, pp. 493-578; EAD., *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Motta, Milano 2000.

antichi sia servendosi (come Beltrami) della documentazione archivistica; sia studiando (come d'An-drade) le fasi costruttive della fabbrica; sia affidandosi semplicemente alla propria fantasia (come Calderini, Sacconi, Rubbiani, etc.).

Tutti in ogni caso concordi nel trasferire l'indagine che oggi diremmo storico-critica in una riconfigurazione del manufatto sottoposto al restauro.

Ma questo intervento che, definendosi artistico, si risolve nella traduzione materializzata dell'ipotesi critica (storiografica) direttamente sull'opera, produce contemporaneamente due effetti: da un lato trasforma di fatto la storia ri-scrivendola mediante la realizzazione di una nuova opera (che cancella la precedente), dall'altro riduce l'attività artistica a pura mimesi, imitazione pedissequa dell'arte del passato, senza alcuna autonomia creativa.

Non si è ancora appurato se queste riflessioni attraversassero consapevolmente la mente di Cavalcaselle, certo è totale la sua opposizione alla concezione del restauro come attività artistica che traduce materialmente sulle opere le ipotesi formulate in sede storico-critica.

Ma altrettanto totale fu la sua lontananza (anche esistenziale) dal metodo attributivo a carattere meramente morfologico dei conoscitori, che tralasciando la ricognizione storica e non avendo alcun interesse nel dichiarare la provenienza delle opere, si concentrava nella lettura critica, resa maggiormente intellegibile e talvolta opportunamente direzionata dai taumaturghi del restauro mimetico.

La concezione storiografica di Cavalcaselle, strettamente ancorata alla geografia culturale del territorio, si trovò di fatto isolata rispetto a un agguerrito fronte di oppositori (architetti, conoscitori, ma anche pittori, restauratori e, non ultimi, gli antiquari) che, pur con motivazioni diverse e talvolta divergenti, era tuttavia accomunato dal reciproco interesse a mantenere l'attività di restauro all'interno dell'am-bito artistico, dai confini impalpabili e dalle norme incodificabili, che consentiva a tutti di proteggere i propri specifici interessi.

Il paradigma indiziario dei conoscitori, esemplarmente intuito da Ginzburg[36], si rivelava una metodologia particolarmente funzionale al collezionismo internazionale, fattivamente sostenuto dalla cinquan-tennale assenza di una legge di tutela, poiché nel trascurare totalmente la ricognizione storica sul territorio rendeva possibile la nascita di nuove gallerie là dove la storia non si sarebbe mai sognata di collocarle.

Isolata rispetto al fronte compatto di architetti e conoscitori, l'espe-rienza di Cavalcaselle torna oggi più che mai attuale, a dimostrazione che la conoscenza del passato aiuta la comprensione del presente e consente la progettazione del futuro. Anche se va osservato che agli occhi dei suoi contemporanei, quell'esperienza parve più un fallimento che una vittoria, come appare a giudicare dall'operato dei suoi eredi che resero di fatto inoperanti le *Norme* varate ormai vent'anni prima.

Al fianco di Cavalcaselle e di Francesco Bongioannini erano infatti stati inseriti dal 1888 Adolfo Venturi e Natale Baldoria (rispettivamente per dipinti e mosaici), mentre Giacomo Boni, diplomato in architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia si occupava del restauro monumentale.

Se l'operato di Boni è stato sommariamente studiato (soprattutto per il suo successivo impegno in ambito archeologico), e quello di Baldoria appare al momento del tutto trascurato, assai più nota risulta l'attività di Adolfo Venturi che dall'esperienza cavalcaselliana sviluppa una metodologia critica di valutazione dell'opera d'arte, volendo coniugare gli interessi della critica attributiva a un panorama storiografico minuziosamente articolato nelle diverse personalità artistiche.

Con Adolfo Venturi la storia dell'arte diviene disciplina universitaria acquisendo una dignità autonoma rispetto alle materie letterarie entro cui era stata sino allora confinata, ma lo sforzo per veder riconosciuti competenze e percorsi di ricerca specifici della storia dell'arte conduce a tralasciare il contesto territoriale entro il quale le opere sono conservate, per ricostruire la trama dei mutamenti stilistici sviluppatasi tra i vari artefici nel corso dei secoli[37].

Ma dall'inizio del Novecento l'operato della Direzione Generale Antichità e Belle Arti sempre più spesso viene posto sotto accusa per la sua inefficienza e sostanziale incapacità a contrastare la costante emorragia di opere d'arte, frutto di una crescente burocratizzazione degli uffici privi di un efficace indirizzo scientifico. Le carte d'archivio del IV Versamento che conservano la storia della Direzione Generale dal 1908 al 1960 risultano a conoscenza di chi scrive solo parzialmente studiate per singoli provvedimenti: la prima legge di tutela del 1902 varata dal Ministro Nasi, come si è detto largamente imperfetta e talmente farraginosa da renderne inapplicabile il dettato; la legge di tutela del 1909 n. 364 varata dal Ministro Rava grazie

[36] GINZBURG, *Spie* cit.

[37] Cfr. per una sintesi AGOSTI, e relativa bibliografia.

all'impegno congiunto del deputato Giovanni Rosadi e di Corrado Ricci, all'epoca Direttore generale (1906-1919):

> La Rosadi-Rava fu una legge per cui si batterono due tipi di deputati: i tecnici, che avevano maturato un'idea precisa dei vincoli necessari da imporre al mercato; e gli onorevoli delle città d'arte, avvezzi a registrare immediatamente, e livello di base elettorale, l alterazioni che l'identità storico-artistica del paese andava subendo. Contro c'era soprattutto uno schieramento "ideologico" imperniato, più che sulla rappresentanza organica degli interessi commerciali degli antiquari, sull'intransigente difesa della proprietà privata[38].

La radicale trasformazione degli uffici di tutela in Soprintendenze attive sul territorio e articolate per competenze differenziate sui manufatti archeologici, storico-artistici e architettonici (soprintendenze alle antichità, alle gallerie e ai monumenti) consentì a Corrado Ricci di riorganizzare l'intera attività di tutela del patrimonio culturale italiano, varando le norme applicative della legge con il regolamento del 30 gennaio 1913, rimasto in vigore fino al 1999:

> Si ebbe effettivamente la sensazione di essere giunti alla chiusura di un cantiere tenuto aperto per oltre mezzo secolo: lo testimoniavano i compendi di norme, presenti e passate, usciti in quell'anno[39].

La rilevanza storica e giuridica della legge del 1909, per la quale si rimanda agli studi publicati[40], è efficacemente testimoniata dalla legislazione varata nel ventennio fascista dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (1936-943): la legge n. 1089 del 1° giugno 1939 viene infatti generalmente ritenuta «una riverniciatura intelligente e tecnicamente impeccabile»[41] della precedente legge del 1909, ultimo frutto della «generazione protezionista formatasi durante la *golden age* giolittiana»[42].

Confermando «la concezione dei beni culturali come beni di interesse pubblico» la legge Bottai «presenta un rapporto significativo di continuità con le scelte maturate in età liberale»[43], e operando nel solco di questa autorevole tradizione – che a ben vedere risale a sua volta alla legislazione pontificia – vara la parallela fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro come struttura statale al tempo stesso di ricerca e di formazione nel campo della conservazione del patrimonio culturale.

La storia dell'ICR attraverso i suoi direttori (Cesare Brandi 1939-1960; Pasquale Rotondi 1961-1973; Giovanni Urbani 1973-1983; Umberto Baldini 1983-87; Michele D'Elia 1987-91; Evelina Borea 1991-94, Michele Cordaro 1994-2000; Almamaria Mignosi Tantillo 2000-2002, fino all'attuale direzione di Caterina Bon Valsassina)[44] scandisce in maniera emblematica le vicende della tutela in Italia: dai provvedimenti di protezione antiaerea nel corso della guerra, alla ricostruzione postbellica, alle polemiche sulla "cleaning controversy" nel 1947 e nel 1960, agli interventi a seguito dell'alluvione del 1966, agli atti della Commissione Franceschini del 1967, alla nascita del Ministero dei beni culturali nel 1975, alla elaborazione del Piano pilota per la conservazione programmata in Umbria del 1976, alle ricerche sulla protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico del 1983, confluite nella Carta del rischio per patrimonio culturale italiano attualmente in corso di redazione. Tutte tappe, qui solo elencate, di una lenta maturazione che dal restauro, come azione di riparazione di un degrado già manifestatosi, giunge alla conservazione come manutenzione periodica in grado di prevenire l'alterazione e la distruzione del patrimonio culturale.

3.2 Per una storia della tutela a Viterbo

Il panorama tratteggiato a livello nazionale si riverbera nelle diverse realtà locali con riflessi diversi, accentuando talvolta i conflitti istituzionali, come viene efficacemente documentato da Simona Troilo per l'Umbria[45].

---

[38] R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana,* Il Mulino, Bologna 2003, p. 111.

[39] *Ibidem*.

[40] EMILIANI, *Leggi* cit.; BALZANI, *Per le antichità* cit.; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni. Parte II* cit.

[41] G. VOLPE, *La parabola della tutela artistica italiana da Carlo Fea a Giovanni Rosadi*, in EMILIANI, *Leggi* cit., p. 284

[42] BALZANI, *Per le antichità* cit., p. 112.

[43] M. SERIO, *Restauro e Istituzioni*, *in La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, in Atti del convengo a c. di M. Andaloro, Nardini, Firenze 2006, p. 13.

[44] C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Electa, Milano 2006.

[45] S. TROILO, *La patria e la memoria*, Electa, Milano

Il 6 dicembre 1873 un redattore anonimo della "Gazzetta di Viterbo" chiariva la principale finalità di rendere pubblico l'elenco degli oggetti d'arte esistenti a Viterbo: «se non si sapesse che esiste un quadro, si potrebbe certamente farlo sparire, venderlo, rapirlo, ed anche per dispetto distruggerlo»[46].

Tale affermazione si rivela tanto più appropriata per il contesto viterbese in quanto dalla sua – peraltro tardiva – annessione al regno d'Italia fino ai giorni nostri, non sembra acquisita la consapevolezza che la catalogazione sia il primo passo per un'efficace azione di tutela, come ben dimostrano le vicende del Museo Civico delineate da Simonetta Angeli.

Per quanto concerne il territorio viterbese nel suo insieme, si deve ricordare che Viterbo fu l'ultimo comune italiano a dare attuazione alla legge di soppressione delle congregazioni religiose varata a livello nazionale nel 1866 e ribadita per il circondario romano nel 1873, stabilendo la cessione al neonato Stato italiano di tutti i beni degli enti religiosi soppressi[47].

Ricordate ancor oggi dagli storici locali come «leggi eversive» rispetto alla precedente legislazione dello Stato pontificio, le nuove norme di demanializzazione statale decretavano in realtà che le opere custodite negli edifici religiosi fossero «conservate alla detta Chiesa se questa rimanga aperta al culto, o in caso contrario devolute ad una pubblica Galleria»[48]. In sostanza se la chiesa o il convento continuava a svolgere le sue funzioni cultuali poteva conservare i beni di sua proprietà, mentre essi dovevano essere ceduti all'amministrazione statale se l'edificio religioso non era più attivo.

Le Chiese e i conventi soppressi di cui solo il 23 aprile 1880 il Comune di Viterbo riuscì ad ottenere dall'Amministrazione del Fondo per il Culto un inventario dettagliato di tutti gli oggetti ad essi pertinenti, furono:

- Chiesa e il convento del Paradiso
- Chiesa di S. Francesco
- Carmelitani Scalzi
- Chiesa di S. Maria della Verità
- Chiesa di S. Pietro
- Chiesa di S. Paolo alla Palanzana
- Chiesa di S. Giovanni
- Chiesa della Trinità
- Chiesa di S. Maria in Gradi
- Chiesa di S. Sisto
- Chiesa di S. Angelo[49].

Nel 1912-17 (?CONTR) vennero demanializzati altre chiese e conventi:

- Chiesa di S. Maria della pace
- Chiesa di S. Agostino
- Chiesa dell'Assunta
- Chiesa di S. Caterina
- Chiesa di S. Domenico
- Chiesa di SS. Simone e Giuda[50], mentre gli edifici conventua

li facenti parte dei «Patrimoni riuniti delle Confraternite, Arti e Oratori di Viterbo» non furono ceduti al demanio, ma la loro amministrazione fu trasferita alla Congregazione di Carità che acquisì i beni di:

- Ospizio dei Pellegrini
- Chiesa di S. Giovanni Decollato
- Chiesa di S. Girolamo della buca
- Chiesa di S. Rocco
- Chiesa di S. Maria Maddalena

---

[46] *Oggetti d'Arte*, in "Gazzetta di Viterbo", III, 1873, 31, p. 3.

[47] Si riassume quanto analiticamente esposto in S. RINALDI, *Restauro dei dipinti e gestione della tutela a Viterbo tra Ottocento e Novecento*, in «Biblioteca e Società», XX, 2001, 1-2. pp. 15-23.

[48] Ministro P. I., Lettera al Sottoprefetto di Viterbo (24 marzo 1875), in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in avanti ACS), Beni delle Corporazioni Religiose Soppresse, b. 24, f. 65, subf. 42.3; A. QUATTRANNI, *Amministrazione e beni culturali nella Viterbo post-unitaria: l'istituzione del Museo Civico (1870-80),* in «Biblioteca e Società», XVI, 1997, 3, pp. 22-28.

[49] Ivi, subf. 42.1; M. PICCIALUTI, *La soppressione delle corporazioni religiose dela provincia di Roma e il convento di S. Maria in Gradi*, in *Santa Maria in Gradi*, a c. di M. Miglio, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo 1996, pp. 27-39; A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra ricerca, tutela e dispersione. Inventario dei beni delle corporazioni religiose 1860-1890*, Ministero per i Beni culturali e ambientali-Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1997.

[50] A. S.Vt., b. 83 (1912), cat. 3, tit. 15, f. cessione ex monasteri.

- Chiesa di S. Biagio
- Chiesa di S. Vito
- Chiesa di S. Giuseppe
- Chiesa di S. Maria della cella
- Chiesa di S. Maria delle rose
- Chiesa di S. Clemente
- Chiesa di S. Maria della salute
- Chiesa di S. Omobono.

Tutti gli edifici religiosi non demanializzati appartenenti alla Congregazione di Carità furono dal 1917 posti in affitto o in vendita per fronteggiare le spese del loro mantenimento[51].

Dietro alla soppressione delle corporazioni religiose si celava in sostanza un braccio di ferro tra Stato e Chiesa sulla proprietà degli edifici e dei beni in essi custoditi e sugli oneri come sui proventi economici talvolta ingenti che potevano trarsi dalla loro vendita o locazione temporanea.

Se si confronta l'*Elenco degli oggetti d'arte* pubblicato nel 1873 con la *Guida della città di Viterbo* di G. F. Egidi del 1889, possiamo constatare una dispersione che progredisce indisturbata fino alla costituzione della raccolta municipale e alla inventariazione condotta dallo storico Giuseppe Signorelli nel 1915 dopo aver assunto la direzione del Museo Civico inaugurato nel 1912 nella Chiesa di S. Maria della Verità.

I dati particolarmente generici e privi di una qualsivoglia univocità nel contrassegnare le opere citate nell'*Elenco* (1873), nella *Guida* (1889) ma soprattutto nel *Catalogo* sommario del 1903, appaiono talvolta difficilmente confrontabili e correlabili all'*Inventario* stilato da Signorelli nel 1915, ma soprattutto rendono evidente la lontananza e l'estraneità dell'ambiente intellettuale viterbese da quanto veniva proposto per il Catalogo nazionale sin dal Congresso Storico Italiano del 1889, portando a compimento le elaborazioni intraprese dal modenese Giuseppe Campori nel 1870. Al convegno del 1889 infatti, Adolfo Venturi proponeva ua catalogazione degli oggetti d'arte non pù sotto forma di elenco, ma «come una mappa catastale, pronta a ricevere nota delle modificazioni che il tempo e gli uomini vi apportano. Un catalogo a schede mobili» contenente

> la descrizione, l'invito a specificare se la ubicazione dell'opera sia originaria o no (donde lo studio delle vicissitudini per rincongiungerla al filo della sua storia); poi le indicazioni sullo stato di conservazione e sui restauri subiti dall'oggetto d'arte, quelle sulle condizioni giuridiche dell'ogetto o le tradizioni riflettenti la proprietà di esso e infine le notizie storico-critiche (basi storiche e contestazioni critiche dell'attri-buzione; data o tempo appossimativo dell'esecuzione; iscrizioni appo-ste all'oggetto e nota sulla loro autenticità; bibliografia[52].

L'impermeabilità della cultura viterbese a quanto avveniva a pochi chilometri di distanza e soprattutto a Roma – presumibile reazione di fronte alla perdita del rango di provincia di Viterbo, declassata con l'unificazione a comune all'interno della provincia di Roma – caratterizzerà da allora stabilmente i rapporti tra gli amministratori locali nei confronti sia dei funzionari statali preposti alla tutela, sia delle istituzioni e delle leggi varate a regolamentare il settore su tutto il territorio nazionale.

Un esempio emblematico è rappresentato in questo senso dalla Società per la Conservazione dei Monumenti di Viterbo sorta nel 1901 come associazione di ventotto notabili con il fine di

> a) richiamare l'attenzione del Comune e del Governo sui pericoli derivanti ai monumenti cittadini sia dalle ingiurie del tempo, sia dal fatto dell'uomo e specialmente da un malinteso spirito di rinnovazione edilizia;
>
> b) mediante premi e sussidi ai cittadini che eseguiranno dei benintesi restauri negli stabili di loro proprietà aventi carattere e importanza artistica;
>
> c) col far compilare progetti tecnici pel restauro di monumenti o di semplici parti di edifici le quali abbiano carattere e importanza artistica o storica e col promuovere l'esecuzione sia da parte del Comune, sia da parte del Governo, sia da parte di privati cittadini o di enti morali, o coll'opera consociata di tutti;
>
> d) col curare che nei fabbricati prossimi ai monumenti siano evitati, per quanto è possibile, tanto nelle linee architettoniche quanto nella coloritura, contrasti troppo stridenti coll'antico;

---

[51] A. SCRIATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Capaccini, Roma 1915-20, p. 459; M.E. NAGLIA, *Le confraternite della città di Viterbo. Inventario della documentazione archivistica della Biblioteca Comunale degli Ardenti*, in «Informazioni del Centro di Catalogazione dei beni culturali della Provincia di Viterbo», 1989, 6, pp. 39-55.

[52] A. VENTURI, *In qual modo le Deputazioni e Società di Storia Patria possano venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del Catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*, in «Archivio Storico Italiano», VI, 1890, pp. 85-92, anche in AGOSTI, *La nascita* cit., pp. 85n-86n.

> e) col promuovere, per quanto sarà possibile, la coltra artistica e l'interesse per l'arte sia nelle classi colte sia nel popolo con tutti i mezzi che saranno ritenuti adatti[53].

La Società svolgeva la sua attività seguendo il modello fornito dalle Società degli Amici dei Monumenti sparse in varie città italiane (e in primo luogo a Firenze e a Pisa) con richiami più o meno diretti alle omonime associazioni francesi (*Societé des Amis des Monuments*) affiliate alla *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB) fondata da William Morris nel 1877 e meglio nota come *Anti-Scrape* o *Anti-Restoration Movement*, assumendo le denunce di John Ruskin a proprio fondamento teorico[54].

La principale finalità della SPAB e dei vari circoli consociati era infatti l'opposizione più netta e convinta ai ripristini in stile e in genere a tutte le alterazioni e manipolazioni effettuate in occasione degli interventi di restauro, risolvendosi assai spesso in un generale e più generico rifiuto del restauro in quanto tale, anche se nelle intenzioni originarie la posizione era assai più articolata, proponendo

> la tutela al posto del restauro, per evitare il degrado con cure giornaliere, per puntellare un muro pericolante e rappezzare un tetto cadente con quei mezzi che si usano per sostenere e coprire, e non mostrare alcuna pretesa di altra arte, e comunque resistere a tutti i tentativi di manomettere la costruzione sia nella sua struttura che nei suoi ornamenti così come si trovano[55].

La diffusione della SPAB in Francia è pienamente comprensibile alla luce dell'opposizione che poteva suscitare la teoria del ripristino stilistico formulata e applicata da Viollet-le-Duc, mentre in Italia la cosciente attività di associazioni cittadine si registra a partire dall'inizio del Novecento quando l'incompetenza ormai proverbiale degli organi centrali del Ministero della P. I. eccessivamente burocratizzati, suscita, oltre alle consuete quanto sterili polemiche giornalistiche, anche alcune iniziative concrete. Tra queste va ricordata la nascita della rubrica *Dentro della cerchia antica* che il periodico «Il Marzocco» inserisce a partire dal 1900 in seguito al nuovo indirizzo della rivista inaugurato da Adolfo Orvieto, che riesce a coinvolgere in prima persona Corrado Ricci e Luca Beltrami.

Beltrami in particolare, denunciava con ineguagliata autorevolezza la pretestuosità delle polemiche sui restauri[56], e la latitanza della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, all'epoca retta dal napoletano Carlo Fiorilli:

> ben si comprende come le persone adibite a quelle delicate funzioni si trovino isolate, esposte troppo alle tendenze, alle simpatie e agli arbitri personali, che facilmente possono condurre a varcare i limiti di quella azione prudenziale che dovrebbe essere loro assegnata (…) e così avviene che mentre la burocrazia centrale suppone di dirigere e di disciplinare ogni forza locale destinata al patrimonio artistico, queste forze locali riescono all'atto pratico, ad esercitare autorità assoluta, eccessiva, sia che conducano ad un risultato lodevole di ordinamento come alla Pinacoteca di Milano, sia che conducano ad un risultato disastroso come al Museo Nazionale di Napoli. E all'amministrazione cenrale, personificata dal Ministro, non rimane altra risorsa e consolazione che di aprofittare dei risultati favorevoli per intervenire alle cerimonie di inaugurazione e sentirsi attribuito tutto il merito da quei direttori, che in realtà hanno fatto quello che hanno voluto, e il più delle volte in contrasto coll'amministrazione centrale[57].

Le parole di Beltrami si attagliano perfettamente alla situazione viterbese dove il cantiere di restauro del Palazzo Papale approvato e diretto sin dal 1897 dall'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Lazio[58], vede sempre in origine la presenza fattiva e consapevole di Cesare Pinzi che mette a disposizione le proprie conoscenze stori-che, analogamente a quanto aveva fatto Luigi Fumi a Orvieto.

La figura di Cesare Pinzi è particolarmente importante per la storia di Viterbo, poiché ai suoi studi si deve la ricostruzione della storia della città nei secoli, insieme alle notzie sul suo patrimonio monumentale raccolte in numerose guide più volte riedite[59]. Direttore della Biblioteca comunale degli Ardenti dal 1888 al

---

[53] Società per la Conservazione dei Monumenti di Viterbo*, Statuto approvato nelle adunanze dei giorni 29 Gennaio e 3 Febbraio 1902, art. 2*, in C. VARAGNOLI, *La città degli eruditi: restauri a Viterbo 1870-1945*, in *Identità e stile. Documenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, a c. di M. CIVITA, C. VARAGNOLI, Gangemi, Roma 2000, pp. 126-134, in part. p. 126n.

[54] F. LA REGINA, *William Morris e l'Anti-Restoration Movement*, in «Restauro», 1974, 13.14, pp. 77-149.

[55] *Manifesto della SPAB*, 22 marzo 1877 in PRICE, TALLEY, MELUCCO VACCARO, *Historical and Philosophical Issues* cit., pp. 319-21.

[56] L. BELTRAMI, *Il restauro dei monumenti e la critica*, in «Il Marzocco», VI, 1901, 49, 8 dicembre.

[57] L. BELTRAMi, *Il Direttore X della Pinacoteca Y*, in «Il Marzocco», VIII, 1903, 46, 15 novembre.

[58] Dapprima sotto la guida di G. B. Giovenale, di G. De Angelis dal 1900 e infine di P. Guidi dal 1906: Uff. Cons. Monum. Roma 1903, pp. 253-64.

[59] C. PINZI, *Storia della città di Viterbo*, Viterbo 1887 - , voll. 1-4; ID*., Guida de' principali monumenti di Viterbo*, Tip. Camera dei Deputati, Roma 1889; ID*., I principali monumenti di Viterbo. Guida pel visitatore*, Tip. Monarchi, Viterbo 1894, 1905, 1911, 1916.

1912, ne curò il primo riordinamento procedendo alla catalogazione del materiale librario esistente (scongiurandone così la dispersione) e provvedendo a incrementare le nuove accessioni. Nonostante ingenerose accuse di essersi limitato a recuperare le ricerche archivistiche condotte prima di lui dal canonico Luca Ceccotti (morto nel 1878), e di non poter vantare delle specifiche competenze paleografiche avendo lavorato fino al 1881 nella ragioneria comunale, il frutto dell'impegno profuso da Pinzi nella raccolta e pubblicazione delle fonti archivistiche rappresenta ancor oggi una testimonianza inoppugnabile, dalla quale partire per qualunque ricerca sul territorio[60].

Si può dunque comprendere come, nel clima contrastato nel quale Pinzi ebbe a operare, le soluzioni progettuali elaborate dall'Ufficio regionale con la sua consulenza storica venissero criticate e osteggiate. Nel 1907 la Società per la Conservazione dei Monumenti che caldeggiava una soluzione conservativa diversa, riuscì alla fine a veder accolto il proprio orientamento da parte della Direzione Generale e acquisì così la capacità di orientare e dunque di condizionare la direzione dei restauri monumentali a Viterbo per i successivi due decenni[61].

Alla Società si deve la direzione dei lavori, commissionati dal Vescovo di Viterbo, sull'«aula di Clemente IV con la scoperta e la reintegrazione dei merli (1907-1909), la cui presenza era stata negata da Pinzi»[62], e che condusse viceversa alla realizzazione di «un progetto di completa medievalizzazione della sala, con la sostituzione delle porte cinquecentesche con portali i stile gotico»[63].

Mentre le associazioni per la conservazione dei monumenti attive in Italia e all'estero agivano in genere per contenere al minimo gli interventi, quando non giungevano a rifiutare del tutto il restauro in favore di una concezione "organica" dei monumenti destinati natural-mente a nascere, esistere e morire, la Società viterbese giungeva a un capovolgimento paradossale delle posizioni originarie, sostenendo nella teoria la conservazione propugnata da Ruskin e Morris, ma poi operando nella pratica come il più accanito tra i sostenitori del restau-ro integrativo alla Viollet-le Duc, trasferendo il progetto di ripristino in stile gotico dal singolo edificio alla scala urbana e riconfigurando secondo questa idea il centro storico di Viterbo che improvvisamente si scopre medievale.

L'operato della Società venne supervisionato dalla Soprintendenza ai Monumenti del Lazio guidata da Antonio Muñoz, cui non sfuggì «la relativa disinvoltura»[64] con cui essa operava, ma senza contrapporvisi apertamente, forse anche per la necessità di radicarsi sul territorio a seguito della riorganizzazione degli uffici di tutela alacremente condotta da Corrado Ricci come direttore generale (1906-1919) mediante la sostituzione degli Uffici per la Conservazione dei Monumenti con le tre principali Soprintendenze attivate in ciascuna delle regioni italiane: Soprintendenza alle Antichità, alle Gallerie e ai Monumenti[65].

Muñoz seppe imbastire una solidale collaborazione con gli amministratori locali e gli intellettuali viterbesi, affiancando l'attività della locale Società per la Conservazione dei Monumenti che dall'inizio del nuovo secolo proponeva e progettava interventi di restauro condivisi dalla curia vescovile (come nel caso del Palazzo papale)[66] e giungendo ad inaugurare nel 1912 il Museo Civico.

A Viterbo il passaggio dall'Ufficio regionale alle Soprintendenze viene dunque vissuto attraverso l'instaurazione di un rapporto preferenziale con la Soprintendenza ai Monumenti, ritenendo ancora pienamente vigente l'accezione ottocentesca di monumento-documento in base alla quale ogni oggetto d'arte potesse concepirsi al tempo stesso come documento storico del passato e andasse dunque salvaguardato come monumento delle patrie memorie, dal momento che la tutela riguardava prevalentemente i monumento archeologici. In realtà tale concezione era stata ormai da tempo superata e sostituita dalla ricognizione filologica, analogamente a quanto andavano progredendo gli studi in campo storico-artistico che ormai erano impartiti in apposite cattedre universitarie non più mutuate dall'insegnamento letterario. Quando tuttavia ci si trovava di fronte al restauro dei dipinti murali si verificavano spesso – allora come oggi – frizioni e incomprensioni tra le due Soprintendenze chiamate a fornire le competenze, dato che il ciclo pittorico richiedeva la presenza di uno storico dell'arte generalmente in servizio presso la Soprintendenza alle Gallerie, mentre la struttura architettonica coinvolgeva la professionalità del-l'architetto in servizio presso la

---

[60] B. BARBINI, *Il delegato regio Pani Rossi contro il ragioniere Pinzi*, in «Biblioteca e Società, XI, 1992, 1-2, pp. 13-15; A. QUATTRANNI, *Le ricerche di Cesare Pinzi all'Archivio Vaticano per la "Storia di Viterbo"*, in «Biblioteca e Società», XLII, 2001, 1-2, pp. 24-26; G.B. SGUARIO, *Cesare Pinzi bibliotecario*, in «Biblioteca e Società», XXI, 1992, 1-2, pp. 11-12.

[61] VARAGNOLI, *La città degli eruditi* cit., p.

[62] Ivi, p. 126.

[63] *Ibidem*.

[64] Ivi, p. 129

[65] BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni. Parte II* cit., pp. 183-244.

[66] VARAGNOLI, *La città degli eruditi* cit., p. 125.

Soprintendenza ai Monumenti, e si trovava qualche difficoltà a far convivere i diversi punti di vista, soprattutto nel decidere a chi dovesse spettare la direzione dei lavori.

Poiché gli equilibri strutturali dell'edificio avevano in genere la priorità sulla parte decorativa, la direzione dell'intervento non di rado veniva affidata alla Soprintendenza ai Monumenti, che anche per il maggior onere dei costi strutturali, gestiva delle cospicue risorse finanziarie, di gran lunga assai maggiori rispetto a una Soprin-tendenza alle Gallerie. Con una certa lungimiranza i viterbesi prefe-rirono dunque concentrare i propri sforzi per instaurare buoni rapporti con la Soprintendenza ai Monumenti, dato che sin dai primi contatti le risposte della Soprintendenza alle Gallerie non risultano particolar-mente soddisfacenti: il primo dei Soprintendenti è Giulio Cantalames-sa, al termine di una impegnativa carriera che lo aveva visto dapprima inventariare i fidecommessi romani nel 1892, poi riallestire la Galleria Estense di Modena nel 1893-4, infine assumere la direzione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1895 fino al 1903 quando una feroce polemica sul restauro della *Madonna degli Alberetti* di Giovanni Bellini lo indusse a chiedere il trasferimento a Roma, dove dal 1904 ottenne la direzione della Galleria Borghese.

Per tali sue esperienze e per la generale preferenza accordata alla pittura rinscimentale, si comprende la scarsa sensibilità nei confronti nella pittura viterbese – che presumibilmente non conosceva affatto – soprattutto dei secoli che nella manualistica corrente erano considerati di decadenza, come il Seicento e il Settecento. Così non stupisce ec-cessivamente il rifiuto di Cantalamessa a elargire un contributo per il restauro della *Visitazione di S. Elisabetta* di Bartolomeo Cavarozzi con la motivazione che la Soprintendenza è «occupata nella protezio-ne di opere di pregio»[67].

Ma se la Soprintendenza alle Gallerie (organo centrale di tutela) rispondeva negativamente alle richieste provenienti dalla periferia (Viterbo), la situazione appariva comunque caratterizzata dalle iniziative autonomamente intraprese dalla periferia che cercava di coinvolgere gli uffici centrali, mentre a partire dal gennaio 1914 quando Federico Hermanin diviene Soprintendente alle Gallerie del Lazio, la dinamica dei rapporti si capovolge bruscamente.

Hermanin infatti apparteneva alla giovane generazione di storici dell'arte formata all'Università di Roma alla scuola di Adolfo Venturi, e giungendo al suo incarico romano dopo un'esperienza fiorentina, era certamente attrezzato di un'ottima professionalità, al contempo risultava animato dal desiderio di liquidare la precedente metodologia archivistico-documentaria che viceversa a Viterbo era ancora pienamente fiorente, trovando nel gruppo di intellettuali attorno alla Società per la Conservazione dei Monumenti un saldo punto di riferimento, come Andrea Scriattoli, insigne studioso locale, e come Giuseppe Signorelli, primo direttore del Museo Civico e contemporaneamente della Biblioteca Comunale, appassionato ricercatore negli archivi cittadini e conoscitore profondo delle vicende storiche della città.

Il rapporto tra Hermanin e Signorelli (1859-1944) si consuma fino al deterioramento definitivo, nell'arco di circa un quindicennio dal 1916 al 1932 contraddistinto da una serie di iniziative sostanzialmente imposta dal Soprintendente che non sembra riservare alcuna considerazione per il direttore del Museo né per la Commissione di sorveglianza istituita dal regolamento museale[68].

Infatti a seguito dei provvedimenti di difesa antiaerea richiesti da Hermanin l'11 aprile 1918 nell'ambito delle iniziative per la prote-zione del patrimonio culturale durante la prima guerra mondiale[69], Signorelli invia al Sindaco di Viterbo una relazione sulle «innovazioni» introdotte dal Soprintendente senza interpellare la Commissione di sorveglianza che provocano il disappunto di Andrea Scriattoli, suo autorevole membro:

> Il S^{r} Prof. Scriattoli, che fa parte della Commissione di vigilanza sul Civico Museo, si è più volte lamentato con me che si fanno delle innovazioni nel Museo, senza che si convochi la Commissione per dare il suo parere, come prescrive l speciale regolamento.
> Le innovazioni principali, a quanto io sappia, introdotte in questi ultimi mesi sono state due, e cioè =
> 1°. L'adattarsi dell'altare in legno e pietra di stile barocco, prov. dalla chiesa di S. Biagio nella cappella ove di trova il celebre quadro di sebastiano del Piombo, a cui serve ora di cornice. Quando fu deliberato detto adattamento, se non erro, il Prof. Scriattoli era assente da Viterbo, perché malato e ricordo che fu interpellato l'altro membro della Commissione S^{r} Cuccioli [Guglielmo] unitamente al quale accedei alla chiesa di S. Biagio, per verificare se e in quanto l'altare fosse indicato per collocarvi entro il quadro di Fra Sebastiano. L'altare fu trovato di buona fattura, ma fin d'allora fu manifestato il dubbio, se si adattasse per la mole e per lo stile ad incorniciare il quadro dei primi del Cinquecento. Se non che quando fu effettuato il trasporto dell'altare non fui avvisato nemmeno io, che essendo il conservatore del Museo, dovrei essere informato per il primo di quanto s'intende di fare, di rifare e d'innovare.

---

[67] RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit., p. 17, nota 15.

[68] B. C. V. II. F. 2.23^{2}, subf. Museo carte dal 1903 al 1944

[69] Su Viterbo: RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit., p. 19; a livello nazionale, EADEM, *Diagnostica nel 1940: le indagini agli Uffizi su due tavole di Botticelli e Tiziano,* in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n. s., 2006, 13, pp. 27-47.

> A cose fatte, certo confermo che non mi piacque l'innovazione. L'altare troppo massiccio impiccolisce il quadro, il quale ne diviene quasi un accessorio, mentre invece dovrebbe rappresentare la parte principale. Lo stile barocco poi è una vera stonatura con le linee semplici della pittura del '500. So che agli stessi promotori dell'adattamento dell'altare in quel posto ha fatto non bella impresiione. E perciò ritengo che non vi sarà opposizione per rimuovere l'altare, o per collocare altrove il quadro di Sebastiano del Piombo.
> 2° Altra innovazione è stata quella della remozione dell'antica tavola dell'altare nella cappella Mazzatosta, che è stata restarata per collocarsi altrove. Anche per tale restauro, deliberato in massima molto tempo fa, io non fui avvisato e lo seppi casualmente dallo stesso artista incaricatone, presentatomi per la via da un amico.
> Non entro nel merito del restauro, che ha poco soddisfatto il Prof. Scriattoli ed anche me, essendosi fatto, a quanto credo, a spese del M^ro^ dell'I. P.
> A parte tali fatti, la cui responsabilità non può risalire a me, è certo che la commissione sia per le innovazioni, sia per gli acquisti, sia per l'ordinamento in genere del Museo viene molto di rado convocata, mentre dovrebbe esserlo più spesso, ogni volta cioè che se ne presenti il caso.
> Altro fatto imminente, e su cui ritengo che debba essere interpellata la Commissione, è quello del tarsporto progettato di diversi quadri e monumenti raccolti nel Museo per proteggerli da una possibile (!?) irruzione di aeroplani nemici. Se è vero che il Governo ha emanato disposizioni al riguardo, circa la scelta del luogo, ove conservare provvisioriamente tanti oggetti d'arte, non v'ha dubbio che spetti al Comune dire la sua parola. E giacché vi è una commissione tecnica non può farsi a meno di chiamrla a dare il suo parere.
> Francamente tutto questo zelo fuori di luogo dei rappresentanti locali dei R° Ispettori delle Gallerie e Monumenti va un po' trattenuto e ridotto in una più giusta misura, altrimenti quello che dovrebbe essere un ufficio di alta tutela diverrebbe arbitro e padrone assoluto del nsotro Museo, disponendone a suo agio, senza neppure avvertirne l'autorità municipale e chi da questa è preposto alla direzione e sorveglianza del Museo.
> Se non vi è nulla in contrario, per dissipare ogni equivoco e rimettere le cose in carreggiata, si potrebbe tenere un'adunanza della Commis-sione del Museo giovedì 18 o domenica 21 alle ore 11,30[70].

La Commissione venne poi effettivamente riunita il 21 luglio nella sala della Giunta del Palazzo Comunale e come risulta dal verbale, la seduta si concluse con una raccomandazione

> al S^r^ Sindaco di far presente al rappresentante locale dell'Ufficio di Soprintendenza Gallerie e Musei la conveneinza di prendere accordi coll'Autorità Comunale, col Conservatore del Museo e con la Com-missione di sorveglianza per qualunque innovazione, trattandosi di un Museo Comunale di cui la R^a^ Sprintendenza ha il diritto di tutela, non quello di fare e disfare a suo modo, senza interpellare chi ne è il proprietario ed i suoi legittimi rappresentanti[71].

È chiaro come l'attivismo di Hermanin non riscuotesse un consenso unanime, tuttavia appare anche evidente come il Soprintendente venisse costantemente e tempestivamente informato sulle vicende viterbesi da una fonte locale che poteva avere interesse ad accreditarsi come punto di riferimento esclusivo, svalutando l'operato del direttore Signorelli.

Un'indicazione in questo senso viene fornita dal riferimento presente nel citato verbale al «rappresentante locale dell'Ufficio di Sopritendenza», ma ancor più esplicitamente dalla delibera della Giunta municipale del 26 luglio 1918 n. 214 in cui si

> Prende atto del verbale di adunanza della Commissione per il Museo Civico e stabilisce di comunicarla al locale Ispettore onorario dei Monumenti e Scavi e di diffidare il bidello del Museo perché non ammetta in alcun modo modifiche, variazioni o spostamenti negli oggetti senza l'ordine del Direttore[72].

Se infatti Hermanin aveva inizialmente informato personalmente Signorelli dei provvedimenti da prendere in «difesa da eventuali bombardamenti aerei» in una lettera del 10 aprile 1918, aveva però poi dimenticato di coinvolgerlo direttamente nell'ispezione condotta in Museo, a seguito della quale diramava tali provvedimenti:

> nella mia recente visita a Viterbo, d'accordo col Sig. Sindaco, con l'ing. Spinedi e con l'Ispettore Onorario dei Monumenti si è stabilito di collocare gli oggetti più preziosi di codesto Museo nella cappella dove è collocata la Pietà di Sebastiano del Piombo e ciò per difenderli da eventuali bombardamenti aerei.
> Secondo gli accordi presi, al di sotto della volta della cappella dovrà costruirsi un forte palco che sostenga almeno due strati di sacchi di terra. Le finestre della cappella dovranno essere murate e l'arco che apre verso il transetto chiuso con sacchi. In questa chiusura si lascerà una porticina blindata[73].

---

[70] G. SIGNORELLI, Lettera al Sindaco (15 luglio 1918), in A. S.Vt., b. 126 (1918), cat. 3, tit. 15.
[71] *Ibidem*.
[72] A.S.Vt., b. 126 (1918), cat. 3, tit. 15, f. Museo Comunale.
[73] A. S.Vt., b. 669 (1944) cat. 9, tit. 9, fasc. Museo/Cat. B. oggetti 1913-33. L'identica lettera inviata l'11 aprile 1918 da Hermanin al Sindaco di Viterbo è in A.S.Vt., b. 126 (1918), cat. 3, tit. 15, ed è pubblicata in RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit., p. 19.

Dai documenti citati emerge il ruolo di intermediario assunto dallo Ispettore onorario dei Monumenti, che nella lettera inviata al Sindaco è esplicitamente nominato: «Avv° Egidi», ovvero Ferdinando Egidi, direttore della Banca Cooperativa Popolare (e fratello di Pietro Egidi), che nel giugno 1916 si occupa del distacco dei dipinti murali del D'Avanzarano dalla Chiesa di S. Agostino a Montefiascone, dietro consiglio di Muñoz che propone di affidare il lavoro a Tito Venturini Papari con il trasporto su rete metallica[74].

Per merito di Egidi era stata finalmente condotta a buon fine nel gennaio del 1917 la cessione dalla Congregazione di Carità della *Incredulità di San Tommaso* di Salvator Rosa avviata fin dal 1911, ottenendo anche la tavola del Truffetta raffigurante *S. Quirico che si offre alla Madonna con S. Giovanni Battista e S. Pietro*. Egidi sembrava cercare uno spazio di manovra autonomo con la silenziosa protezione della Soprintendenza ai Monumenti che agevola il suo operato consentendogli di sorvegliare gli interventi approvati, come testimonia la richiesta di pagamento per il distacco del dipinto da S. Maria delle Rose:

> Pregandola di voler disporre per il relativo pagamento, unisco = un conto di £ 59,50 presentto dal capomastro Leopoldo Borghetti per il distacco e trasporto al Museo dell'affresco già esistente nella Chiesa di santa maria delle rose; = altro conto di £ 74,90 del sig. Piero de Prai, Ispettore assistente dal trasporto suddetto; = terzo conto di £ 52,95 della Ditta Alessandro Zarlatto di Roma per la spedizione e trasporto dei due quadri inviati dal Ministero al Comune.
> Con sensi di piena osservanza
>
> L'Ispettore Onorario
> Ferdinando Egidi[75].

Già nel 1916 si era del resto pienamente manifestata una chiara divergenza d'opinioni tra il direttore Signorelli e il Soprintendente Hermanin a proposito dela sicurezza del Museo, infatti il 19 maggio di quell'anno Signorelli scrive al Sindaco che

> Avendo preso in esame la lettera 13 corr. N° 263 del R° Soprintenedente delle Gallerie e Musei del lazio, comunicatami dal S^{r} Segretario, mi affretto a riferire alla S. V. I. quanto appresso.
>
> Per quanto i serramenti della porta d'ingresso siano vecchi e le finestre dell'ex Chiesa della verità siano in parte munite di deboli ferrate, ed in parte ne siano vacanti, non condivido tutte le preoccupazioni dell'Illmo S^{r} Prof. Hermanin circa la sicurezza del Civico Museo.
>
> La porta è molto resistente e lo scassinamento non sarebbe così facile, come dubita il suddetto. Riflettasi poi che il rumore che dovrebbe inevitabilmente farsi per un poderoso tentativo di scassinamento (per usare la frase del Prof. Hermanin) sarebbe tale da non poter passare inosservato al custode del Museo ed anche al vicino portone dell'Istituto Tecnico. L'ambiente della chiesa è talmente ritonante che, specialmente di notte, qualunque piccolo rumore vi è percettibile È figurarsi poi se con scalpelli o con altri mezzi[76].

Dopo la cattiva riuscita dei restauri eseguiti nel giugno 1918 da Vittorio Franceschelli per iniziativa di Hermanin e gli interventi "riparatori" condotti a spese della Soprintedenza alle Gallerie tra 1919 e 1921 da Vincenzo Zanutto[77], i rapporti sembrano incanalarsi verso una reciproca tolleranza che conduce nel 1920 al deposito in Museo di tre dipinti all'epoca ritenuti di Romanelli provenienti dalla Galleria Nazionale di palazzo Corsini a Roma[78]: *Adorazione dei magi, bozzetto dell'Annunciazione e Angelo custode*, così che quando le opere vengono chieste nel 1922 in prestito per la mostra fiorentina sul Seicento, Signorelli rammenta al Sindaco che «non sono i bozzetti del Romanelli di propretà del Comune e non sono depositati presso la R^{a} Galleria Nazionale di Roma, ma è invece tutto il contrario. I bozzetti del Romanelli sono di proprietà dello Stato e due di essi sono stati provvisoriamente depositati presso questo Museo[79].

Anche il restauro eseguito nel 1924-25 delle due tavole di Sebastiano del Piombo da parte di Gualtiero de Bacci Venuti viene condotto in un clima favorevole di collaborazione e ottiene l'approvazione della Commssione di sorveglianza del Museo che autorizza l'eroga-zione di un contributo comunale di £ 600 sul totale di £ 3000 pre-ventivato dal restauratore[80].

Due anni dopo Hermanin, comunicando l'ampliamneto delle competenze e della denominazione della Soprintendenza che diviene R. Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievale e moderna della

---

[74] A. S.Vt., b. 119 (1917), cat. 3, tit. 15, fasc. Oggetti d'arte, antchità ecc.

[75] F. EGIDI, Lettera al Sindaco (7 maggio 1917), in A. S.Vt., b. 119 (1917), cat. 3, tit. 15, f. Oggetti d'arte, antichità, ecc.

[76] B. C. V., II.F.2.23[3]

[77] S. RINALDI, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Ediart, Todi 2004.

[78] In realtà si trattava di uno scambio con gli arredi di una ex farmacia destinati al Museo di Castel S. Angelo a Roma, vd. quivi ANGELI, 2.3.

[79] Minuta al Sindaco del 24-1-1922 in B.C.V., II. F. 2.23.

[80] RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit. , pp. 20-22

provincia di Roma, in attuazione al R. D. 16-09-1926 n. 1738, continua a sollecitare una migliore sistemazione della raccolta civica auspicata sin dal 1916:

> In virtù di questo valore del Museo ho dato ad esso due quadri squisiti del Romanelli ed altre cose darò quando i locali saranno aumentati, ma desidero che i collocameni e le nuove acquisizioni siano fatte d'accordo con me (…) [ritenendo che] Il Museo Civico di Viterbo non è un purchessia museolo di una purchessia cittaduzza che pur di avere un museo vi ammucchia qualunque cosa, ma ha la fortuna di possedere cose bellissime[81].

E infatti nel 1927 Augusto Ferrari «segretario facente funzioni della R.Soprintendenza alle Gallerie di Roma, per incarico del Soprintendente Hermanin» consegna al Signorelli

> due dipinti su tavola provenienti dalla chiesa di S. Maria del Prato dei Minori Osservanti in Campagnano devoluti al Museo ocn Decreto Ministero della Giustizia e Affari di Culto del 18-02-1927, n. 105:
>
> 1° Quadro rapp. la Madonna con bambino dipinto su tavola della Scuola di Antoniazzo Romano. La tavola priva di cornice misura m 0,695 di altezza e m 0,44 di larghezza.
>
> Secondo Quadro rappr. la Madonna in preghiera dipinto in tavola con influenza tarda della Scuola di Antoniazzo. La tavola misura m 1 di altezza e m 0,74 di larghezza ed è provvista di una cornice dorata ricoperta di venrice giallognola.
>
> I detti dipinti sono in buono stato e come tali sono ricevuti dal Conservatore del Museo il quale si obbliga di esporli in un posto conveniente e di curarne la perfetta conservazione[82].

Allo stesso modo, il 30 novembre 1927 «un quadro con S. Sebastiano» viene restituito al Museo dal Comando della 115ª Legione installato a Palazzo Santoro[83]. Ma l'idillio ha una durata limitata e già nel marzo 1928 si verificano nuovi attriti, sia per una astiosa relazione inviata dal Soprintendente al Podestà dove rileva il penoso stato di conservazione di alcuni dipinti per l'incuria di Signorelli[84], sia per il rifiuto opposto da Hermanin nell'aprile dello stesso anno ad autorizzare il trasferimento di due dipinti del Romanelli dal Museo alla Prefettura[85], sia per l'attività di catalogazione condotta dal 12 aprile al 20 dicembre 1928 da Maria Rosa Gabbrielli con la redazione di circa 970 schede[86], che dovette suscitare più di qualche malumore dato che il Presidente della Congregazione di Carità si rifiutò di firmarle e l'abbadessa Innocenza Ferri pur controfirmandole, tenne a sottolineare la proprietà delle opere da parte «del Rev.mo Capitolo della Cattedrale di Viterbo»[87].

Nel costante braccio di ferro tra l'organo statale di tutela e l'ente locale, il direttore Signorelli tenta di espletare le sue funzioni fornendo all'amministrazione comunale le preziose competenze che emergono dalle sue relazioni ricche di suggerimenti e osservazioni, ma il Podestà con solerzia ottusamente burocratica non è in grado di comprenderne il valore specifico di elaborato critico da custodire nei carteggi interni, e pur di tacitare il Soprintendente trasmette copia dei memorandum del direttore.

Signorelli finisce così come il classico vaso di coccio tra due poteri forti, dato che l'interesse dell'amministrazione comunale a custodire e valorizzare il proprio patrimonio culturale era in realtà piuttosto tiepida, come documentano i solleciti che periodicamente il direttore indirizzava al Podestà, puntualmente senza esito alcuno:

> faccio riflettere alla S. V. che veramente i quadri di cui si chiede la riparazione, sono andati sempre più deperendo, e che non restaurandoli neppure quest'anno si corre~~ra~~ il rischio di dover poi incontrare una spesa molto più ingente per farlo. Sono quindi d'avviso che si debba provvedere, prima che sia possibile[88].

> In una recente ispezione al Museo ho potuto constatare che non ostante i reclami fatti più volte non si è provveduto alla riparazione dei tetti, di modo che piove in vari punti con detrimento degli oggetti che vi sono conservati. Inoltre la finestra della navata sopra l'ingresso della Cappella Mazzatosta fu tolta da vario tempo per accomodarla e non è stata rimessa più al posto. Anche nelle altre finestre mancano vetri e così nella vetrina dell'ingresso. Stante l'imminenza della stagione invernale occorre provvedere urgentemente a tali riparazioni e prego la S. V. I. a dare ordini in proposito all'Ufficio Tecnico[89].

---

[81] A. S.Vt., b. 669 (1944), cat. 9, tit. 9, f. Museo/Cat. B, oggetti 1913/33.
[82] Verbale di consegna dell'11-09-1927 in A. S.Vt., b. 669 (1944) cat. 9, tit. 9, f. Museo 1897-1919, Cat/C.
[83] A. S.Vt., b. 669 (1944) cat. 9, tit. 9, f. Museo 1897-1919, Cat/C.
[84] RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit., p. 22.
[85] A. S.Vt., b. 669 (1944) cat. 9, tit. 9, f. Museo 1897-1919, Cat/C.
[86] A. S.Vt., b. 295 (1930), cat. 3, tit. 15, fasc. Belle Arti, antichità, pubblicazioni.
[87] A. S.Vt., b. 258, (1928), cat. 3, tit. 15, fasc. Belle Arti, antichità, pubblicazioni.
[88] G. SIGNORELLI, Lettera al Podestà (12 febbraio 1930), in B.C.V. II.F.2.23.
[89] ID., Lettera al Podestà (11 novembre 1931) in *Ibidem*.

Ma nonostante gli auspicati restauri venissero finalmente condotti nel corso del 1931 da Tito Venturini Papari, che dal 1928 ne aveva stilato le perizie per conto della Soprintendenza, il 20 dicembre 1932 Hermanin invia al Podestà un'ennesima relazione negativa sulla situazione del Museo (che aveva visto pubblicare il suo primo Catalogo a cura dell'ispettrice Gabbrielli) e la risposta che giunge da Viterbo sigla l'epilogo della vicenda comunicando di aver «provveduto alla sostituzione dell'anziano direttore Signorelli con il giovane prof. Augusto Gargana, già ispettore onorario dei Monumenti», suscitando così l'entusiasta reazione del Soprintendente:

> Ringrazio la S. V. Ill.ma per la Sua lettera e i provvedimenti presi. Quanto alla scelta del nuovo Direttore non poteva essere migliore.
> Mi auguro che presto sia risolta anche la questione della sede del Museo Civico[90].

Hermanin ribadisce i suoi desiderata su una nuova sede e un più adeguato riordinamento della raccolta anche nella lettera di congratulazioni indirizzata a Gargana, attribuendosi peraltro il merito della sua nomina, che a suo avviso condurrà certamente a una nuova fioritura del Museo[91]. Ma gli auspici del Soprintendente erano destinati a rimanere tutti senza seguito, infatti nonostante l'alacre attività dispiegata da Gargana, la situazione non muta significativamente e i problemi appaiono sempre i medesimi:

> Nel 1934, al fine di garantire la conservazione del patrimonio del Museo, si è iniziata la revisione del materiale per la esecuzione delle necessarie opere di restauro: lavoro che procede lentamente, sia per la limitatezza dei fondi che ad esso possono essere assegnati, sia per la deficienza sul posto di persone capaci di tali restauri, e che si è dovuto per ora restringere al solo materiale archeologico, mentre si impone anche la necessità di provvedere ad importanti restauri di pittura in grave stato di deperimento, particolarmente la "Incredulità di S. Tommaso" di Salvator Rosa ed alcuni dipinti di Scuola Viterbese[92] .

Il nuovo direttore conserva però accuratamente tra le sue carte una importante documentazione per la storia del restauro italiano degli anni Trenta costituita dalla proposta di abbonamento al periodico "Per l'Arte Sacra", organo dal 1936 della Scuola nazionale del restauro nata a Milano nel dicembre 1935.

Si tratta della prima scuola statale rivolta alla formazione dei restauratori, precedente alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, la cui nascita nel 1939 ne decretò la chiusura, cui fece seguito nel 1942 anche la cessione delle strumentazioni.Le motivazioni della chiusura e della rapida liquidazione di quell'esperienza sono rintracciabili negli studi più recenti condotti da Mario Micheli e riassumibili nel rifiuto di una impostazione che riteneva di poter affidare alle sole indagini scientifiche la risoluzione delle problematiche conservative, favorendo viceversa nel neonato ICR una stretta integrazione tra discipline umanistiche e discipline scientifiche[93].

La giungla di restauratori dilettanti (costituita per lo più da artisti falliti) in cui si era ridotto il settore del restauro pittorico viene ben testimoniata dalle richieste che piovevano periodicamente anche a Viterbo e alle quali rispondeva sempre diplomaticamene e con grande cautela il direttore Gargana, di fronte alle sollecitazioni avanzate da sedicenti restauratori, come è il caso del pittore Luigi Biasi che da Nicotera scrive

> Dovendo fermarmi qui, prima di proseguire per la Sicilia, alcni giorni per qualche ristauro approfitto per informarnela come d'accordo acciò a sua volta possa parteciparmi qualcosa circa le decisioni prese per il ristauro del S. Tommaso del salvator Rosa di cui si trattò quando ebbi l'occasione di conoscerla per interessamento dell'Egr. Ing. Oddi.
> Se vorrà rispondermi gliene sarò gratissimo[94].

Nella risposta Gargana dichiara la sua generica disponibilità a informare il Soprintendente «alla prima occasione»[95], ma in realtà il direttore sin dal 28 maggio 1935 aveva segnalato all'ispettrice Antonietta Valente la necessità di restaurare alcuni «quadri bisognosi», citando tra questi il Salvator Rosa, la *Madonna*

---

[90] F. HERMANIN, Lettera al Podestà (3 gennaio 1933) in A. S. Vt., b. 368 (1933), cat. 3, tit. 15, fasc. Museo Civico.

[91] RINALDI, *Restauro dei dipinti* cit., p. 23, nota 35.

[92] A. GARGANA, Relazione del 23 settembre 1935, in B. C. V., II. F. 2.23, dove vengono affrontate le principali problematiche consistenti nella revisione dell'in-ventario, nell'individuazione dei numeri d'inventario mancanti, del riordinamento al momento inattuabile per mancanza di spazi sufficienti, nell'incremento delle raccolte su base topografica.

[93] M. MICHELI, *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico*, in *La teoria del restauro nel Novecento* cit., pp. 167-78.

[94] L. BIASI, Lettera ad A. Gargana del 28 dicembre 1936 (B. C. V., II. F. 2.23)

[95] A. GARGANA, Lettera a L. Nicotera del 9 gennaio 1937, in *Ibidem*.

del cardellino attribuita al Balletta, il Polittico dello stesso autore a S. Rosa e la duecentesca *Madonna con bambino* trasportata da tavola a tela nel 1912[96].

I preventivi presentati nel 1939 da Metello Amadio per il restauro dell'*Incredulità di S. Tommaso* vennero alla fine autorizzati dal soprintendente Hermanin, poi sostituito da Luigi Serra che ne modifica i criteri d'intervento, come Amadio riferisce a Gargana:

> Ill.mo prof. Gargana,
> riceverà quasi contemporaneamente a questa mia la lettera del Sopraintendente Prof. Serra […] Cambiata Sopraintendenza, cambiati i sistemi e le cose! come saprà in seguito, si restaurerà il quadro *alla nuova maniera voluta dal Prof. Serra*, ossia foderatura, pulitura *e restauro di sola campitura a tono delle mancanze* £. 2500 complessive! Ho accettato ugualmente la novità e il prezzo, piacendomi il quadro, la novità del lavoro e in special modo la Sua gradita e onorevole conoscenza.
> *Però unica mia condizione fare*, come sempre ho fatto, il lavoro a Roma[97].

Nel lessico adottato si comprende il nodo della discordia, come sempre legato più alle esigenze di presentazione estetica che non all'intervento conservativo. Il riferimento alle campiture a tono sembra richiamare l'annosa polemica sulle tinte neutre e sui metodi di integrazione non mimetica introdotti da Cavalcaselle con la circolare 508bis che Adolfo Venturi si era premurato di affossare per l'ine-steticità della soluzione, accogliendo le critiche rivolte dai conoscitori e dal mercato antiquario, ma senza al tempo stesso proporre una via alternativa e ovviamente senza dare esplicitamente la preferenza alle reintegrazioni in stile favorite dal mercato antiquario.

Amadio restaurò il dipinto terminando il 19 dicembre 1940 il lavoro di

> pulitura, foderatura e restauro conservativo. […] Il grande quadro presentavasi assai annerito con incrostazioni di vecchie, cattive vernici e lordure di ogni genere e con una immensità d'antiche stuccature mal fatte ed in parte cadute e cadenti le quali nascondevano la grande rovina della tela. Si può calcolare, date le diverse qualità degli stucchi sopradetti, che non meno di 11 restauratori hanno avuto il detto quadro nei tempi passati[98].

La «seconda fase del restauro (restauro pittorico)», ebbe inizio subito dopo, protraendosi però fino al marzo del 1943, e impedendo la restituzione tempestiva del dipinto a causa dei bombardamenti crescenti.

Non si deve tuttavia credere che la guerra trovasse impreparato Augusto Gargana a Viterbo, che sin dall'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale (10 giugno 1940), aveva predisposto la protezione del patrimonio affidato alla sua responsabilità.

A fronte delle principali problematiche che caratterizzavano da tempo la raccolta museale (i numeri d'inventario mancanti, l'impos-sibilità del riordinamento per la mancanza di spazi sufficienti e il futuro incremento della raccolta su base topografica) Gargana aveva avviato una campagna di acquisti mirati di materiale prevalentemente archeologico, e se anche non poteva dirsi che il Museo avesse completato il suo ordinamento, è certo che il direttore conoscesse assai bene le caratteristiche della raccolta comunale.

Gargana risponde pertanto all'appello ministeriale per la prote-zione degli oggetti d'arte attivandosi immediatamente: chiedendo al Sindaco (dopo appena 6 giorni dal ricevimento della lettera del Ministero) la disponibilità di due falegnami per approntare le casse da imballaggio al fine di trasferire le opere nei rifugi antiaerei già individuati in una ricognizione precedentemente condotta[99], e inviando contemporaneamente alla Soprintendenza alle Antichità del Lazio la richiesta di 800 sacchetti da riempire con la sabbia per collocarli a protezione delle opere[100].

Nonostante l'attivo interessamento di Gargana che sollecitava il Comune di Viterbo ad occuparsi della difesa del patrimonio culturale della città, molto viene concesso, ma poco viene effettivamente realizzato, anche per il lungo protrarsi della guerra che sembra allontanare il pericolo imminente e crea necessità più impellenti di sopravvivenza quotidiana.

L'attenzione che Gargana tenta di destare nell'amministrazione comunale è testimoniata dalle richieste incessanti, quasi giornaliere, dall'iniziale trasferimento delle opere più pregevoli in una località esterna alle mura cittadine:

> Viterbo 2 gennaio 1941
>
> Relazione sull'attività della Biblioteca nel 1940

[96] A. S.Vt., b. 669 (1944), cat. 9, tit. 9, Museo.
[97] M. AMADIO, Lettera ad A. Gargana del 13 maggio 1939, in A. S.Vt., b. 669 (1944), cat. 9, tit. 9, Museo.
[98] M. AMADIO, Fattura del 19 dicembre 1940, in *Ibidem*.
[99] A. GARGANA, Lettera al Sindaco (16 ottobre 1939, prot. 19), in *Libro del Protocollo* (B. C. V., II. F. 2. 23).
[100] A. GARGANA, Lettera alla Soprintendenza alle Antichità del Lazio (24 giugno 1940, prot. 15), in *Libro del Protocollo* cit.

[Aggiornamento del catalogo topografico]
[Inventario delle pubblicazioni pervenute]
[Schedatura per autori e soggetti di opere pervenute dal 1933 al 1940]
[Nuove accessioni: 111 volumi acquistati e un totale di 378 da donazioni]
Protezione dei Manoscritti e dei Rari dalle offese aeree
Nella prima decade di Giugno, in seguito allo stato di guerra si è dovuto provvedere a proteggere da eventuali offese aeree i manoscritti e le pubblicazioni di maggior pregio, ciò che è stato fatto in breve tempo per aver predisposto, sin dal 1936, il lavoro da compiere ed aver potuto disporre delle casse d'imballaggio e di locale adatto, da allora messi a disposizione, su mia richiesta dalla Amministrazione Comunale.
Il lavoro – con l'aiuto di un solo uomo di fatica per 4 giorni – è stato compiuto con la massima celerità; cosicché sin dall'11 Giugno tutto il materiale scelto era già stato allontanato dalla Biblioteca e riposto in casse numerate nel locale seminterrato sottostante alla Biblioteca stessa; di esso si allega una fotografia.
Personale
[D.ssa Dentini] di sicuro affidamento.
Aggiungo poche notizie sul Museo Civico.
Sino al mese di Giugno il Museo è rimasto costantemente aperto al pubblico sia nella mattina che nel pomeriggio; ma la frequenza […] è stata limitata[…]
In seguito alla dichiarazione di guerra, nella seconda decade di Giugno, secondo le disposizioni della R. Prefettura e della R. Soprintendenza alle Gallerie, si è dovuto provvedere al trasporto in località lontana dalla città delle opere di maggior pregio. Sono stati così rimossi n. 8 quadri e 3 sculture.
I lavori di imballaggio e di trasporto sono stati compiuti sotto la mia sorveglianza e con la collaborazione del Cav. Giuseppe Rusca dell'Ufficio Tecnico[101].

La Delibera comunale n. 461 del 5 settembre 1941 consente di accertare la localizzazione del deposito presso il Convento cappuccino alla Palanzana:

Il 14 Giugno dello scorso anno, dietro ordine della R. Soprintendenza, alcune delle più pregevoli opere d'arte del Museo Civico, racchiuse in 9 casse furono depositate, per misura precauzionale, in luogo isolato e precisamente in due camere del Convento dei Cappuccini alla palanzana.
Sia per l'ingombro di dette camere sia per la vigilanza che si sono assunta i Frati, è d'uopo aderire alla richiesta di un equo compenso, che è stato fissato nella misura di £ 250 annue.
Il Podestà
f° G. Siciliano de Gentili[102]

Ma la guerra si prolunga per i tre anni successivi e per quanto l'allarme venga costantemente mantenuto dal direttore[103], i bombardamenti alleati particolarmente intensi dall'inverno 1943 alla primavera del '44 lasciano la città e il suo patrimonio sostanzialmente inermi, soprattutto dal punto di vista psicologico poiché non sembrava comprenderne gli obiettivi, come se le caserme e i presidi militari non appartenessero al tessuto municipale e non lo coinvolgessero neces-sariamente nella rovina che si stava verificando.

La sottovalutazione del momento storico affiora del resto chiara-mente dalle testimonianze dei protagonisti di quei mesi drammatici, separando nettamente chi, con la percezione della tragedia in atto seppe trovare la forza di agire anche in nome di una collettività che non sembrava più esistere, e chi preferì pensare alla propria convenienza individuale, come se fosse possibile sottrarsi a qualsiasi coinvolgimento di fronte a un conflitto mondiale.

Il *Libro del Protocollo*, pur conservando solo saltuariamente le minute redatte dal direttore, consente di conoscere l'entità della corrispondenza partita e ricevuta da Gargana, fornendo una testimonianza inedita del personale impegno profuso dall'archeologo viterbese, ricordato anche nel *Diario* dell'Ispettore Emilio Lavagnino, giunto a Viterbo per trasferire le più preziose opere d'arte in Vaticano per metterle al sicuro dai bombardamenti, iniziati a Viterbo dal 29 luglio del '43, ma divenuti sempre più massicci dal 17 gennaio '44 quando venne colpita la chiesa di S. Francesco[104]:

8 febbraio - Ieri siamo stati a Viterbo. La gita è stata piuttosto emozionante e movimentata. Scopo del viaggio era quello di riportare a Roma i due Sebastiano del Piombo del Museo, il Girolamo da Cremona e l'Antoniazzo della cattedrale, il polittico del Balletta di S. Giovanni in Zoccoli e la grande tavola di Lorenzo di Bicci di S. Sisto. […] oltre a me e Vannutelli che viene con la sua Balilla, Giorgio Rosi che si reca a Bagnaia e a La Quercia, il prof.

[101] A. S.Vt., b. 592bis (1941), cat. 9, classe 4 (Istruzione Pubblica), fasc. Biblioteca Museo.
[102] A. S.Vt., b. 592bis (1941), cat. 9, tit. 5, fasc. Antichità e Belle Arti.
[103] A. GARGANA, Lettera al Podestà (8 febbraio 1943, prot. 28) per chiedere l'installazione di estintori nel Museo (*Libro del Protocollo* cit.); Lettera del Podestà a Gargana (17 agosto 1943, prot. 38) contenente i verbali di consegna alla Prefettura dell'11-11-1943, prot. 39 (*Libro del Protocollo* cit.)
[104] E. PIACENTINI, B. GUANCINI, *Meminisse iuvabit. A cinquanta anni dai bombardamenti di Viterbo (1943/44-1994)*, Viterbo 1996.

Battelli del Vaticano […] Palma Bucarelli che andrà a Caprarola per la scelta delle casse […] e infine Scheibert di scorta […]
Sono le 8 e 15 quando entriamo a Viterbo. Cerco Nino Gargana e con Battelli e Scheibert ci incamminiamo verso S. Francesco.
S. Francesco è una rovina. La facciata non esiste più, come non esiste più la volta della navata centrale. Invece è ancora in situ la volta del presbiterio e parte della volta del transetto. Lo spostamento d'aria provocato dallo scoppio ha inoltre strappato tutte le decorazioni a stucco settecentesco mettendo in vista le strutture gotiche della chiesa. Quando lo si restaurerà, S. Francesco tornerà ad essere una chiesa gotica; ma come ne faremo la facciata?
[…]
Ci riuniamo tutti fuori della cattedrale e il lavoro viene così distribuito: Giorgio Rosi e Vannutelli andranno a La Quercia e Bagnaia, Scheibert con Gargana, Costantino e un gruppo di spazzini municipali andranno al ricovero per prelevare le casse dei Sebastiano del Piombo, mentre io e Montenovi rimarremo alla Cattedrale per imballare il Girolamo da Cremona e l'Antoniazzo. Verso le 11,40 suona l'allarme; è il secondo o il terzo della giornata[…]
terminato il lavoro, vado con Scheibert in Prefettura. Il Prefetto non c'è; parliamo con il capo di gabinetto e prendiamo accordi per la protezione deglli affreschi di Lorenzo da Viterbo a S. Maria della verità pei quali finora non è stato preso alcun provvedimento. […]

9 febbraio - Ho fatto una relazione del mio viaggio a Viterbo. Romanelli mi ha chiesto notizie delle cose archeologiche. Io ho insistito sui provvedimenti da prendere per la Cappella Mazzatosta e S. Maria della Quercia. D'altra parte Rosi si è impegnato a farmi un progettino di protezione per i monumenti di S. Francesco. […]

16 febbraio – A Viterbo, dove siamo arrivati di sera, sono andato da Gargana e dal Vescovo, e poi in Prefettura […]
Ho dato a Gargana e al Vescovo il progettino di Rosi […]
In Prefettura abbiano insistito per la protezione dell'affresco di Lorenzo da Viterbo. Ho lasciato a Gargana una lettera con la quale gli do disposizione di ricoverare in luogo opportuno dell'Arcivescovato tutte le tavole del Museo e delle chiese di Viterbo[105].

Gargana esegue prontamente le disposizioni impartitegli, sia avvi-sando il Soprintendente dell'avvenuta consegna dei dipinti da trasfe-rire in Vaticano il 9 febbraio 1944[106], sia scrivendo nello stesso 16 febbraio due diverse lettere al Prefetto per ricoverare nel Capitolo del Duomo i dipinti rimasti in Museo Civico e perorare i provvedimenti di protezione per la Cappella Mazzatosta:

Richiamandomi alle disposizioni impartite dall'Ispettore Centrale del Ministero dell'Educazione Nazionale, Prof. Emilio Lavagnino, vi domando l'autorizzazione a trasferire dal Museo Civico al Vescovado una ventina di opere d'arte che presentano maggior pregio.
Per l'esecuzione di tale lavoro è indispensabile che mi vengano messi a disposizione 4 falegnami[107].

Oltre all'allontanamento dei quadri dal Museo Civico, opera già predisposta per l'attuazione, gli altri provvedimenti da effettuare per la protezione del materiale artistico sono i seguenti:
1) allontanamento dal Museo di tutti i banchi lignei depositati
2) remozione del telone del Gagliardi
3) protezione degli affreschi della cappella Mazzatosta secondo le norme fissate dalla Soprintendenza ai Monumenti che di seguito si trascrivono:
«Date le dimensioni limitate della cappella si deve ritenere che un eventuale colpo in pieno avrebbe effetti così gravi che qualunque struttura protettiva riuscerebbe inefficace. L'opera di protezione può invece essere utile nei rigruardi di eventuali esplosioni nelle vicinanze o enro la navata della chiesa.
Per il primo caso, al fine di evitare il distacco conseguente ad una repentina oscillazione delle pareti, potrebbe essere utile l'applicazione di tele incollate sulla superficie dipinta. Per proteggere invece quest'ultime dagli effetti dello spostamento d'aria prodotto da esplosioni interne all'edificio, e soprattutto dall'ondata di ritorno che strappa gli intonaci, l'unico sistema dovrebbe essere la costruzione di un diaframma, discosto dal muro di circa mezzo metro, ma addossato ad esso alle due estremità, da eseguirsi o in sacchi di sabbia su scaffalature lignee o, meglio, per evitare rischi d'incendio, in muratura.
Per la struttura di sacchi lo spessore dovrebbe essere non inferiore ai 70 centimetri (un sacchetto disposto in profondità); per la muratura basterebbero centimetri 45 (tre teste di mattone). Se tali strutture potessero svilupaprsi in altezza fino sotto la volta costituirebbero anche un buon puntellamento per le coperture.
Sul pavimento maiolicato, che dovrebbe essere isolato dalle strutture suddette mediante uno strato di grosse tavole, occorre distribuire per tutta la superficie libera uno strato di almeno 30 centimetri di sabbia».
4) sul tetto dell'edificio sarebbe indispensabile tintegiare di nuovo il segnale convenzionale della importanza artistica dello stabile.
Vi propongo la esecuzione di tali misure
Il Direttore

[105] E. LAVAGNINO, *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, 521, 1974, 2084, pp. 528-33, ma anche ID., *Tra chiese dirute e bombardamenti aerei alla ricerca di opere d'arte da salvare*, in «Biblioteca e Società», I, 1979, 4, pp. 3-8 per quanto concerne il territorio viterbese.
[106] A. GARGANA, Lettera del 9 febbraio 1944 (A. S. Vt., b. 669 (1944), cat. 9, tit. 9, fasc. 1940-43-44, Cat.A).
[107] A. GARGANA, Lettera al Commissario Prefettizio del Comune di Viterbo (16 febbraio 1944, prot. 46) in B. C. V., II F. 2. 23^2.

Augusto Gargana[108].

Una settimana dopo il Prefetto riceve la comunicazione dell'avve-nuto trasferimento dei dipinti in un locale del Capitolo del Duomo[109].

Lavagnino torna un'ultima volta a Viterbo l'11 maggio 1944:

> *14 maggio* – Partiti la notte fra il 10 e l'11 con un freschetto notevole […] Fino a Viterbo ho viaggiato fuori, sul camion, cioè non in cabina, tenendomi compagnia Rosi. A Viterbo eravamo alle sei. lì abbiamo lasciato Rosi che ha proseguito a piedi per La Quercia. A Viterbo ho ancora visto Gargana e gli ho raccomandato per l'ennesima volta il muro parashegge della Cappella Mazzatosta. Riuscirò a farlo costruire?[110]

L'evidenza dei fatti dimostra che nonostante le loro insistenze Lavagnino e Gargana non riuscirono a salvare i dipinti di Lorenzo da Viterbo, pur avendo per tempo creato tutte le condizioni per una efficace protezione antiarea delle opere d'arte.

Dalle ricerche documentarie sinora condotte risulta che i rifugi per ricoverare le opere d'arte a Viterbo furono principalmente tre:

- il Convento dei Cappuccini alla Palanzana
- il Capitolo del Duomo
- la Prefettura.

Del primo rifugio nel Convento dei Cappuccini, che ospitò sin dal giugno 1940 le opere considerate di maggior pregio della raccolta comunale, non è stato rintracciato un inventario analitico per identificare quali opere venissero ricoverate nelle 9 casse rimaste in deposito nei lunghi anni della guerra, ma il loro contenuto può essere dedotto dal confronto con i verbali relativi agli altri due ricoveri.

Al Capitolo del Duomo sono infatti depositati gli oggetti corrispondenti ai seguenti numeri d'inventario:

N° inv.	**Descrizione Oggetto (Verbale 1948)[111]**
6	Annunciazione di G. F. Romaelli, tela [bozzetto]
10	La vergine con il bambino, tavola a tempera XV sec.
14 (ma =13)	La Sacra Famiglia di G. F. Romanelli, tela
41	S. Sebastiano legato alla colonna, tavola
59	Madonna con il bambino e santi di Antonio del massaro detto il Pastura, lunetta – affresco riportata su tela
110	Vergine con il bambino e santi, tavola
113	Vergine con il bambino, affresco distaccato riportato su tela
120	S. Sebastiano, frammento di affresco di Antonio del Massaro
123	Preghiera nell'orto, affresco distaccato
184	Copia di madonna del Dolci del XIX sec., tela
198	S. Antonio e S. Chiara in atto di preghiera, in alto S. Giorgio, tavola
201	Adorazione dei Magi di G. F. Romanelli, tela
208	Fuga in Egitto, tavola XVII sec.
214	Tre santi (S. Lucia, S. Rocco e S. Bernardino), tavola
219	Adorazione dei Magi, paliotto in tela dipinto a sughi d'erba
222	Deposizione dalla croce di Costantino Zelli, tavola
225-227	Candeliere d'altare e tavola rappresentante S. Alfondo de' Liguori
228	Presentazione al tempio di artista viterbese, tela
231	Sacra Famiglia, tela (deposito G. e G. B. Saveri)
405	Assunzione della vergine di G. F. Romanelli, tela
431	Vergine con il bambino che reca con la sinistra il globo crociato, affresco distaccato in edicola lignea
433	Deposizione di Gesù nel sepolcro, affresco riportato su tela
436	Vergine con il bambino in piedi, tavola
437	Vergine orante con manto arabescato
473	Vergine con il bambino e santi, a sin. è il Battista con la croce a spada, a des. in piedi S. Pietro, tavola

[108] A. GARGANA, Lettera al Commissario Prefettizio del Comune di Viterbo (16 febbraio 1944, prot. 47), in *Ibidem*.

[109] A. GARGANA, Lettera al Commissario Prefettizio del Comune di Viterbo (23 febbraio 1944, prot. 48), in *Ibidem*.

[110] LAVAGNINO, *Diario* cit., p. 546.

[111] COMUNE DI VITERBO – UFFICIO ECONOMATO, *Verbale di consegna delle opere depositate nel Rev. Capitolo della Chiesa Cattedrale* (6 febbraio 1948), in RINALDI, *I dipinti del Museo Civico* cit., Appendice doc. 7, pp. 186-87.

71/28	Mazza di metallo dorato, nella parte superiore il leone con la palla e la palma, in orginale custodia in pelle con stamma del card. Gallo
71/12	Due casse in legno chiuse con materiale archeologico
101	4 balsamari di epoca romana in vetro
416/57, 58, 59	Tre pomi di mazza in argento recanti la figura della vergine con Angelo e la scritta «Conceptio B. M. V.»
416/70, 71	Due bacilli in metallo bianco sbalzati
417-418	Due trittici in legno con scene sacre in plastilina a rilievo

In Prefettura risultano invece ricoverati gli oggetti corripondenti ai seguenti numeri d'inventario:

N° inv.	**Descrizione Oggetto**[112]
4	Annunciazione di G. F. Romaneli, tela
34	Visitazione di B. Cavarozzi, tela
55	Adorazione dei Magi, tela sec. XVI
57	S. Giovanni in Patmos, tavola
66	Natività della Vergine, tela
82	Pianta della città di Viterbo del Mortier, 1680
83	Pianta della città di Viterbo di Tarquinio Ligustri, 1596
95	Presentazione al tempio, tela sec. XVIII
145	Ritratto di cardinale
146	Ritratto di cardinale
147	Ritratto di cardinale
153	Ritratto di cardinale
200	Deposizione, tela sec. XVI
403	L'angelo custode, tela ad olio con ricca cornice dorata di G.F. Romanelli
443	Figura di Santa, tela
100/61	Vaso a forma di ziro
130/11	Oinochoe con manico
348/761	Anfora in argilla, deposito Rossi Danielli

Se ne deduce che nelle 9 casse depositate al Convento dei Cappuccini alla Palanzana trovassero rifugio assai più degli 8 dipinti e tre sculture generalmente indicati, ipotizzando che ogni cassa potesse ospitare almeno due dipinti accoppiati con la fronte all'interno (e forse in numero maggiore nel caso di dimensioni ridotte), anche se gli imballaggi delle opere d'arte appaiono un argomento di ricerca per il momento inesplorato:

N° inv.	**Descrizione Oggetto**[113]
	[*Dipinti*]
5	Quadro rappresentante S. Pietro Martire, secolo XVIII
7	Quadro: Presepio di Antonio del Massaro detto il Pastura
14	Quadro votivo con leggenda del 1603, tavola
15	Quadro: Sposalizio di S. Caterina [Pancrazio]
49	Quadro: Battesimo di Gesù, secolo XVI
51	La Pietà di Sebastiano del Piombo [trasferita in Vaticano]
52	La Flagellazione di Sebastiano del Piombo [trasferita in Vaticano]
58	Vergine con bambino [Vitale]
62	S. Bernardino [Sano di Pietro]
63	Vergine con bambino e due angeli (affresco riportato su tela) [Pastura]
69	Adorazione dei Magi attribuita a Cesare Nebbia

[112] *Verbale di riscontro degli oggetti depositati in Prefettura dall'11-11-1943* (18 novembre 1947), in RINALDI, *I dipinti del Museo Civico* cit., Appendice doc. 6, pp. 185-86

[113] Ci si basa sull'inventario stilato nel 1938 in occasione del concorso bandito per il posto di custode del Museo (in RINALDI, *I dipinti del Museo Civico* cit., Appendice doc. 4, pp. 170-183), dal quale sono state depennate le opere citate nei precedenti due depositi.

70	S. Pietro martire, tela ad olio forse del secolo XVIII
77	Vergine col bambino, tavola del secolo XVI
85	Quadro: Ritratto del cardinale Giovan Battista Bussi
165	Madonna con bambino e S. Francesco, tela
194	Miracolo del lago Tiberiade, tela ad olio del XVIII attr. a A. Bonifazi
195	Morte della Madonna, tela ad olio attr. a Cesare Nebbia
196	La Vergine dol bambino e S. Rosa, tela ad olio di G. F. Romanelli
218	S. Giacinto e la Vergine, tela
408	Vergine col bambino staccato da S. Maria delle Rose
	[*Sculture*]
61	Busto di mons. G. B. Almadiani, attr. a Andrea della Robbia
98	Leone in marmo bianco proveniente dal convento di S. Maria in Gradi
99	Sfinge in marmo bianco di Pasquale Romano 1286

L'inestimabile sforzo compiuto in quei mesi tragici da alcuni funzionari preposti alla tutela - benchè esonerati dal servizio[114]- per garantire la salvezza del patrimonio culturale italiano è unanimemente riconosciuto e oggi giustamente valorizzato con la nuova edizione dei diari sia di Lavagnino[115] che di Pasquale Rotondi, che aveva personalmente narrato le vicende del salvataggio delle opere d'arte delle Marche (ma anche di Milano, Venezia e Roma) ricoverate nella Rocca di Sassocorvaro in una conferenza tenuta a Urbino nel 1945[116].

A tali testimonianze va unita l'unica voce femminile del gruppo, quella di Palma Bucarelli, affascinante direttrice della Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma che aveva depositato nel palazzo Farnese di Caprarola le opere della galleria e che a liberazione ormai avvenuta per Roma (4 giugno 1944) e Viterbo (9 giugno 1944) ricorda nel suo diario il viaggio fatto a Viterbo il 1° settembre 1944 con Cesare Brandi accompagnato da Michelangelo Cagiano di Azevedo, archeologo in servizio presso l'Istituto Centrale del restauro:

> A Viterbo con Brandi e il collega Cagiano. Emozione della prima volta che esco in viaggio con l'automobile dopo quattro anni. Le strade sono in pessime condizioni, tutte stracciate e piene di buche mal ricolmate. Viterbo se uno si apsetta di vederla tutta distrutta, c'è quasi tutta; ha distruzioni grosse in due luoghi: subito dentro Porta Romana, con S. Sisto di cui è rimasto solo l'abside (gente che cercava, fra le rovine, i pezzetti dei materassi e della biancheria) e alla Rocca dove S. Francesco ha solo il transetto e l'abside. Ma in fondo la struttura della città c'è e si può ripristinare molto. Il quartiere medievale è intatto. La Chiesa della Verità, museo, è rovinatissima. Brandi e il suo compagno, nella cappella Mazzatosta, cercano i pezzettini di Lorenzo da Viterbo. Che pena lo Sposalizio, così bello. Un solleone feroce, polvere e polvere dalla testa ai piedi, ogni alito di vento solleva nuvole dalle macerie. Tristissimo spettacolo. Le tegole in bilico sui tetti sfondati minacciano di cadere. Crateri delle bombe. Spettacolo di rovina, peggio d'un terremoto. Niente da portare, né patate, né uova, solo cipolle. Compriamo cipolle. Andiamo il pomeriggio a Bagnaia dove Brandi ha un recapito ma non c'è nulla nemmeno là. La guida è stata faticosa per l'attenzione e i continui cambiamenti di marcia a causa del pessimo stato delle strade[117].

Il ricorrente richiamo a Bagnaia sia nel racconto di Lavagnino che in quello della Bucarelli suscita subito un interrogativo, cui è stato facile rispondere trattandosi del luogo di residenza di Giorgio Rosi, architetto, soprintendente, responsabile dei lavori di ripristino della Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel dopoguerra e Ispettore centrale presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

Il carteggio intercorso tra Cesare Brandi e il pittore Giorgio Morandi chiarisce il legame di Brandi con Bagnaia: a seguito dell'8 settembre 1943 Brandi infatti chiude l'ICR per evitare qualsiasi collaborazione con i nazisti fino all'ingresso degli americani a Roma il 4 giugno 1944 e si rifugia nella sua residenza di famiglia a Vignano, presso Siena, ma negli stessi mesi «egli si rifugia per qualche tempo anche a Bagnaia, presso Viterbo, nella casa dell'amico architetto Giorgio Rosi, al pari di lui e di Argan Ispettore del Ministero della

---

[114] Sia Argan che Lavagnino ricordano di essere stati forzatamente "pensionati" a partire dal 31 dicembre 1943, cfr. quivi CASCIANI, 4.1.

[115] A. LAVAGNINO, *Un inverno 1943-44*, Sellerio, Palermo 2006.

[116] P. ROTONDI, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra ed alla rapina tedesca*, in «Urbinum», XIX, 1945, (estratto, pp. n.n.) conferenza tenuta alla R. Accademia Raffaello di Urbino il 18 ottobre 1945; S. GIANNELLA, P.D. MANDELLI, *L'arca dell'Arte*, Milano, Delfi 1999 (ringrazio sentitamente Salvatore Giannella per la sua cortesia); BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy* cit., cap. 2, pp. 59 ss.

[117] P. BUCARELLI, *1944 Cronaca di sei mesi*, a c. di L. Cantatore, de Luca, Roma 1997, p. 81

Pubblica Istruzione»[118]. È evidente allora che il recapito di Bagnaia posseduto da Brandi nell'agosto 1944 era l'abitazione di Rosi, che conosceva presumibilmente sin dal 1933 avendo superato come lui il concorso per entrare nell'amministrazione delle belle arti insieme ad Argan, Bucarelli, de Angelis D'Ossat e Molajoli.

La permanenza di Brandi a Bagnaia può essere collocata tra l'ultimo viaggio di Lavagnino (11 maggio) e l'estate del 1944 e sembra del tutto plausibile che la raccolta e successiva ricomposizione degli affreschi di Lorenzo da Viterbo sia stata agevolata (se non originata?) dal fatto che Brandi non solo conosceva benissimo i luoghi e il valore del ciclo pittorico, ma forse era già ospite di Giorgio Rosi quando le bombe caddero su S. Maria della Verità il 26 maggio 1944. Sappiamo in ogni caso con certezza che il 19 agosto '44 stava lavorando alacremente alla ricomposizione dei dipinti, come testimonia Palma Bucarelli:

> Stata anche da Brandi, all'Istituto del restauro e lo trovo in mezzo a migliaia di pezzetti di affreschi di Lorenzo da Viterbo che sta pazientemente ricomponendo[119].

Una grande rovina, in gran parte derivante dalla grave sottovalutazione e massima noncuranza cui ancor oggi è soggetto il nostro patrimonio culturale, diede origine alla sperimentazione di un modello d'intervento ammirato in tutto il mondo divenendo l'esemplificazione operativa di una elaborazione teorica ancora diffusamente studiata, tradotta e discussa: la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi pubblicata nel 1963 a cura di Licia Borrelli Vlad, Joselita Raspi Serra e Giovanni Urbani.

Per le vicende del dopoguerra a Viterbo con il nuovo allestimento del Museo Civico e la cessione in deposito di molte opere di proprietà comunale nelle chiese e gli edifici viterbesi ricostruiti, si rimanda al contributo di Simonetta Angeli in questo volume, aggiungendo soltanto che l'abitazione di Giorgio Rosi in realtà non si trovava a Bagnaia, ma nella frazione La Quercia del comune di Viterbo, e dal 1975 per lascito testamentario del proprietario scomparso l'anno precedente, è stata donata all'amministrazione provinciale di Viterbo.

Non è stato ancora possibile leggere il documento con l'atto di donazione di Rosi per le consuete difficoltà burocratiche legate al funzionamento di una pubblica amministrazione, ma è ragionevole supporre che l'attuale destinazione della residenza di Giorgio Rosi a Laboratorio di restauro pubblico della provincia di Viterbo non sia affatto casuale, ma anzi la coerente conclusione di un percorso esistenziale.

Ancora una volta Viterbo si rivela per la storia della tutela un luogo di sperimentazione privilegiato, ben superiore alla consueta dimensione provinciale nella quale sembra talvolta volersi rinchiudere, e forse la consapevolezza della propria storia potrà fornire qualche alimento al desiderio di valorizzare il suo illustre passato.

3.3 Sperimentazioni didattiche

Consapevoli che la storia fornisce ammaestramenti utili per non incorrere in errori già commessi, si è colta l'occasione della riforma degli ordinamenti universitari per delle sperimentazioni didattiche.

La possibilità di disegnare autonomamente il percorso formativo scegliendo gli insegnamenti ritenuti più idonei per uno specifico profilo professionale dei laureati è sembrata l'interpretazione migliore rispetto alla semplice traduzione dei canonici esami annuali in crediti formativi. Sono così sorti i moduli di Storia della tutela (inizialmente condivisi con l'insegnamento di Storia contemporanea tenuto dal collega Marco Paolino) per i corsi di laurea umanistici al fine di raccor-dare le vicende della legislazione, del restauro e della museologia che sviluppandosi in insegnamenti paralleli rischiavano di risultare incomunicanti e separate dal quadro generale delle istituzioni di tutela.

Sul versante dei corsi di laurea dedicati alla conservazione dei beni culturali (ma nell'accezione italiana del termine 'conservazione'), la necessità di un colloquio articolato e costante con gli insegnamenti scientifici per monitorare l'ambiente e la sua incidenza sul degrado del patrimonio culturale, ha condotto all'attivazione nell'aa. 2002-03 del corso di laurea in *Tecnologie per la conservazione e il restauro dei beni culturali* (classe di laurea n. 41) a carattere interfacoltà, con la fattiva partecipazione delle facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali e di Agraria.

Il modello formativo di riferimento è stato individuato nello schema didattico dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma dove la compresenza di insegnamenti scientifici e insegnamenti umanistici risulta realmente integrata e finalizzata allo studio e alla ricerca applicata nel campo dei beni culturali. Il medesimo

---

[118] C. BRANDI, *Morandi. Con il carteggio Brandi-Morandi 1938-1963*, a c. di M. Pasquali, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 204n.
[119] BUCARELLI, *1944* cit., p. 73.

livello di integrazione e quindi il più alto grado di interdisciplinarietà ha orientato l'articolazione del corso al fine di formare un operatore tecnico in grado di individuare e comprendere le esigenze conservative del manufatto e predisporre una adeguata campagna di indagini diagnostiche per monitorare e tenere sotto controllo strumentale lo stato di conservazione, per evitare o almeno ritardare il degrado e poter programmare successivamente l'eventuale intervento di restauro da parte degli esperti del settore.

Verificando quotidianamente come la formazione didattica non potesse svilupparsi unicamente in lezioni frontali tenute nelle aule universitarie, sono state previste delle esperienze pratiche all'interno di stages e tirocini da condurre all'esterno presso ditte e laboratori attivi nel territorio. Sono state così stipulate delle convenzioni con il Laboratorio di restauro della Provincia di Viterbo, con la ditta Tecnireco di Spoleto, con la Coop. CBC di Roma, cui si sono poi aggiunte le convenzioni con la società Mastarna di Montalto di Castro, la ditta Tecnicon di Roma, lo Studio Art Center International di Firenze, il Laboratorio di restauro della Soprintendenza al Polo Museale di Roma, lo studio Crisostomi, lo studio Gori e lo studio Merlini-Storti tutti di Roma, dove gli studenti alla fine del II anno del corso potessero vivere per circa 3 mesi all'interno di una concreta realtà lavorativa a contatto con professionisti del settore impegnati con i manufatti archeologici, artistici e archivistico-librari. Nel dicembre 2006 è stata infine ottenuta la convenzione per tirocini di formazione con l'Istituto Centrale del Restauro.

Alcune esperienze individuali di tirocinio si sono svolte in occasione di specifici cantieri, conducendo poi alla redazione di tesi di laurea correlate da restauratori professionisti che si sono giovati della collaborazione degli studenti, come testimonia l'elenco delle tesi discusse inserito in Appendice.

Contemporaneamente appariva evidente che le esperienze condotte durante la fase di tirocinio erano troppo brevi e l'esigenza di poter disporre di un Laboratorio interno all'università per le esercitazioni didattiche diveniva sempre più inderogabile. In attesa di un finanziamento che – cospicuo o limitato che fosse – rendesse possibile la nascita di tale laboratorio, sono state avviate delle esercitazioni all'inter-no di alcuni insegnamenti affidati a docenti esterni a contratto, dove alla iniziale parte teorica del corso facesse seguito la parte pratica con le necessarie esercitazioni degli studenti frequentanti, anche per valutarne le diverse attitudini e selezionare i più idonei al successivo tirocinio presso l'azienda di riferimento, come è avvenuto per gli insegnamenti di Diagnostica colorimetrica (Sergio Omarini, INOA-CNR), Diagnostica non distruttiva (Claudio Falcucci, MIDA), Teoria e tecniche del restauro del libro (Paolo Crisostomi, Studio Crisostomi), Teoria e tecniche del restauro pittorico (Paolo Virilli, ditta Tecnireco), Teoria e tecniche del restauro scultoreo (Maria Grazia Chilosi, ditta CBC).

Tali esercitazioni sono state organizzate come piccoli "cantieri scuola" sul territorio, su opere di privati ed enti ecclesiastici, ispirandosi a criteri di massima economicità: l'università ha messo a disposizione le competenze dei suoi docenti e dei professionisti coinvolti nella docenza, i professionisti hanno reso disponibili le strumentazioni e le strutture mancanti a livello univesitario, gli studenti hanno avuto la possibilità di condurre delle esperienze dirette, i proprietari hanno beneficiato di indagini e consulenze specialistiche per la successiva valorizzazione delle proprie opere[120].

Il bilancio di un'esperienza ormai quinquennale può dirsi molto ricca e positiva sul piano scientifico e formativo, avendo avuto il privilegio di conoscere il lavoro dei colleghi delle facoltà dell'ateneo coinvolti nel corso coordinandone la didattica, oltre ad aver potuto annoverare tra i docenti a contratto alcuni tra i più autorevoli esperti nella conservazione dei beni culturali provenienti dall'Istituto Centrale del Restauro: Giorgio Accardo, Carlo Cacace, Maurizio Marabelli, Licia Vlad Borrelli.

Se il contenuto scientifico degli insegnamenti impartiti nell'ultimo quinquennio è stato senza dubbio di altissima qualità, il rovescio negativo della medaglia – costantemente monitorato e segnalato dalle valutazioni condotte dagli studenti – è rappresentato da gravi carenze gestionali: l'assenza di una segreteria didattica, le sovrapposizioni di orario nelle lezioni mutuate da altri corsi, il cronico ritardo nella pubblicazione dei programmi d'esame, l'assenza di personale tecnico per il tutoraggio durante le esercitazioni e i tirocini, l'assenza di rimborsi per le spese di viaggio sostenute dagli studenti tirocinanti. Tali carenze sono in massima parte di origine organizzativa e risolvibili con un minimo di buona volontà: un corso di laurea interfacoltà a quale struttura fa riferimento, ovvero su quale centro di spesa deve far gravare i costi per i materiali didattici e i rimborsi? Un dipartimento, una facoltà o le tre facoltà coinvolte? Evitando di rispondere a questa domanda il problema non si è naturalmente risolto, ma ha comportato una gestione faticosissima in termini di sacrifici personali da parte di alcuni docenti, cui è stato di parziale sollievo l'occasionale distacco dalla provincia di Viterbo di due funzionari, il dott. Fulvio Ricci (storico dell'arte) e il dott. Luciano Santella (archeologo), a seguito dello smantellamento del Centro provinciale di catalogazione

[120] Vd. quivi il saggio di F. Ricci, 1.10.

dei beni culturali. Una vicenda da tutti i punti di vista negativa si è rivelata provvidenziale per fronteggiare un'emergenza, ma funzionari ridotti a bidelli e docenti trasformati in segretarie rimangono pur sempre quelli che sono, e tra il recupero di una prolunga e la redazione di verbali e tabelle orarie, si parla, si scambiano idee e pubblicazioni, si ricava uno spazio vitale di sopravvivenza, dedicato allo studio e alla ricerca. Il risultato di tali discussioni e di una parte dell'attività didattica ad esse connessa è documentato in questa pubblicazione.