

Paola Poglioni

«Il più grande palinsesto dell'alto medioevo»

Il restauro dei dipinti murali
di Santa Maria Antiqua al Foro romano
dal 1900 al 1960 e oltre

© 2022 Edifir-Edizioni Firenze
via de' Pucci, 4-50122 Firenze
Tel. 055/289639
<http://www.edifir.it>
edizioni-firenze@edifir.it

ISBN 978-88-9280-127-1

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Industrie Grafiche Pacini
Ospedaletto (Pisa)

Foto di copertina
"Parete palinsesto",
particolare del volto di *Maria Regina*, 1901 (foto Archivio Fotografico del Parco Archeologico del Colosseo)

Referenze fotografiche
Archivio Fotografico del Parco Archeologico del Colosseo (concessione del Ministero della Cultura - Parco Archeologico del Colosseo).
Archivio Fotografico dell'Istituto Centrale del Restauro.
Archivio Università degli Studi della Tuscia, "Santa Maria Antiqua" (1998-2022) e di Gaetano Alfano, Giulia Bordi, Paola Pogliani, Valeria Valentini.
Figg. 15, 20 Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo, 2004.
Figg. 4, 19, 22, 23; tavv. III, VIII, XXIV, XXVI, XXXV-XXXVIII Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio, 2016
Figg. 1, 2, 3 Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages, 2021.

STORIA E TEORIA DEL RESTAURO

COLLANA DI STUDI E DOCUMENTI

Comitato scientifico

Cristina Acidini, Donatella Biagi Maino,
Giorgio Bonsanti, Simona Rinaldi

Coordinamento scientifico

Marco Ciatti

Segreteria scientifica

Francesca Martusciello

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.
Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright/the Publisher.

*a Valerio per esserci sempre
a Matteo e Dario cresciuti all'ombra di Santa Maria Antiqua*

Ringraziamenti

Un primo ringraziamento a Maria Andaloro che ha ideato e realizzato il “progetto Santa Maria Antiqua” nelle sue molteplici linee di ricerca. Un progetto di lunga durata a cui ho potuto partecipare dedicandomi ai temi di ricerca che sono confluiti in questo lavoro.

A chi ha affiancato e condiviso il progetto: Giuseppe Morganti e Werner Matthias Schmid.

Al personale del Parco Archeologico del Colosseo (PAC), e a quello della già Soprintendenza Archeologica di Roma, per aver agevolato la ricerca e gli accessi al monumento.

Al personale degli archivi e delle biblioteche. In particolare a Laura D’Agostino e Marco Riccardi (archivi dell’ICR) e a Bruno Angeli (Archivio fotografico PAC).

Ai compagni di “cantiere”, per i giorni e per le notti di lavoro insieme, e a coloro che hanno avuto la pazienza di ascoltare e di leggere. A Giulia Bordi e a Valeria Valentini, punti di riferimento della ricerca, per il confronto e la costante condivisione; a Gaetano Alfano per la cura delle immagini. A Maria Raffaella Menna e alla dottoranda Simona Rinaldi per il supporto.

A Maria Ida Catalano per gli stimoli e le esortazioni indirizzati alla pluralità degli sguardi.

Grazie ai miei genitori e a mio fratello per l’incoraggiamento ed il sostegno inesauribile; soprattutto a papà per essersi addentrato nelle pagine di Santa Maria Antiqua.

Un ringraziamento alla casa editrice Edifir, in particolare a Marco Ciatti e a Simona Rinaldi che hanno accolto la pubblicazione e ad Elena Mariotti e Simone Gismondi per averla resa possibile.

INDICE

Introduzione	7
<i>Maria Ida Catalano</i>	
Una premessa	9
1900-1910	
La scoperta di Santa Maria Antiqua e delle sue pitture	13
Gli albori nel XVIII secolo: la prima documentazione e lo stato di conservazione delle pitture	13
Lo scavo di Giacomo Boni	15
La conservazione dei cicli pittorici e dei palinsesti di Santa Maria Antiqua	27
Lo stato di conservazione delle pitture appena scoperte	27
Il consolidamento degli intonaci	27
Sistemi di copertura per proteggere i dipinti murali	32
La supervisione della Commissione ministeriale	32
La «sterilizzazione» degli intonaci dipinti	35
L'uso della cera per restituire «vigore d'intonazione e nettezza d'immagine» ai dipinti	36
Alcuni intonaci dipinti distaccati	36
Il metodo e i criteri di Giacomo Boni nel restauro delle pitture	41
La documentazione delle pitture, il colore	43
La conservazione delle pitture, l'immagine e la materia	45
Gli interventi di restauro di Tito Venturini Papari (1906-1910)	55
Conoscere, conservare e presentare i dipinti	55
«Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus»	57
Il distacco dei dipinti nella navata	62
«Conservare e non restaurare»	67
1945-1960	
Gli interventi dell'Istituto Centrale per il Restauro	71
Fra le due guerre, il deperimento delle pitture	71
Convergenze sul distacco dei dipinti murali di Santa Maria Antiqua	72
Lo stacco	74

L'esperienza dell'Istituto Centrale del Restauro nel trasporto della pittura murale	85
Le ragioni, non solo quelle della guerra	87
Procedimenti e materiali	89

OLTRE

Dalle radici al futuro della conservazione dei dipinti murali di Santa Maria Antiqua	93
La fortuna storica e critica del monumento	
come elemento guida dell'intervento di restauro	93
Il criterio dell'autenticità come filo conduttore	94
Restauro, conservazione preventiva e musealizzazione	96

TAVOLE	101
---------------	-----

APPENDICE DOCUMENTARIA	129
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	163
---------------------	-----

INTRODUZIONE

Maria Ida Catalano

Caso paradigmatico per la sua complessità, modello nella storia della cultura figurativa altomedievale tra Roma e Bisanzio, il palinsesto pittorico di Santa Maria Antiqua con la sua esemplare vicenda conservativa, che scorre lungo la prima metà del secolo breve giungendo agli anni Sessanta, trova forza nel taglio monografico che questo volume predilige. Un taglio consapevole dello sfondo su cui si staglia, dove aveva preso forma, tra scavi, restauri e demolizioni, l'identità novecentesca della città medievale. Dopo i recuperi eccezionali, che dal *Giudizio* di Pietro Cavallini in Santa Cecilia (1900) erano approdati ai cicli pittorici di Santa Maria in via Lata (1904) e della basilica inferiore di San Crisogono (1907), Roma avrebbe visto l'implacabile procedere delle rimozioni di alcune delle sue istanze barocche, operazione di cui, fra il secondo e il terzo decennio del secolo, tra gli altri, si faceva promotore speciale Antonio Muñoz, in anni che pure attestavano il suo recupero storiografico di quella straordinaria temperie. È il prezzo pagato alla ricerca dell'unità stilistica, orizzonte specificamente contraddetto da Giacomo Boni, che alla fine del 1898, in qualità di commissario dell'Ufficio Regionale di Roma per la Conservazione dei Monumenti, aveva intrapreso gli scavi nel Foro. Qui, l'archeologo-architetto era velocemente approdato all'identificazione della chiesa palatina di Santa Maria Antiqua, ritrovando l'alta qualità dei suoi cicli pittorici. Secondo una strategia conservativa, che tutelava livello per livello i materiali figurativi rinvenuti Boni, pioniere dello scavo stratigrafico, coniugava lo studio delle fonti scritte a una singolare attenzione verso la documentazione delle diverse fasi, coadiuvata da piante, sezioni, fotografie. Di quella esperienza le pagine che seguono propongono un racconto meticoloso, ricostruibile attraverso la documentazione archivistica ma anche tramite la possibilità di svolgere, grazie agli interventi moderni avviati un secolo dopo e conclusi nel 2015, una verifica autoptica integrata delle superfici pittoriche, recuperando le tracce materiali dei restauri antichi. È un racconto in cui si percorre una vicenda storica determinante per la cultura italiana del restauro e si recuperano i materiali di un'opera di salvaguardia segnata dalla tensione verso la conservazione dell'autenticità della materia originale, che insieme contemplava la prima saldatura operativa alla legittimità del frammento. La narrazione mette in campo la figura del restauratore di Tito Venturini Papari che, sotto la direzione di Boni, opera i primi stacchi e le ricollocazioni *in situ*. La ricerca procede fino a coinvolgere gli anni del dopoguerra, incrociando l'attività dell'Istituto Centrale per il Restauro. Ma oltre la puntualità della ricapitolazione, lo studio di Paola Pogliani offre un racconto senza censure, dove le ambivalenze sono attraversate per accedere alla complessità della critica. Il discorso procede quindi senza semplificazioni, assumendo la varietà delle sfaccettature, come la contestuale demolizione da parte di Boni della chiesa seicentesca di Santa Maria Liberatrice, finalizzata allo scavo febbrile attivato per il recupero della chiesa palatina, o come la stessa

dicotomia tra il radicale rispetto per la pittura, assunta nella sua condizione di rudere e insieme guida per il restauro dell'intero monumento, e la tendenza ricostruttiva, che al contrario orientava l'intervento sull'architettura. Nel cogliere la dimensione aporetica, il testo apre allora la sua prospettiva interpretativa alla particolare messa a fuoco delle vicende del dopoguerra, il tempo in cui, a ridosso del 1945, la Soprintendenza alle antichità chiedeva, a causa del pessimo stato conservativo, l'intervento dell'Istituto Centrale per il Restauro sui dipinti murali di Santa Maria Antiqua. Sono anni fondativi quando, sotto la direzione di Cesare Brandi, si venne creando per l'occasione un gruppo di lavoro interdisciplinare, dove furono coinvolti Michelangelo Cagiano de Azvedo, Salvatore Liberti e Roberto Carità che, tra sperimentazione e formazione, misero in atto un altro di quegli snodi esemplificativi di un metodo progressivamente focalizzato tra le stanze dell'Istituto romano. Ma in linea con i tempi, le circostanze spinsero verso l'attività estrattista, ricostruita da Paola Pogliani con un'ampia attenzione al contesto. Un'attività certo praticata quale ultima ratio, al cui fascino anche quella straordinaria compagine non seppe sottrarsi, contribuendo con la sua équipe a sperimentare tipologie differenti di stacchi e supporti. Ma pur essendo il nesso con l'architettura la base del progetto iniziale, solo un dipinto dei due staccati dai restauratori romani sarebbe stato ricollocato *in situ*. D'altra parte, nel ripercorrere le vicende della storia non è più possibile sottrarsi alla deflagrazione di qualsiasi visione ideologicamente orientata, che sottende una ricostruzione univoca e lineare dei fatti. Così, anche la cultura critica del restauro smantella le sue mitologie, sostenuta da nuovi orizzonti di pensiero, che lasciano spazio alle sollecitazioni di un approccio vivente consentito dalla contemporaneità.

Le proposte di una nuova fruizione del monumento, messe in pratica nella mostra *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio* (2016) con l'installazione di sistemi multimediali, sono allora tratteggiate con uno slancio verso la contemporaneità per restituire il nuovo percorso di comprensione della complessità del monumento con i suoi insiemi decorativi stratificati, recepiti lungo la linea del tempo. Una comprensione alla quale può accedere il grande pubblico, di cui anche la storia dell'arte saprà giovare quando, spente le luci, appare chiaro l'equilibrio dell'ultimo restauro, esperienza che nella sua valenza poliedrica connota in retrospettiva tutto il senso delle pagine che seguono.

UNA PREMESSA

L'eccezionale scoperta della chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano (**tavv. I-II**) nell'autunno del 1900 costituì un momento fondamentale per le ricerche su Roma bizantina. Lo scavo condotto da Giacomo Boni restituì eccezionali testimonianze dell'Alto Medioevo e la chiesa palatina ne costituiva il monumento cardine¹. Il complesso palinsesto pittorico che si dispiegava sulle pareti del presbiterio offriva testimonianze uniche della cultura artistica "greca" a Roma, testimonianze che, per l'elevata qualità e gli accenti ellenizzanti delle pitture, accompagnate da iscrizioni in greco, indussero ad un rinnovamento degli studi (**tavv. III-V**)².

La portata della scoperta di Boni era sotto gli occhi della comunità di studiosi, così come la fragilità delle pitture venute alla luce durante la rimozione della terra che le aveva celate per oltre dieci secoli. Per questo, l'impegno del cantiere forense fu indirizzato alla documentazione dei dipinti, attraverso fotografie e copie a grandezza naturale, nonché alla realizzazione di mirati interventi conservativi volti a tutelare *in situ* il delicato patrimonio pittorico.

Il restauro delle pitture murali di Santa Maria Antiqua, avviato al momento della scoperta, ha rappresentato un elemento di continuità nella vita moderna del monumento per via dei problemi conservativi posti dall'ambiente estremamente umido, soprattutto nell'area absidale, e per la presenza di intonaci e dipinti murali pertinenti a diverse fasi decorative ognuna delle quali caratterizzata non solo da stesure ad affresco con campiture a calce e con leganti organici, ma anche da pellicole pittoriche eseguite totalmente a secco (**tavv. III-V, VII**)³. La ricostruzione delle fasi salienti degli interventi di restauro che si susseguono fra il 1900 e il 1960 consente di far luce su alcuni aspetti della storia conservativa dei dipinti murali e contribuisce ad individuare le scelte metodologiche e le profonde riflessioni storico critiche messe in campo, di volta in volta, nell'affrontare il restauro dei testi pittorici altomedievali. Sotto questo aspetto, Santa Maria Antiqua rappresenta l'esempio più alto nel quadro dei restauri condotti su cicli pittorici medievali a Roma ed è per questo che si è scelto di presentare le ricerche con un taglio monografico pur tenendo conto delle vicende conservative di altri cicli a Roma nella prima metà del Novecento. I dipinti medievali romani erano, infatti, stati oggetto delle ampie campagne di stacco condotte da Pellegrino Succi a metà del XIX secolo, a Sant'Agnese fuori le Mura e a San Paolo fuori le Mura ad esempio⁴, e di interventi di restauro che prevedevano principalmente operazioni di pulitura, talvolta drastiche, accompagnate da reintegrazioni ricostruttive⁵.

La complessità dei cicli pittorici rinvenuti a Santa Maria Antiqua fece sì che il restauro delle pitture diventasse nodale per salvare queste stupefacenti testimonianze e trasmetterle al futuro. Gli interventi conservativi fondati sul rispetto, come vedremo, dell'autenticità della materia e dell'immagine diverranno un punto di riferimento nella prassi degli interventi

che verranno condotti sui cicli pittorici medievali scoperti nei primi anni del XX secolo. A tal riguardo, occorre ricordare che il volto medievale di Roma prenderà forma grazie ai nuovi scavi e restauri che porteranno alla luce, ad esempio, il *Giudizio* di Pietro Cavallini in Santa Cecilia (1900), le pitture della Scala Santa in Laterano (1900) e della chiesa di San Saba all'Aventino (1900), i cicli pittorici di Santa Maria in via Lata (1904) e della basilica inferiore di San Crisogono (1907), e grazie all'attività di ripristino dell'unità stilistica medievale compromessa dagli interventi di trasformazione, soprattutto barocchi, che sarà condotta da Antonio Muñoz fra il secondo ed il terzo decennio del secolo⁶. La ricezione del modello rappresentato dal restauro dei dipinti di Santa Maria Antiqua, che si avrà modo di approfondire in altra sede, troverà riscontro nell'impostazione e nell'esecuzione di questi interventi conservativi. Il taglio del volume è dunque stretto su Santa Maria Antiqua, modello e monumento dalla storia conservativa esemplare.

Il lavoro che si presenta scaturisce dall'interesse maturato nell'ambito dell'attività di ricerca condotta, con la guida di Maria Andaloro, per la migliore conoscenza dei palinsesti pittorici⁷. Il sistema integrato di analisi messo in campo ha permesso di ricomporre la storia conservativa delle pitture di Santa Maria Antiqua potendo contare non solo sulla documentazione d'archivio, in parte edita⁸, ma anche sull'analisi autoptica delle superfici pittoriche che ha consentito di recuperare le tracce materiali dei restauri antichi. Ricerche che hanno trovato un terreno fertile anche nel più recente, ed ancora in corso, progetto europeo Enhancement of Heritage Experiences: the Middle Ages. Digital Layered Models of Architecture and Mural Paintings over Time (EHEM) che sta consentendo di tornare a riflettere sulla presentazione al pubblico delle pitture di Santa Maria Antiqua attraverso sistemi di indagine e documentazione innovativi⁹.

Chi entra oggi a Santa Maria Antiqua percepisce di trovarsi in un monumento di straordinaria eccezionalità, quella "cappella Sistina"¹⁰ altomedievale oggi animata dalle installazioni multimediali realizzate per la mostra *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio* (2016) che consentono una nuova fruizione invitando alla comprensione dei sistemi decorativi. Sulle pareti del presbiterio mediante sistemi di illuminazione, strato dopo strato, vengono evidenziate le fasi della parete palinsesto; nelle cappelle di Teodoto e dei Santi Medici i videomapping ricostruttivi e le animazioni agevolano il racconto iconografico¹¹. Spenti i supporti multimediali, il visitatore può godere di un insieme reso leggibile dal minuzioso lavoro dei restauratori che, durante l'ultimo intervento concluso nel 2015, hanno saputo restituire chiarezza ai brani pittorici pur nel loro essere frammentati, sovrapposti l'uno sull'altro e talvolta privi di colore¹². Un insieme che si è preservato grazie alla comprensione della indissolubilità del rapporto fra i dipinti murali ed il loro contesto, sulle pareti di un monumento guastate dall'umidità ma solide al punto di permettere la conservazione di un insieme coerente.

Ciò si deve innanzitutto all'impostazione metodologica di Boni (1900-1910) che ha configurato l'intervento di restauro come un momento di conoscenza, di studio e ricerca per la conservazione di reperti – le pitture – cristallizzate sulle pareti del monumento nella ricerca di una sintesi fra rudere e natura legata alla lezione romantica di origine ruskiniana¹³. Un restauro archeologico, attento e scrupoloso pur con materiali – come il cemento e la cera-oggi considerati del tutto inadatti per interventi sulle opere d'arte.

Questa salda impostazione caratterizzò anche l'intervento che vide all'opera il noto restauratore Tito Venturini Papari, quando si decise di continuare il restauro dei dipinti e di staccare alcuni brani pittorici, per separarli dalle pareti umide, stabilendo però di conservarli *in situ* su nuovi supporti senza privare il monumento della sua veste pittorica.

Dopo una fase di incertezza, gli interventi avviati negli anni Quaranta (1945-1960), in linea con la temperie culturale dell'epoca, portarono il gruppo di lavoro dell'ICR guidato da Cesare Brandi ad individuare nel distacco l'unica soluzione possibile per conservare le pitture i cui strati preparatori erano estremamente fragili. Due ampie superfici pittoriche vennero portate su un nuovo supporto mobile e ricollocate solo in parte nel monumento. È allora che alcuni brani figurativi, non privi di nota, vennero dislocati negli ambienti del Museo Forense dove rimasero nell'oblio per decenni quando la questione intorno a Roma e Bisanzio aveva ormai acquisito Santa Maria Antiqua come elemento cardine del discorso e l'attenzione sulle sue pitture iniziava a scemare.

La forza del monumento e del suo apparato decorativo, la sua valenza nella ricostruzione della cultura figurativa altomedievale a Roma furono certamente il perno delle scelte adottate nelle tappe salienti che contrassegnarono la storia conservativa dei dipinti di Santa Maria Antiqua nella prima metà del Novecento. È il luogo, inoltre, in cui ogni intervento è fortemente distinto da scelte metodologiche e operative in cui si riconoscono gli snodi dello sviluppo e dell'affermazione del restauro scientifico nella prima metà del Novecento.

NOTE

¹ M. ANDALORO, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Due tempi*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 10-33. Al momento della scoperta di Santa Maria Antiqua, la questione di "Roma bizantina" era già al centro di un vivace dibattito avviato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Sulla ricezione di Bisanzio a Roma si veda M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003 e sulla scoperta palatina G. GASBARRI, *Una relazione incompiuta? Giacomo Boni, Santa Maria Antiqua e la riscoperta di Roma bizantina*, in *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a

cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 142-147.

² G. BORDI, *Santa Maria Antiqua attraverso i palinsesti pittorici*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 34-53.

³ S. AMATO-D. BERSANI-C. PELOSI-P. POGLIANI-P.P. LOTTICI, *A multi-analytical approach to the study of the mural paintings in the Presbyterian area of Santa Maria Antiqua al Foro romano in Rome*, «Archaeometry», LIX, 6 (2017), pp. 1050-1064, online, doi: 10.1111/arc.12296; P. POGLIA-

NI-C. PELOSI-G. AGRESTI, *Palimpsests and pictorial phases in the light of studies of the techniques of execution and the materials employed*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, eds. E. RUBEY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 299-318.

⁴ F. GIACOMINI, «Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa». *Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. RINALDI, Firenze 2007, pp. 71-98 e la banca dati RES.I. (*Restauratori Italiani*) disponibile online; G. BORDI, *I pannelli staccati con due figure di sante già in Sant'Agnese fuori le mura (Pinacoteca Vaticana)*, in S. ROMANO, *Riforma e tradizione (La pittura medievale a Roma. Corpus*, 4), Milano 2006, pp. 63-65.

⁵ Si tratta, ad esempio dei restauri di Alfredo Casagrande Stano in Sant'Alessio (M. CASTRACANE, *Alfredo Casagrande Stano*, in *Restauro pittorici e restauri in archivio*, a cura di G. BASILE, vol. II, Firenze 2005, pp. 41-52 e la banca dati RES.I. (*Restauratori Italiani* disponibile online), e in Santa Maria in Cosmedin (J. CROISEIR, *La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin*, in ROMANO, *Riforma e tradizione ... cit.*, pp. 250-257).

⁶ Sono i restauri di Santa Sabina all'Aventino (1914-1919; 1936), di San Giorgio in Velabro (1923-1926) e di Santa Balbina (1927-1929). C. BELLANCA, Antonio Muñoz. *La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato*, Roma 2003, in part. pp. 59-120.

⁷ Le ricerche scaturiscono dal Progetto Santa Maria Antiqua dell'Università degli Studi della Tuscia, diretto da Maria Andaloro dal 1998 al 2014, nell'ambito del quale chi scrive ha studiato, documentato

e mappato, in collaborazione con Giulia Bordi, Manuela Viscontini e Mariella Ranieri, gli intonaci dipinti conservati nella chiesa e si è occupata della identificazione dei procedimenti tecnico-esecutivi e della storia conservativa dei dipinti murali.

⁸ Lo studio della storia conservativa dei dipinti di Santa Maria Antiqua ha seguito tutte le fasi dei progetti e dei restauri a cui chi scrive ha preso parte. Le ricerche d'archivio sono confluite nella tesi di specializzazione *La storia conservativa dei dipinti murali della chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano: 1900-1960*, discussa il 2 luglio 2002 presso l'Università degli Studi della Tuscia, Scuola di Specializzazione in "Tutela e valorizzazione dei beni culturali", relatore M. Andaloro, correlatore S. Rinaldi ed hanno atteso la pubblicazione integrale poiché sono state aggiornate potendo contare sull'analisi autoptica dei dipinti durante il "lungo restauro" concluso nel 2015 e sulle successive campagne di documentazione ancora in corso. Una parte dei documenti, trascritti in questa sede nell'appendice documentaria, sono già stati citati o resi noti nei contributi di G. MORGANTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua al Foro romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 31-40 e di A.M. MARINELLI, *Il trasporto della pittura murale antica. I diari degli stacchi nell'archivio ICR*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 63-73.

⁹ Il progetto si svolge nell'ambito di JPICH - Conservation,

Protection and Use-Call 2019. M. GUARDIA-P. POGLIANI-G. BORDI-P. CHARALAMBOUS-C. ANDÚJAR GRAN-I. MUNOZ-PANDIELLA-F.X. PUEYO SANDEZ, *Digital layered models of architecture and mural paintings over time*, in *Proceedings of the XXX Spanish Computer Graphics Conference-CEIG 2021*, eds. A. CHICA-L. ORTEGA, Málaga 2021, pp. 39-42; G. BORDI-P. POGLIANI, *Ecco Santa Maria Antiqua! (EHEM-JPICH Horizon 2020)*. *Viaggio nei suoi palinsesti pittorici attraverso modelli digitali*, in *Patrimonio culturale medievale e tecnologie digitali: ricerca, formazione, terza missione*, Convegno internazionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, 20-21 maggio 2021), a cura di A. AMBROSIO-P. VITOLO, in corso di stampa.

¹⁰ G. RUSHFORTH in una lettera pubblicata nel *The Times* di Londra il 9 gennaio 1901 riferisce della scoperta come la «Sistine Chapel of the eight century».

¹¹ *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*

¹² W.M. SCHMID, *Il lungo restauro di Santa Maria Antiqua e delle sue pitture. 2000-2015*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 386-395.

¹³ La dualità della visione nel restauro architettonico fra le idee del maestro John Ruskin e l'apprezzamento dei lavori di Luca Beltrami connota l'attività di Boni. Si veda A. BELLINI, *Giacomo Boni e il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compiutezza formale*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 105-122 con bibliografia precedente.

1900-1910

LA SCOPERTA DI SANTA MARIA ANTIQUA E DELLE SUE PITTURE

Gli albori nel XVIII secolo: la prima documentazione e lo stato di conservazione delle pitture

Le ricerche archeologiche alle pendici occidentali del Palatino, nell'area dove è ubicata la chiesa di Santa Maria Antiqua, iniziarono già nella prima metà del XVI secolo, forse per sfruttare i muri antichi utili ad erigere nuove costruzioni¹. Due disegni, conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, attribuiti a Baldassare Peruzzi (1481-1536) e Gian Silvestro di Sallustio Peruzzi († 1553), documentano i risultati di queste indagini². Nei disegni si leggono chiaramente le strutture pertinenti alla cella del tempio di Augusto, alle camerette nel muro verso gli *Horrea* e l'atrio della chiesa di Santa Maria Antiqua.

Seguì un lungo periodo di silenzio finché la chiesa palatina venne parzialmente portata alla luce in circostanze del tutto straordinarie. La scoperta avvenne nel 1702 durante i lavori compiuti nell'orto annesso al monastero presso la chiesa di Santa Maria Liberatrice allo scopo di recuperare materiali da costruzione dagli antichi edifici³. Il 10 marzo 1702 il commissario alle antichità, Francesco Bartoli e suor Costanza di Santacroce, superiora delle Oblate di Tor de' Specchi, concessero al capomastro Andrea Bianchi il permesso di «cavare pietra e tavolozza» dagli antichi edifici che si trovavano nell'orto del monastero⁴. Durante l'estrazione dei materiali, dovendo puntellare il muro da cui estrarli, il Bianchi scavò in profondità e portò alla luce l'abside e le pareti del presbiterio della chiesa di Santa Maria Antiqua⁵.

La scoperta destò subito grande interesse e meraviglia. Fu Francesco Valesio, nella pagina del suo diario, datata 24 maggio 1702, a fornire un'attenta e dettagliata descrizione di quanto era venuto alla luce:

«Hanno scoperta un tiro di sasso lontana dalla moderna tribuna di detta chiesa un'altra antichissima tribuna di una chiesa venti e più palmi depressa di sito, con pitture del Salvatore, crocifisso, di molti Santi fra i quali la figura di Paolo primo pontefice con il diadema quadrato in segno che allora era vivente e lettere Sanctissimo Paulus Romanus Papa e nelli muri laterali vi è dipinta la vita di N.S. et è da notarsi che essendo detta pittura in alcuni luoghi caduta vi si vede sotto altra pittura più antica e di miglior maniera. Si crede essere stata, o la Chiesa di Santa Maria de Inferno antica o di S. Maria de Canaparia. Vi sono anco iscrizioni greche di passi di scritture, vi fu numeroso concorso di popolo per vederla»⁶.

La descrizione di Valesio è accompagnata da un acquerello (**fig. 1**) che riproduce il monumento con le sue pitture, dal quale emerge chiaramente che lo scavo era stato condotto quasi sino al livello pavimentale della chiesa ed è distinguibile la sintassi generale della decorazione pittorica della parete absidale, dell'abside e della parete destra del presbiterio⁷.



1. Acquarello allegato al *Diario di Roma* (1702) di Valesio che documenta il ritrovamento di Santa Maria Antiqua

Nell'acquarello si riconosce l'impaginazione della parete absidale dell'epoca di Giovanni VII (705-707)⁸. Si leggono la scena della *Crocifissione* affiancata da schiere di serafini e l'imponente iscrizione greca; sulle paretine laterali dell'abside, su tre registri si trovano le figure dei pontefici, fra cui Giovanni VII ritratto con l'aureola quadrata che lo indica come vivente, e le figure di santi, dei quali oggi si possono identificare sant'Agostino e san Gregorio di Nazianzo. Il registro inferiore, nell'acquarello di Valesio, è parzialmente interrato, ma si individuano i busti di figure riconoscibili nei Padri della Chiesa pertinenti alla decorazione della parete absidale dell'epoca di Martino I (649-653)⁹, visibili attraverso le lacune dello strato di Giovanni VII.

Nell'abside viene identificata la decorazione realizzata al tempo di Paolo I (757-767), il quale è raffigurato «con diadema quadrato» a sinistra della grande figura di Cristo circondato da tetramorfi¹⁰.

Sulla parete destra, su due registri suddivisi in pannelli, si trovano le scene della vita di Cristo. Valesio riferisce che si tratta di due strati di pittura sovrapposti, dipinti con i medesimi soggetti iconografici, dei quali il più antico è «di miglior maniera». Lo strato più recente è certamente quello della fase di Giovanni VII che rinnovò l'intero sistema decorativo del presbiterio con scene della vita di Cristo, mentre per quello più antico venne proposta una datazione all'epoca di Martino I, oggi aggiornata per il riconoscimento in realtà del sovrapporsi di tre cicli cristologici e non due¹¹.

La recente scoperta di Oscar Mei dei documenti redatti da Domenico Silvio Passionei (1682-1761) all'indomani del rinvenimento di Santa Maria Antiqua getta una nuova luce sul clima che il rinvenimento creò fra gli eruditi alle soglie del XVIII secolo¹². Nello studio di Mei, a cui si rimanda, il carteggio di Passionei appare denso di palpitante emozione per le ricerche volte al riconoscimento e alla datazione dei dipinti. Anche lui si trovava sullo scavo in Cam-

po Vaccino nei giorni successivi alla scoperta per copiare le immagini dipinte «prima che rovinino per l'aria»¹³. L'urgenza comportò un ampio lavoro che comprese descrizioni, studi interpretativi e acquerelli dei dipinti dell'abside (**fig. 2**).

Per proteggere le pitture si tentò, già allora, per volontà del pontefice Clemente XI, di studiare il metodo migliore per ricostruire la volta dell'edificio messo in luce¹⁴. Tuttavia, il cattivo stato di conservazione dei muri e il dissesto statico dell'area non permisero di portare a termine l'intervento¹⁵; l'area scavata venne ricoperta il 2 agosto 1702 e i preziosi dipinti nuovamente interrati¹⁶. Le pitture rimasero esposte per circa quattro mesi. In questo lasso di tempo non sappiamo esattamente quali fossero le condizioni climatiche della zona¹⁷, è certo però che il rinvenimento avvenne in un'area del Foro fortemente depressa nella quale si accumulavano facilmente l'acqua piovana e quella delle inondazioni del Tevere che non venivano drenate dando luogo ad una zona paludosa¹⁸.

I dipinti murali della chiesa di Santa Maria Antiqua, coperti dalla terra accumulata in quell'area, si trovavano certamente a contatto con un terreno che presentava un elevato tasso di umidità. Una volta scoperti, vennero messi a contatto con l'aria e i raggi solari durante il periodo più caldo dell'anno provocando rapidi fenomeni di asciugatura delle superfici dipinte con il pericolo di ottenere sbiancamenti ed altri fenomeni di degrado.

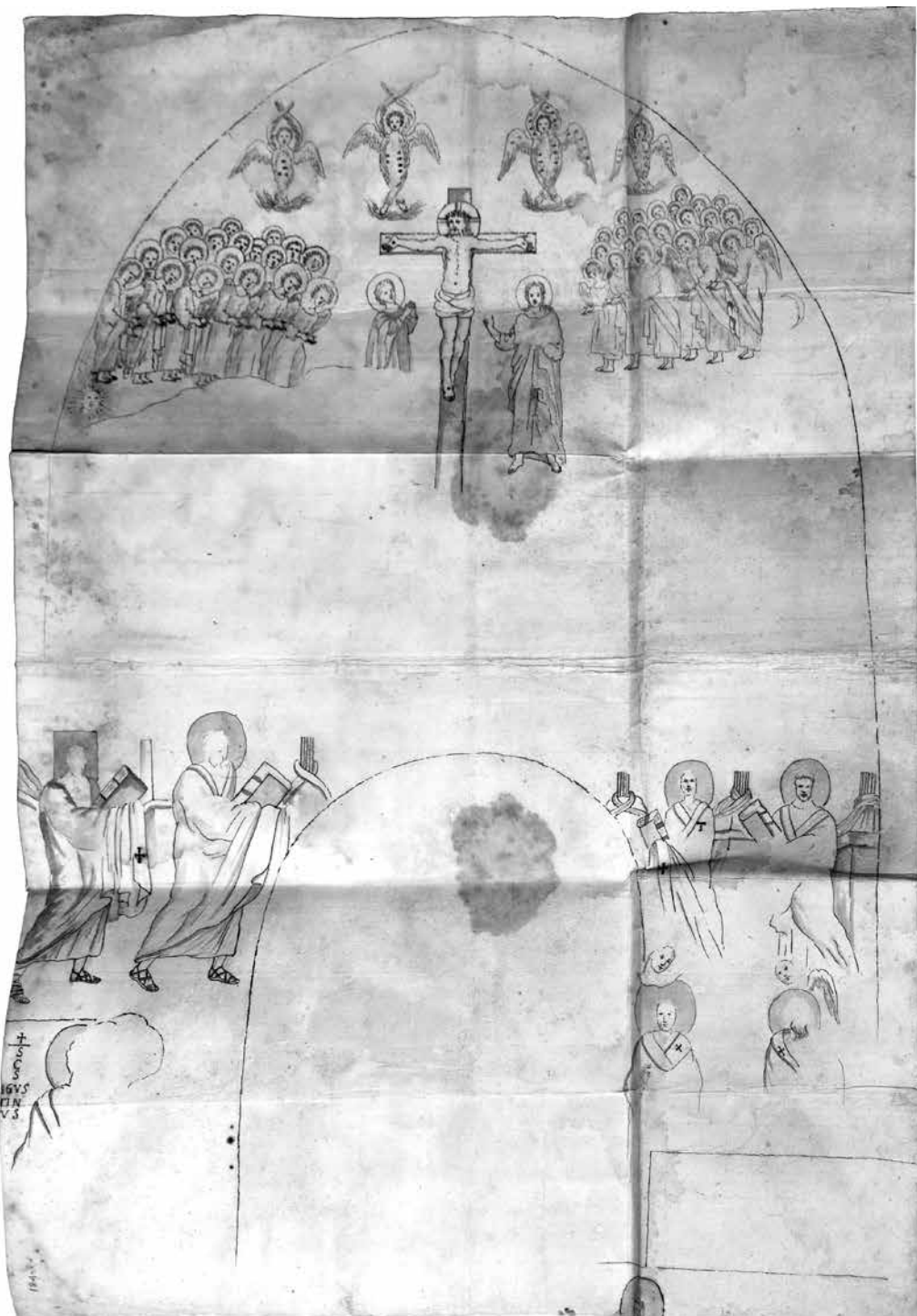
Non sappiamo in che condizioni si trovassero le pitture quando furono reinterrate. Possiamo solo confrontare le immagini di Valesio e Passionei per constatare che al momento della scoperta nel 1900 numerosi brani di intonaco erano già perduti.

Prima della scoperta novecentesca, vennero fatti altri tentativi per rinvenire l'antica chiesa illustrata dal Valesio, ma si decise di desistere a causa degli alti costi prodotti dalla rimozione della terra che si era accumulata dietro la chiesa di Santa Maria Liberatrice. Fu Giovanni Battista De Rossi a sollecitare, senza successo, il Ministero affinché si provvedesse a compiere delle indagini in quell'area. Solo alcuni affreschi vennero scoperti accidentalmente nel 1885 durante uno scavo in galleria delle pendici ovest del Colle Palatino in un cunicolo dietro la chiesa di Santa Maria Liberatrice dove videro le "lacere" immagini di alcuni santi dipinti sulle pareti del varco nord che mette in comunicazione l'atrio con l'aula occidentale: Blasio, Basilio, Lorenzo, Cristoforo e Benedetto¹⁹.

Lo scavo di Giacomo Boni (1900-1903)

Le informazioni tratte dal diario del Valesio e le nuove scoperte nell'area del Foro romano alimentarono, allo scorcio del XIX secolo, il desiderio di più ampie esplorazioni archeologiche volte all'individuazione del luogo in cui si conservavano le pitture dell'epoca di Paolo I (757-767)²⁰. Proprio attorno all'identificazione topografica dell'edificio venuto alla luce nel 1702, si aprì un vivace dibattito fra gli archeologi che vedeva schierati da una parte coloro che, come il Boni, sostenevano che la chiesa di Santa Maria Antiqua si trovasse alle spalle di Santa Maria Liberatrice²¹, dall'altra chi, come il Duchesne, era a favore dell'ipotesi di individuare la chiesa nell'altra parte del Foro, sotto la chiesa di Santa Maria Nova²².

La risposta alle ipotesi formulate dagli archeologi venne dagli scavi condotti dal Boni che nel 1900 identificò la chiesa di Santa Maria Antiqua fra il *fons Iuturnae* e gli *Horrea Agrippiana*²³.



2. Acquarello raffigurante i dipinti dell'arco absidale. Fossombrone, Biblioteca civica Passionei, Fondo Passionei, MS 32, fol. 184



3. Roma, chiesa di Santa Maria Liberatrice demolita l'8 gennaio 1900

Giacomo Boni, dal 1888 inquadrato nei ruoli del Ministero della Pubblica Istruzione con la funzione specifica di ispettore nel settore “Conservazione dei Monumenti”, alla fine del 1898 ottenne l'autorizzazione ad iniziare gli scavi nel Foro romano, con la nuova nomina a commissario dell'Ufficio Regionale di Roma per la Conservazione dei Monumenti (poi Direzione degli scavi di Roma), per incarico del Ministro Giudo Baccelli²⁴.

Negli anni fra il 1899 e il 1911 il lavoro di scavo diede risultati importanti. Fra questi, di particolare rilievo furono il rinvenimento del *Niger Lapis*; lo scavo della *Regia*; le esplorazioni del Comizio, della Fonte di Giuturna, del sacrario di Vesta, dei Rostrì e del sepolcreto arcaico; il ritrovamento degli *Horrea Agrippiana*; i lavori alla *Basilica Aemilia* e alla *Curia*²⁵.

Boni, consapevole della complessità di un'indagine nell'area che era stata centro politico e religioso di Roma, condusse l'attività di ricerca al Foro romano e al Palatino con un approccio innovativo basato sulla ricostruzione storica del passato non più mediante indagini di carattere topografico o mettendo in luce i monumenti più insigni dell'età imperiale, ma ponendo l'accento sulla necessità di predisporre un piano generale di sistemazione dei monumenti del Foro per la loro migliore conoscenza e fruizione²⁶.

Una grande novità fu l'applicazione al campo dell'archeologia classica del metodo dello scavo stratigrafico²⁷ che si era perfezionato nell'ambito degli studi paleontologici e che Boni aveva già avuto modo di sperimentare nello scavo delle fondamenta del campanile di San Marco a Venezia nel 1885²⁸.

Grande importanza riveste anche la raccolta di materiali strato per strato, i quali, per la prima volta, venivano messi in rapporto dialettico con le fonti scritte per tracciare un quadro storico più completo. Dalle relazioni del Boni, emergeva, inoltre, una particolare attenzione



4. Roma, chiesa di Santa Maria Antiqua durante le prime fasi di scavo, marzo 1900



5. Chiesa di Santa Maria Antiqua durante lo scavo con le pitture della parete absidale, della calotta absidale e la parte sommitale dei pilastri venuti alla luce a partire dal 22 marzo 1900

alla documentazione delle varie fasi di scavo che erano sempre accompagnate da piante, sezioni e fotografie²⁹.

Nel quadro di queste esplorazioni di carattere innovativo nel Foro romano si colloca lo scavo condotto per localizzare l'esatta posizione della chiesa di Santa Maria Antiqua³⁰. Boni non pubblicò mai una relazione e i documenti relativi allo scavo vennero presentati postumi da Eva Tea³¹ nel volume monografico su Santa Maria Antiqua³². Durante le fasi di scavo, tuttavia, si diffuse la notizia della scoperta ed apparvero i primi studi da parte di archeologi e storici dell'arte³³, insieme alle impressioni degli amici stranieri con cui collaborava come Welbore St Clair Baddeley e Thomas Ashby³⁴.

Boni chiese di poter procedere allo scavo sul lato orientale del *fons Juturnae*, nell'area dove si erigeva la moderna chiesa di Santa Maria Liberatrice³⁵ e le ricerche iniziarono nell'area compresa fra il tempio dei Castori, la *Domus Tiberiana* e la chiesa di San Teodoro³⁶.

Per procedere alle esplorazioni era necessario abbattere la chiesa di Santa Maria Liberatrice (**fig. 3**) che si trovava proprio in quell'area. La demolizione della chiesa seicentesca fu decisa nel dicembre 1899 e l'esproprio avvenne all'inizio del 1900, quando le monache ricevettero un'indennità di 300.000 lire e il diritto di asportare gli arredi³⁷. I lavori alla chiesa e lo scavo iniziarono lunedì 8 gennaio 1900 secondo un progetto ben definito destinato a far luce sulle vicende della zona analizzando i resti pertinenti a tutte le epoche individuabili, senza privilegiarne una in modo particolare:



6. I dipinti dell'abside durante lo scavo, 1900



7. Porzione superiore della parete absidale durante lo scavo. L'iscrizione che accompagna l'Adorazione della croce (papa Giovanni VII-705-707) è emersa dallo scavo il 22 marzo 1900

«Si tratta di andare dal secolo VIII al IV con la speranza di trovare l'episcopio di Giovanni VII; dal secolo IV al I a. C. con la speranza di risolvere il problema dell'Augusteum e del Tempio di Minerva e di completare lo scavo del Tempio di Castore e Polluce, determinando l'imbocco della Nova Via, forse il Sacro Clivio Palatino; di risalire dal secolo I al IV a. C., per il quale avremmo un caposaldo nell'altare di Ajus Locutius»³⁸.

L'impresa durò sino a tutto il 1903 e comportò la rimozione di un volume di terra pari a 2425 metri cubi per una profondità massima di 10 metri³⁹.

Gli scavi portarono alla luce una serie di edifici classici che costituiscono l'elemento di raccordo fra il Foro romano e il Palatino. La struttura originaria, di età domiziana, era costituita da una grande aula e da due ambienti di dimensioni monumentali, fiancheggiati da una rampa che conduceva alla *Domus Tiberiana*⁴⁰. Nel VI secolo queste strutture vennero riutilizzate: l'aula fu trasformata in atrio e i due ambienti divennero la navata centrale e il presbiterio, con annessi *prothesis* e *diaconicon*, della chiesa di Santa Maria Antiqua⁴¹.

Lo stupore dei contemporanei che assistettero allo scavo e di Boni stesso fu non tanto per le strutture che venivano scoperte quanto per l'importante decorazione pittorica che rivestiva tutte le pareti degli ambienti⁴².

Lo scavo era iniziato dall'atrio e procedeva nella navata centrale e nel presbiterio (**figg. 4-5**)⁴³, dove nell'estate 1900 era stata completamente rimossa tutta la terra. Ad agosto Boni diede l'annuncio al Ministero del rinvenimento di quattro strati di pitture sovrapposte.



8. La "Parete palinsesto" dopo lo scavo



9. “Parete palinsesto”, *Maria Regina* (prima metà VI secolo) durante lo scavo, marzo 1900. I margini delle pitture sono fermati con stuccature in cemento

poste: «In un punto riconobbi quattro strati di pitture, che vanno dal secolo VI al VII. È forse il più grande palinsesto dell’alto medioevo; abbondano le iscrizioni greche» (**figg. 6-9; tavv. IV-V**)⁴⁴.

Vennero progressivamente alla luce le strutture e la decorazione di un edificio con una vasta decorazione alto-medievale, quando, il 20 dicembre, la scoperta delle pitture della cappella



10. La parete sud della cappella di Teodoto (papa Zaccaria 741-752) dopo lo scavo concluso nel dicembre 1900

dei Santi Quirico e Giulitta, accompagnate da numerose iscrizioni con i nomi del committente, Teodoto, e di papa Zaccaria (741-752), sciolse ogni dubbio in merito alla certa identificazione con la chiesa di Santa Maria Antiqua (**fig. 10**)⁴⁵.

NOTE

¹ R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, vol. I, Roma 1902, p. 225; E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, pp. 3-4.

² W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antiquae*, Rome 1911, pp. 31-33, pl. IC. II.

³ TEA, *La Basilica* ... cit., p. 4.

⁴ Archivio dei notari delle acque e strade, anno 170, vol. 106, c. 281; R. LANCIANI, *Le escavazioni del Foro. S. Maria Liberatrice*, in «Bullettino della Commissione di Archeologia Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), pp. 25-27.

⁵ TEA, *La Basilica* ... cit., p. 4.

⁶ F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. SCANO con la collaborazione di

G. GRAGLIA, vol. II, 1702-1703, Milano 1977, pp. 160-170.

⁷ DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antiquae* ... cit., pl. IC. III.

⁸ Per la decorazione pittorica dell'epoca di Giovanni VII si veda: P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», III (1968); M. ANDALORO, *I cantieri di Giovanni VII*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 212-219.

⁹ P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII (1978), pp. 89-142. La sequenza delle fasi pittoriche del complesso palinsesto nell'abside è stata di recente aggiornata: G. BORDI, *The apse wall of Santa Maria Antiqua (IV-IX secolo)*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 387-424.

¹⁰ J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, in «L'Arte», XIII (1910), pp. 81-107.

¹¹ M. VISCONTINI, *I cicli cristologici del presbiterio di Santa Maria Antiqua*, in *L'officina dello sguardo. Scritti*

in onore di Maria Andaloro, a cura di G. BORDI-I. CARLETTINI-M.L. FO-BELLI-M.R. MENNA-P. POGLIANI, Roma 2014, vol. I, pp. 291-296; G. BORDI, *The three Cristological cycles in the sanctuary of Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine ... cit.*, pp. 281-298; P. POGLIANI-C. PELOSI-G. AGRESTI, *Palimpsests and pictorial phases in the light of studies of the techniques of execution and the materials employed*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, eds. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 299-318.

¹² O. MEI, "De ecclesia detecta ad Radices Montis Palatini Dissertatio Dominici Passionei Forosemprensiensis". *La scoperta di Santa Maria Antiqua nei manoscritti di Domenico Passionei*, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts römische Abteilung», 125 (2019), pp. 257-300; O. MEI, 1702: *The discovery of Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine ... cit.*, pp. 65-94.

¹³ La lettera di Giulio Cesare Grazzini a Girolamo Baruffini riferisce che, dopo la scoperta della chiesa con le pitture riferibili a Paolo I, venne incaricato il Passionei di copiarle. La citazione è in MEI, 1702 ... cit., p. 67, n. 8.

¹⁴ TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 4-5.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. CANCELLIERI, *Storia dei solenni possessi de' Sommi Pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma 1802, p. 370, n. 4; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, vol. I, Città del Vaticano 1941, pp. 643-647; P. FORTINI, *La Rampa Domiziana nei restauri di Giacomo Boni*, in *La Rampa Imperiale. Scavi e restauri tra Foro romano e Palatino: l'aula nord-orientale del complesso domiziano (cd. Oratorio dei XL Martiri) e il Lacus Iuturnae dalla demolizione della chiesa di Santa Maria Liberatrice*, a cura di P. FORTINI, Milano 2015, pp. 27-37, in part. p. 27.

¹⁷ I dati relativi alle condizioni climatiche dell'Italia Centrale e di Roma si conservano presso l'Ufficio Centrale di Ecologia Agraria solo a partire dal 1782.

¹⁸ Le oblate del monastero di Santa Maria Liberatrice abbandonarono più volte la chiesa a causa delle epidemie di malaria che colpivano la zona paludosa. R. LANCIANI, *Le*

escavazioni del Foro. S. Maria Antiqua, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), pp. 310-314; C. D'ONOFRIO, *Il Tevere e Roma*, Roma 1968.

¹⁹ G.B. DE ROSSI, *Notizie*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», VI (1868), pp. 16, 91-92; O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, III, 4 (1884-1885), p. 142; O. MARUCCHI, *Notizie. Scavi nel Foro romano*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», V, 3-4 (1899), pp. 282-284; J. OSBORNE, *Wall-paintings as documents: an example from the atrium of S. Maria Antiqua*, *Rome, RACAR* 16 (1989), 7-11.

²⁰ TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 3-6.

²¹ Questa ipotesi era già stata avanzata da De Rossi e successivamente condivisa anche da Grisar e Lanciani. DE ROSSI, *Notizie ... cit.*, pp. 91-92; R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, Mediolani 1893-1898, tav. 29; V. GRISAR, *Cose romane*, in «Civiltà Cattolica», IV (1906), pp. 491-493.

²² L. DUCHESNE, *S. Maria Antiqua. Notes sur la topographie de Rome au Moyen-Âge*, in *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma 1973, pp. 141-165; P. FEDELE, *Per la topografia del Foro romano nel medio evo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXII (1899), pp. 559-564.

²³ A. AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma dall'inizio del Novecento*, in «Archeologia Medievale», XXVII (2000), pp. 39-46.

²⁴ L'Ufficio Regionale di Roma venne abolito nel 1899 per istituire una nuova Direzione degli Scavi di Roma che fu affidata a Giacomo Boni. A. PARIBENI, *Profilo biografico e attività scientifica di Giacomo Boni: inquadramento cronologico*, in A. PARIBENI-F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti*, Tivoli 2020, pp. 35-82, in part. p. 57. Boni ne fu direttore sino al 1922 con competenza anche per la zona del Palatino a partire dal 1907. G. BONI, *Esplorazioni e lavori in corso nel Foro romano*, ordinati da S. E. Guido Baccelli Ministro della Pubblica Istruzione, Roma 1899. Per gli scavi nel Foro si veda da ultimo e con bibliografia precedente P. FORTINI, *Gli scavi al*

Foro romano e il Museo, in Giacomo Boni. *L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelli Farnesiani, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 46-59.

²⁵ G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1900, pp. 159-191, 295-340; 627-637; G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1901, pp. 41-144; G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1902, pp. 96-111; G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1903, pp. 123-170, 375-427. Per gli scavi al Foro romano si rimanda a: A. DE SANTIS, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro romano*, in *Dagli scavi al museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il museo*, catalogo della mostra (Roma 1984), Venezia 1984, pp. 76-83; A. CAPODIFERRO-P. FORTINI-I. IACOPI-M. TAVIANI, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro romano: documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza archeologica di Roma. I.1, Planimetrie del Foro romano, Gallerie cesaree, Comizio, Niger Lapis, pozzi repubblicani e medievali*, Roma 2003; P. FORTINI-M. TAVIANI, *In sacra via: Giacomo Boni al Foro romano: gli scavi nei documenti della Soprintendenza; Via Sacra, Pozzi, Pozzetti rituali, Gallerie Cesaree, Cloaca Massima, Sacello di Venere Cloacina*, Milano 2014.

²⁶ Sui rapporti fra l'attività di Boni e la fisionomia dell'area del Foro romano e del Palatino si veda A. RUSSO, *Da Giacomo Boni al parco archeologico del Colosseo: un'idea lunga un secolo*, in *Giacomo Boni. L'alba ... cit.*, pp. 170-205.

²⁷ Il metodo di scavo adottato dal Boni segna una tappa importante e un punto di riferimento per l'archeologia italiana. G. BONI, *Il Metodo degli scavi archeologici*, in «Nuova Archeologia», XCIV (1901), pp. 312-322; E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932, vol. II, pp. 121-138, 153-154; D. MANACORDA, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo*, in «Quaderni di Storia», VIII, 16 (1982), pp. 89-91; D. MANACORDA, *Boni e il metodo della ricerca archeologica un secolo dopo*, in *Tra*

Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 121-144. Le novità del metodo stratigrafico suscitavano polemiche e critiche, ma anche apprezzamenti ed entusiasmi da parte degli archeologi italiani e soprattutto stranieri. L'articolo di Boni fu tradotto in inglese e ripubblicato con brevi aggiunte. G. BONI, *Strata in the Roman Forum*, in «The Nineteenth Century Review», IL (1901), pp. 461-471.

²⁸ Nel 1885 Boni applicò per la prima volta il metodo stratigrafico durante lo scavo alle fondazioni del campanile di San Marco. G. BONI, *Il muro di fondazione del Campanile di S. Marco a Venezia*, in «Archivio Veneto», XXV, 29 (1885), pp. 355-368; E. VIO-M. SEDIARI, *Il contributo di Giacomo Boni sui resti del campanile crollato*, in *Tra Roma e Venezia ... cit.*, pp. 105-120.

²⁹ Per la documentazione di supporto alle indagini stratigrafiche nel Foro romano si confrontino le relazioni pubblicate da Boni in «Notizie degli scavi». Boni era particolarmente attento all'uso delle nuove tecnologie per la documentazione di scavo, dalla fotografia, anche a colori, all'uso del pallone aerostatico per le fotografie. TEA, *Giacomo Boni nella vita ... cit.*, vol. I, pp. 308-309; G. ALVISI, *La fotografia aerea nell'indagine archeologica* (Studi NIS Archeologia, 11), Roma 1989; *Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby 1891-1930*, a cura di R. TURCHETTI, Napoli 1989, p. 33, fig. 1.7. Il pallone aerostatico è stato presentato alla mostra *Giacomo Boni. L'alba ... cit.* Si veda anche P. FORTINI-V. ROMOLI, *La collaborazione tra il Genio militare e Giacomo Boni per la nascita della fotografia aerea archeologica*, in *100 anni di archeologia aerea in Italia*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 15-17 aprile 2009), a cura di G. CERAUDO, «Archeologia Aerea», 4-5 (2010-2011), pp. 23-32.

³⁰ Sulla scoperta di Santa Maria Antiqua si vedano in particolare AUGENTTI, *Giacomo Boni ... cit.*, pp. 39-46; G. MORGANTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua al Foro romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGAN-

TI, Roma 2004, pp. 31-40. Rilevante è anche il Diario dei lavori pubblicato in G. BORDI-P. FORTINI, *Cronaca dello scavo e della sua documentazione*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 300-315, in part. 306-314.

³¹ Boni scrisse nel 1901 a Luca Beltrami dicendo che stava preparando la relazione dello scavo, ma, in realtà, a sua firma resta solo il piano delle pubblicazioni reso noto dalla Tea. L. BELTRAMI, *Giacomo Boni (1859-1925). Con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano 1926, p. 69; TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 6-9, 18-20.

³² TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 1-20.

³³ O. MARUCCHI, *Notizie. Scavi sotto la chiesa di S. Maria Liberatrice*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», VI, 1-2 (1900), pp. 170-175; 285-320; O. MARUCCHI, *La chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro romano*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», 6 (1900), pp. 285-320; LANCIANI, *Le escavazioni del Foro. S. Maria Antiqua ... cit.*, pp. 25-27, pp. 299-320; V. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua e gli ultimi scavi del Foro romano*, in «Archivio della R. Società Romana per la Storia Patria», XXIII (1900), pp. 517-562; D. VAGLIERI, *Nuove scoperte al Foro romano*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), p. 74; L. GERSPACH, *Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain: carnet de voyage*, in «Revue de l'art chrétien», 1901, pp. 300-313; E. WÜSCHER-BECCI, *Die Absisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 1904, pp. 289-300.

³⁴ T. WISEMAN, *Con Boni nel Foro. I diari romani di W. St. Clair Baddeley*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX (1985-1986), pp. 119-149; *Archeologia a Roma ... cit.*, pp. 169-171.

³⁵ J.R. BRANDT, *The oratory of the Forty Martyrs: from imperial hall to Baroque church*, in *Santa Maria Antiqua al Foro ... cit.*, pp. 137-152; E. MONACO, *L'Aula-Oratorio dei XL Martiri: i dati archeologici*, in *La rampa imperiale. Scavi e restauri tra Foro romano e Palatino*, a cura di P. FORTINI, Milano 2015, pp. 131-155; R. COATES-STEPHENS, *The 'Oratory of the Forty Martyrs'*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine ... cit.*, pp. 195-214.

³⁶ G. MORGANTI-M.A. TOMEI, *Il Pala-*

tino: da luogo segregato a parco archeologico, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, mostra realizzata dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e della Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1985-87, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro romano, 24 ottobre 1985-24 novembre 1985), Roma 1985, pp. 71-74.

³⁷ R. ARTIOLI, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice* (Appunti di storia e d'arte), in «Cosmos Catholicus», II, 3-4 (1900), pp. 81-96. F. NICOLAI, *Da Santa Maria libera nos a poenis inferni alla chiesa barocca di Santa Maria Liberatrice al Foro*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 288-293.

³⁸ Il testo è parte di un editoriale apparso su «La Tribuna» del 18 gennaio 1900, ispirato, secondo la Tea, dal Boni. TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 6.

³⁹ Furono eseguite due campagne di sterro, con l'impiego di 350 operai sotto la direzione di Boni. TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 6-9.

⁴⁰ R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. II, Roma-Città del Vaticano 1959, pp. 249-251.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ricorda la Tea che Boni diede la notizia del ritrovamento per primo all'amico Sir James Frazer nel cuore di una notte del gennaio 1900. TEA, *Giacomo Boni nella vita ... cit.*, vol. II, p. 50. Marucchi, elogiando lo scavo di Boni, riferisce che lo sterro aveva raggiunto il piano pavimentale solo nella parte anteriore dell'edificio e che, sebbene l'intonaco dipinto «è oggi qua e là caduto e ci mostra una metà appena della sua decorazione», erano già riconoscibili i soggetti iconografici della decorazione pittorica della parete absidale, dell'abside e delle pareti laterali del presbiterio. MARUCCHI, *Notizie. Scavi ... cit.*, pp. 170-175.

⁴³ Nella primavera 1900 aveva invitato i padri basiliani di Grottaferata a vedere la grande Crocifissione della parete absidale e l'iscrizione greca, quindi quest'ultima doveva già essere sgombera dalla terra. TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 8.

⁴⁴ *Ivi*, p. 9; BORDI-FORTINI, *Cronaca ... cit.*, p. 306.

⁴⁵ G. BORDI, *La cappella del primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 260-269.

LA CONSERVAZIONE DEI CICLI PITTORICI E DEI PALINSESTI DI SANTA MARIA ANTIQUA

Lo stato di conservazione delle pitture appena scoperte

Al momento della scoperta, i dipinti che rivestivano le pareti della chiesa di Santa Maria Antiqua si presentavano frammentari e con molte lacune, ma con colori brillanti che presto iniziarono a «perdere la loro freschezza e ad offuscarsi» a causa della loro esposizione all'aria e alla luce¹.

Dopo il lungo contatto con la terra umida che copriva l'intera area, con il mutare delle condizioni microclimatiche, le strutture murarie e gli intonaci iniziarono ad asciugarsi creando una migrazione di sali sulla superficie dei dipinti che ne provocò lo sbiancamento attenuando la saturazione dei colori.

Nel maggio 1900 lo stesso Boni scrive al Ministero dicendo che «le pitture nella chiesa medievale dietro Santa Maria Liberatrice presentano, appena scavate, una freschezza straordinaria di colore, la quale va però rapidamente offuscandosi»².

Insieme all'intervento di conservazione delle pitture, Boni, come vedremo più avanti, si adoperò per ottenere l'autorizzazione e il finanziamento per compiere la riproduzione delle pitture con calchi in scala 1:1 e copie a colori nonché fotografie che le documentassero «prima che l'offuscamento del colore dei dipinti abbia troppo progredito»³.

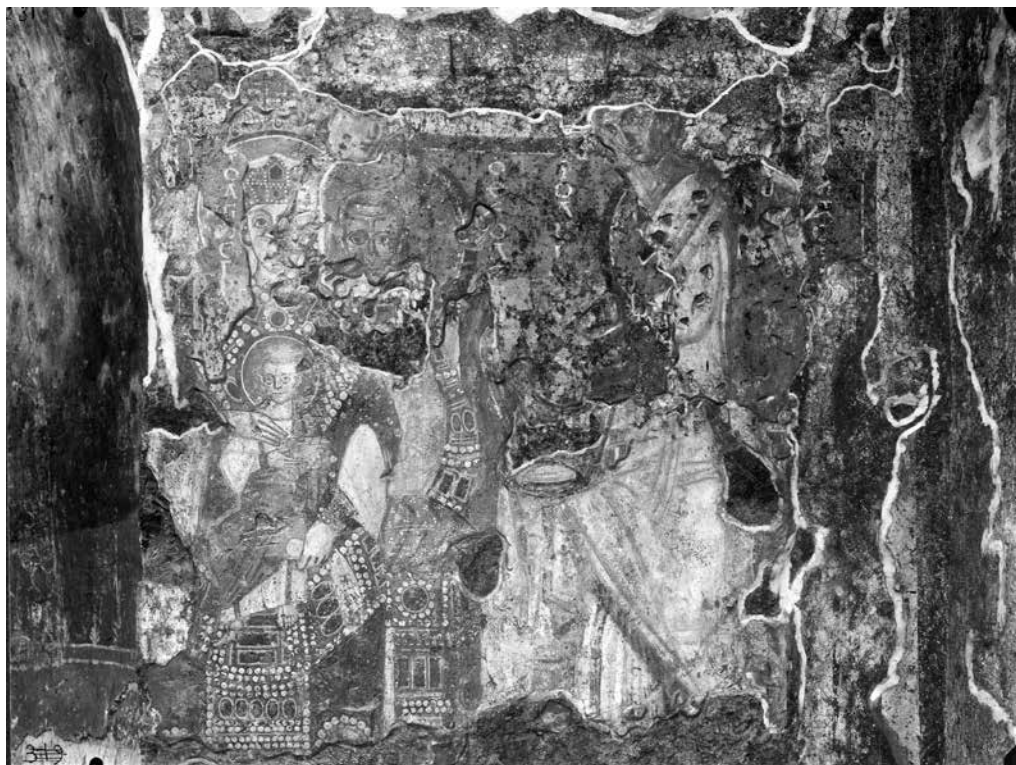
Da un lato, dunque, se la preoccupazione iniziale di Boni fu quella di «salvare» le immagini dipinte documentandole, dall'altro egli intervenne fin da subito affinché si provvedesse alla loro conservazione *in situ*.

Il consolidamento degli intonaci

Nel cantiere palatino, come si evince dai documenti d'archivio e dalle fotografie scattate durante i lavori, erano impegnati contestualmente i pittori a cui era affidata la documentazione delle pitture e i restauratori che iniziarono a consolidare le «insigni pitture».

Boni in una lettera al Ministero comunicava di aver provveduto «ai più urgenti bisogni del monumento»⁴ durante lo scavo dell'atrio, del cortile e «delle tribune del palazzo imperiale, ridotto a cappella palatina nel VI secolo»⁵. Fra le operazioni che dichiara di aver portato a termine troviamo lavori sulla struttura muraria, necessari per diminuire la presenza di umidità nei muri a contatto con i dipinti, quali: la deviazione dello scolo delle acque nel sottosuolo del monumento, lo scavo di terrapieni all'esterno dei muri e la formazione di un'intercapedine dietro al muro di fondo della chiesa⁶.

Sulle pitture si era provveduto a fermare i bordi degli intonaci con stuccature in cemento (figg. 11-13, tav. IX), che chiudevano gli spessori degli strati preparatori per evitarne il di-



11. La parte superiore della “Parete palinsesto” dopo lo scavo, marzo 1900. I margini delle pitture sono fermati con stuccature in cemento

stacco, e a colmare, dove necessario, le lacune di profondità. Le fotografie scattate nel 1900 consentono di osservare la presenza delle stuccature eseguite sui dipinti della parete palinsesto quando lo scavo ne aveva messo in luce solo la parte superiore (**figg. 5-7, 9**). Anche nel pannello con santa Barbara, collocato sul pilastro sud-ovest della navata centrale, sono state realizzate stuccature lungo i bordi dell’intonaco quando ancora non erano terminate le operazioni di scavo della navata laterale destra (**fig. 14**). Gli intonaci che presentavano aree fortemente distaccate dal supporto murario furono saldati alla parete mediante grappe di rame soprattutto sulle pareti del presbiterio, con forma a T e testa piatta della misura in lunghezza da 3,5 a 10 centimetri (**fig. 13; tavv. IX, XI**)⁷.

La pulitura dei dipinti murali, in questa prima fase, non venne eseguita perché, come riferisce Boni, era necessario che i muri fossero asciutti prima di procedere all’asportazione delle sostanze sovrapposte⁸.

Da alcuni documenti sappiamo che il signor Bristoluni «riparatore di dipinti», di cui non si conosce il nome di battesimo, alla fine di marzo 1900 venne incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione per i restauri agli «affreschi medievali che si vanno scoprendo»⁹. È al Bristoluni che si devono, assai probabilmente, i primi interventi di consolidamento e messa in sicurezza dei dipinti.



12. Particolare del volto di *Maria Regina* in cui si leggono le stuccature in cemento che chiudono tutti i frammenti di intonaco dipinto presenti sulla parete



13. *San Basilio* (post anno 649) sulla parte inferiore della “Parete palinsesto” dopo il restauro (1901). Si riconoscono le stuccature in cemento e le grappe a forma di T



14. I dipinti sul pilastro sud-ovest durante lo scavo. Si riconosce il pannello con *Santa Barbara* (VII secolo) realizzato sul fronte orientale. I margini degli intonaci sono stati stuccati con il cemento

Sistemi di copertura per proteggere i dipinti murali

Le pitture erano esposte alle intemperie e ciò aggravava il loro stato di conservazione. Era necessario intervenire alla ricostruzione delle volte per proteggere gli affreschi.

Nel luglio 1900 Boni comunicò che «uno studio analitico» delle strutture esistenti della chiesa, colonne, pilastri, imposta degli archi, aveva fornito le prove sufficienti per procedere alla ricostruzione della copertura per proteggere i dipinti¹⁰. Per far fronte all'ingente spesa, Boni si rivolse al Re d'Italia con la speranza di ottenere un finanziamento straordinario per ricoprire e proteggere quella che era stata la basilica privata imperiale¹¹, ma il contributo non venne concesso e fu costretto a risolvere il problema con i fondi ordinari dell'amministrazione pubblica¹².

Con l'urgenza di proteggere i dipinti prima che giungesse l'inverno, Boni, nel settembre 1900, chiese di poter provvedere ad una «copertura provvisoria di difesa delle pitture [...] <della> tribuna principale della basilica, dove furono rimesse allo scoperto le pitture più importanti e meglio conservate»¹³. Mentre erano ancora in corso le operazioni di scavo, venne, dunque, predisposta la copertura di tutta l'area presbiteriale con una grande tettoia ad uno spiovente costituita da un'armatura lignea foderata di cartone asfaltato in grado di proteggere le pitture dalla pioggia e dal sole (**fig. 15**)¹⁴.

Successivamente, nel mese di ottobre, Boni presentò un nuovo preventivo per la costruzione della medesima copertura provvisoria anche delle pitture delle pareti e dei pilastri nelle navate¹⁵. Le tettoie non furono sufficienti per proteggere i dipinti murali dai raggi del sole, soprattutto nella navata centrale dove si ricorse all'uso di stuoie per coprirli¹⁶.

La supervisione della Commissione ministeriale

Il 9 gennaio 1901 il Comitato per la pubblicazione delle Notizie degli Scavi, composto da Felice Barnabei, Orazio Marucchi, Giuseppe Gatti, Luigi Savignoni e Luigi Corsari, in visita agli scavi verificò il «deperimento rapido degli affreschi, dovuto specialmente al luogo basso, umido e per di più esposto a tramontana, ai piedi del colle Palatino»¹⁷.

Contestualmente la Commissione chiese al Ministero che «fossero eseguiti i calchi cartacei a dimensione reale riproducenti anche il colore»¹⁸ degli affreschi e propose che venisse nominata una Commissione tecnica per decidere «circa il mezzo migliore da scegliersi per la conservazione delle insigni pitture di Santa Maria Antiqua»¹⁹.

Il Ministro Baccelli prese evidentemente in grande considerazione le proposte del Comitato e nominò una Commissione tecnica il 6 febbraio 1901 composta dagli storici dell'arte Corrado Ricci e Giulio Cantalamessa, dall'architetto Giuseppe Sacconi, dai restauratori Luigi Cavenaghi e Pietro Cecconi Principi, dai pittori-restauratori Cesare Maccari e Ludovico Seitz e dal chimico Luigi Margary. Solo il chimico non era fra i volti noti del Ministero²⁰. Per questo il Direttore Generale Carlo Fiorilli aveva chiesto al Ministero dell'Agricoltura di individuare il nome di un professore di chimica perché partecipasse ai lavori della Commissione «al fine di avere in quel consesso una persona atta a suggerire quei mezzi che la chimica può fornire, per arrestare l'azione deleteria degli agenti atmosferici sulle pitture predette»²¹. Margary però rinunciò all'incarico e non venne nominato un nuovo chimico²².



15. Navata centrale e presbiterio durante lo scavo. Si distinguono i sistemi di copertura provvisoria e le stuoie a protezione dei dipinti

Alla commissione, dal carattere fortemente interdisciplinare, venne affidato il compito di valutare i mezzi migliori da utilizzare per la conservazione dei dipinti murali ed in particolare quelli più efficaci «per impedire l'ulteriore deperimento degli affreschi»²³.

Visitarono Santa Maria Antiqua il 14 e 15 febbraio 1901²⁴. Su suggerimento del Ministero, la loro valutazione degli interventi doveva considerare la possibilità di continuare a conservare *in situ* i dipinti murali, e indicare, qualora questa azione non fosse perseguibile, i mezzi migliori per distaccare le pitture e custodirle in un altro luogo²⁵.

I membri della commissione trovarono ineccepibile il lavoro svolto da Boni fino a quel momento per la conservazione dell'edificio e della sua decorazione²⁶ convinti che «quelle pitture non si debbano divellere dal luogo al cui ornamento furono predestinate. V'è una specie di connessione organica fra esse e il luogo che le accoglie e le schiera grandiosa-

mente, donde deriva un'impressione di armonia e di solennità che sarebbe colpevole o doloroso distruggere. Il distacco delle pitture e il loro trasporto ad altro luogo non potrebbe essere giustificato che dalla certezza, o almeno dalla forte probabilità, della loro rovina»²⁷.

Si decise, dunque, di non procedere al distacco della decorazione pittorica, bensì di conservarla *in situ* tenendo conto delle operazioni che Boni intendeva compiere. Queste erano:

- «1) Completamento della volta di muratura a pietrisco, con anelli di mattoni, delle tre tribune.
- 2) Copertura a tettoia dell'avancorpo e dei portici che fiancheggiano il cortile, lasciando nel mezzo un impluvio. Tale copertura, fatta di buon materiale di legname di tegole vecchie, costerebbe poco e armonizzerebbe col monumento.
- 3) Ricostruzione della volta della scalea a rampa che sale al Palatino, la quale sta addossata ad una delle pareti dipinte.
- 4) Applicazione di tre vetrate alle aperture di luce da lasciarsi nella intera sezione non coperta di fronte alle tribune.
- 5) Sistemazione a ciociopesto del terreno in cui mancano le lastre del pavimento, dopo aver risarcito le chiaviche.
- 6) Completamento graduale dello sterro negli ambienti attigui all'atrio imperiale e alla cappella palatina»²⁸.

Le proposte formulate da Boni furono giudicate valide. L'unico punto su cui la Commissione intervenne riguardava la necessità di realizzare la copertura del monumento per garantire la «completa difesa» delle pitture «tutelando contro le intemperie, contro il vento, la nebbia, la luce stessa, che è dannosa quand'è eccessiva. Prega perciò il suddetto Boni a meditare un progetto per la chiusura e confida che il disegno ch'egli farà, non sia per discordare minimamente dal carattere del luogo, pur conseguendo con la maggiore semplicità l'intento desiderato»²⁹.

La copertura definitiva e il restauro delle strutture architettoniche, come vedremo, venne condotto dall'architetto Antonio Petrignani fra il 1901 e il 1903. Fu realizzato un ripristino parziale degli alzati dell'edificio seguendo l'andamento degli elementi strutturali antichi, come l'imposta delle volte e i piedritti degli archi, secondo un criterio filologico che permetteva di distinguerli da quelli moderni³⁰. Le coperture, invece, a volta a botte nelle navate laterali e a tetto a doppio spiovente in quella centrale vennero eseguite secondo un modello ideale ed ipotetico³¹.

La «sterilizzazione» degli intonaci dipinti

I membri della Commissione avevano suggerito, inoltre, di procedere con cautela nella rimozione della «borraccina detta vellutello, che in parte copre le pitture» (**fig. 11**), soprattutto nel presbiterio dove Boni stava intervenendo con la formalina.

Un altro fattore di deterioramento dei dipinti murali era di natura biologica in quanto erano stati per molto tempo coperti di terra e si trovavano in «condizioni di umidità favorevoli allo sviluppo delle spore di alghe e d'altri organismi parassitici»³². La superficie dei dipinti si presentava, infatti, in parte coperta da «alghe e altri organismi vegetali parassitici». Lo

stesso Boni, interessato ai materiali di restauro e alla sperimentazione scientifica, si adoperò in prima persona per trovare la soluzione più idonea per eliminare questa forma di degrado³³.

Boni mise a punto degli esperimenti per la «sterilizzazione della superficie degli intonaci dipinti»³⁴ con formalina³⁵ che applicò su alcune porzioni di intonaco non dipinto³⁶. I risultati erano soddisfacenti, ma, prima di estendere il trattamento alle superfici dipinte, propose alla Commissione, in assenza di uno specialista, di sottoporre il risultato raggiunto e la metodologia applicata «all'illustre senatore Cannizzaro, direttore dell'Istituto chimico universitario di Roma»³⁷, ed anche, come riferisce Tea, a Giuseppe Cuboni della Stazione di patologia vegetale e al direttore del Gabinetto di Batteriologia della Sanità pubblica³⁸.

A Stanislao Cannizzaro fu affidato il compito di identificare le cause di alterazione biologica e di suggerire il mezzo migliore da utilizzare senza creare alcun danno alla decorazione pittorica³⁹. Egli considerò ben riuscito il trattamento effettuato con aldeide formica e consigliò a Boni di «estendere il lavacro sterilizzante su tutte quelle parti degli intonaci dipinti in cui va manifestandosi la vegetazione parassitaria»⁴⁰. Inoltre, approvò anche la proposta di Boni riguardo le concentrazioni di aldeide formica da utilizzare per il trattamento che prevedeva di «adottare per la sterilizzazione degli affreschi una soluzione molto diluita e di servirsi invece dell'aldeide formica del commercio, concentrata al 40%, per le murature scrostate», spiegando che laddove non vi erano i dipinti intendeva creare delle vere e proprie barriere chimiche per ostacolare la riproduzione delle spore e delle alghe⁴¹.

Il trattamento ebbe successo anche sulle superfici dipinte, dove sulle zone trattate scomparivano le «funosità» e il colore riprendeva brillantezza⁴².

L'uso della cera per restituire «vigore d'intonazione e nettezza d'immagine» ai dipinti

Per ovviare allo sbiancamento della superficie pittorica si propose di procedere mediante «spalmatura di cera vergine sciolta nella benzina come si usa a Pompei»⁴³, operazione che avrebbe consentito di restituire «a tutti i dipinti prosciugati un vigore d'intonazione, una nettezza d'immagine»⁴⁴.

Boni ritenne idoneo per i dipinti di Santa Maria Antiqua l'uso della cerasina (cera minerale) perché «offre gli stessi vantaggi della cera vergine, ma è più pura, trasparente e inalterabile»⁴⁵ da utilizzare diluita nella benzina o con paraffina disciolta in benzina a seconda del tipo di superficie da trattare.

Sulla scorta del dibattito sulla pittura ad encausto e la sua riscoperta settecentesca, la cera veniva utilizzata come medium pittorico e sperimentata negli interventi di restauro per consolidare il colore e ravvivarlo già da alcuni decenni. Per intervenire sulle pitture pompeiane, il pittore Andrea Celestino nel 1811 aveva messo a punto una vernice a base di cera e acqueragia da utilizzare a freddo che impedisse ai dipinti il contatto con l'aria formando una barriera in superficie⁴⁶. L'applicazione aveva dato buoni risultati e i dipinti trattati con il suo metodo apparvero resistere ai fattori di degrado, tanto che la sperimentazione continuò e vennero prodotti due distinti formulati adatti per i dipinti *in situ* e staccati. L'uso della cera si protrasse per diversi decenni nel solco di una ricerca volta a migliorarne i risultati



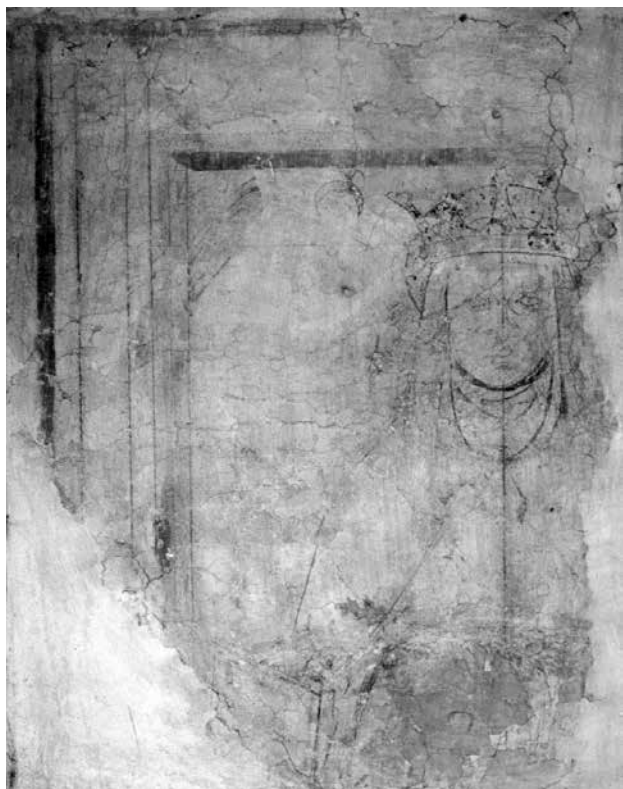
16. *Crocifissione con la Vergine e il Bambino*, dipinto murale staccato dalla cripta della chiesa di Santa Maria Liberatrice

cambiando i solventi e le modalità di applicazione, anche a caldo, allo scopo di ottenere una vernice “miracolosa” per conservare i dipinti. La cera disciolta in benzina, utilizzata da Boni sulle pitture di Santa Maria Antiqua, venne formulata e testata sui dipinti pompeiani nel 1861 a seguito delle ricerche condotte dal Pirra, titolare della cattedra di chimica organica dell’Università di Napoli, che portarono alla preparazione di un formulato da stendere a freddo che venne utilizzato, talvolta sostituendo la cera con paraffina, su larga scala per decenni a Pompei⁴⁷.

Anche a Roma si interveniva con la cera sui dipinti murali sia in contesto archeologico che monumentale. Negli anni Settanta dell’Ottocento venne utilizzata sulle pitture della Casa di Livia sul Palatino e sugli affreschi di Filippino Lippi in Santa Maria Sopra Minerva⁴⁸.

All’inizio del Novecento iniziarono a sollevarsi voci contrarie all’uso di vernici cerosi i cui danni ai dipinti trattati iniziavano a manifestarsi e si avviava la sperimentazione di fissativi proteici, in particolare a base di caseina. I tempi però non erano ancora maturi per cambiare metodo di intervento e, nonostante lo stesso Boni nutrisse dei dubbi sul perpetrarsi di queste applicazioni nella casa di Livia, nel 1909 il Ministero consigliò nuovamente di continuare ad intervenire sui dipinti con cera in trementina⁴⁹.

Terminate le operazioni di “sterilizzazione” dei dipinti, il trattamento con cerasina iniziò nel novembre 1902, a cominciare dai dipinti murali della cappella di Teodoto per poi passare alla parete absidale⁵⁰.



17. *Vergine con corona a cinque punte*, dipinto murale staccato dalla cripta della chiesa di Santa Maria Liberatrice

Alcuni intonaci dipinti distaccati

Fra gli interventi condotti durante gli scavi troviamo anche lo stacco di alcuni dipinti murali pertinenti alla chiesa di Santa Maria Liberatrice e alla chiesa di Santa Maria Antiqua.

Nella cripta di Santa Maria Liberatrice, durante le operazioni di rimozione dei marmi dalle pareti, furono scoperti alcuni brani di decorazione pittorica ritenuti della fine del XV secolo. Riferisce lo stesso Boni che si trattava di «due abbozzi» raffiguranti l'uno la *Crocifissione* con la *Vergine* e il *Bambino*, l'altro la *Vergine* con in capo una corona a cinque punte, entrambi fatti staccare prima di procedere alla demolizione della chiesa (**figg. 16-17**)⁵¹.

Dai documenti sappiamo che l'operazione fu eseguita dal restauratore Pietro Cecconi Principi incaricato di staccare «sotto la chiesa di Santa Maria Liberatrice» due «intonaci dipinti uno di m. 1,60 x 1,20 e l'altro di m. 1,07 x 0,77» e una «lapide dipinta» da un architrave della chiesa⁵². Dal collaudo del lavoro di Cecconi Principi, avvenuto il 19 aprile 1900, apprendiamo anche che i dipinti, una volta staccati, furono «messi sopra a doppia tela e telaio a chiavi con traverse e stuccati»⁵³. I due frammenti raffiguranti la *Crocifissione* e la *Vergine* sono oggi conservati all'interno di una cornice lignea negli uffici del Parco Archeologico del Colosseo, mentre non è ancora stato possibile identificare il brano con l'iscrizione dipinta.

Nella chiesa di Santa Maria Antiqua, in questa prima fase dei lavori, vennero staccati solo



18. Setto murario nella navata centrale con *Giuditta e Oloferne* dopo lo stacco e la ricollocazione in situ su rete metallica eseguiti nel 1901

due frammenti di intonaco dipinto che si trovavano adesi a blocchi di laterizio recuperati all'interno della chiesa in fase di crollo durante lo scavo.

La Tea riferisce che Boni aveva affidato al restauratore Tirinanti lo stacco di un affresco da un blocco caduto⁵⁴. L'analisi delle fotografie relative alle varie fasi dello scavo permette di ipotizzare che si trattasse del frammento di intonaco adeso al grande blocco in laterizio che occupava nella navata centrale l'area di fronte al pilastro nord-ovest. Delle operazioni di stacco, che destarono «qualche allarme fra i cultori d'arte» tanto da chiedere l'intervento del Ministero⁵⁵, non è ancora stato possibile recuperare altre notizie utili a chiarire ulteriormente la vicenda.

Nel gennaio 1901, durante lo scavo dell'alto coro, fu rinvenuto un altro frammento di «intonaco dipinto a figure» adeso ad un piccolo masso che non era possibile spostare prima di provvedere alla conservazione della pittura⁵⁶. L'intervento venne affidato a Pietro Cecconi Principi, il quale ritenne assai opportuno procedere allo stacco dell'intonaco in quanto questo si trovava «in varie parti licenziato dal masso stesso»⁵⁷. A partire dal 25 gennaio 1901⁵⁸, il frammento venne staccato dal supporto e trasferito su «telaro con tela metallica»⁵⁹.

Si vuole proporre l'identificazione di questo frammento con il brano di intonaco dipinto raffigurante *Giuditta e Oloferne* (**fig. 18**)⁶⁰, che, come dimostrano le fotografie relative allo

scavo dell'alto coro della chiesa, venne trovato adeso ad un frammento di muratura rinvenuto sul piano di calpestio.

Il frammento di intonaco dipinto, una volta staccato dal supporto murario, venne trasferito su una tela metallica ancorata ad un telaio e, in seguito alla ricostruzione del setto murario, fu ricollocato *in situ* e ancorato ai laterizi con tre sbarre di ferro verticali (**tavv. XIV-XV**).

Salvo questi episodi di distacco, dovuti perlopiù a necessità contingenti, l'intervento di Boni sui dipinti murali presenta un carattere prettamente conservativo. L'aspetto originario della decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria Antiqua venne mantenuto il più possibile integro e saldamente ancorato al suo contesto.

NOTE

¹ Thomas Ashby, che seguì lo scavo, ebbe modo di notare che: «when first discovered they are in a marvellous state of preservation, though they rapidly lose their brilliancy when exposed to the air». T. ASHBY, *Recent Excavation in Rome. S. Maria Antiqua*, in «The Classical Review», XV, 2 (1901), p. 141; *Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby 1891-1930*, a cura di R. TURCHETTI, Napoli 1989, pp. 49-51.

² ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 3, 19 maggio 1900.

³ *Ibidem*.

⁴ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. Dietro all'abside venne aperta un'intercapedine profonda 10 metri per allontanare le pareti dalla rupe palatina. E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, p. 10.

⁷ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

⁸ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 7 febbraio 1901. Assai probabilmente intendeva pulire i dipinti di Santa Maria Antiqua con tessuti di lana battuti sulla superficie. G. BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche. La conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 43-67.

⁹ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 3, 27 marzo 1900.

¹⁰ TEA, *La Basilica* ... cit., p. 8.

¹¹ In una lettera a Philipp Webb del 18 agosto 1900, Boni riferisce di essersi rivolto al «giovine Re» con la speranza che il principe di casa Savoia garantisse la conservazione della chiesa di Santa Maria Antiqua e degli importantissimi affreschi in essa contenuti. TEA, *La Basilica* ... cit., p. 9.

¹² *Ibidem*.

¹³ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 3, 15 settembre 1900.

¹⁴ W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antiqua*, Rome 1911, pl. IC.VI

¹⁵ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 3, 17 ottobre 1900.

¹⁶ V. GRISAR, *Cose romane*, in «Civiltà Cattolica», IV (1906), pp. 491-493: 492.

¹⁷ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 9 gennaio 1901.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 26 gennaio 1901.

²¹ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 25 gennaio 1901. Nella risposta vengono indicati tre nominativi, fra i quali il Prof. Luigi Margary della Regia Scuola di tessitura di Arpino al quale fu affidato l'incarico.

²² ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 14 febbraio 1901.

²³ TEA, *La Basilica* ... cit., pp. 9-10.

ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 6 febbraio 1901.

²⁴ Il Diario dei lavori è pubblicato in G. BORDI-P. FORTINI, *Cronaca dello scavo e della sua documentazione, in Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 300-315: 306.

²⁵ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 6 febbraio 1901.

²⁶ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 14 febbraio 1901.

²⁷ *Ibidem*. La relazione della Commissione tecnica si conclude con l'auspicio che le straordinarie pitture rinvenute nella chiesa di Santa Maria Antiqua continuassero ad essere conservate *in situ*, ma venne chiesto anche di provvedere alla riproduzione fedele delle pitture e di fare un modellino della chiesa in scala 1:10 per consegnare «ai futuri studiosi una riproduzione precisa del complesso che il tempo nostro ha avuto la buona fortuna di ritrovare, ma che potrebbe, nonostante la tenacia nel combattere le cause avverse, divenire importante a conservare nella sua integrità».

²⁸ *Ibidem*. Le proposte per proseguire negli interventi di restauro dell'edificio e della decorazione erano state formulate da Boni in una lettera al Ministero del 12 febbraio 1901. Si veda anche ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

²⁹ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 14 febbraio 1901.

³⁰ La relazione di Pettrignani sul restauro della chiesa di Santa Maria Antiqua venne pubblicata per la prima volta da Eva Tea. Si veda TEA, *La Basilica ... cit.*, pp. 14-17; G. MORGANTI, *Area di S. Maria Antiqua. II. Restauri*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCI, 2 (1986), pp. 478-480.

³¹ MORGANTI, *Area ... cit.*, p. 479.

³² ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

³³ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 25 febbraio 1901.

³⁴ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

³⁵ La formalina è una soluzione acquosa contenente 400 g/L di aldeide formica, il cui nome chimico è formaldeide. Essa può essere utilizzata come battericida e fungicida, soprattutto per rimuovere batteri, funghi, alghe e licheni su dipinti murali, pietra e calcari. C. CANEVA-M. P. NUGARI-D. PINNA-O. SALVATORI, *Il controllo del degrado biologico. I biocidi nel restauro dei materiali lapidei*, Firenze 1996, pp. 139-140.

³⁶ TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 10.

³⁷ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 14 febbraio 1901.

³⁸ TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 10.

³⁹ In attesa della visita di Cannizzaro, Boni è costretto ad interrompere il trattamento con la formalina mentre annuncia che altre parti delle pareti vanno coprendosi di vegetazione parassitaria di colore verde. ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 26 febbraio 1901.

⁴⁰ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 6 aprile 1901.

⁴¹ *Ibidem*. L'aldeide formica concentrata e diluita venne fornita dallo stesso Cannizzaro che la fece consegnare al Boni dopo averne neutralizzato l'acidità con magnesite.

⁴² Come si legge in Tea, il Gerspach fu un sostenitore del trattamento con formalina del Boni e ne apprezzò i risultati. TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 10.

⁴³ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 febbraio 1901.

⁴⁴ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 14 febbraio 1901.

⁴⁵ Questa considerazione di Boni è riportata in: TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 10.

⁴⁶ G. PRISCO, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento all'Unità*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16

ottobre 1999), a cura di M.I. CATALANO-G. PRISCO, volume speciale «Bollettino d'Arte», 2003, pp. 127-139.

⁴⁷ Ivi, p. 135.

⁴⁸ Per una disamina sull'uso della cera e della paraffina nel restauro dei dipinti murali si veda: M.R. MONTANI BENSI-P. BENSI, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo*, in *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 24-27 giugno 1986), a cura di G. BISCONTIN, Padova 1986, pp. 53-67.

⁴⁹ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro degli affreschi della casa di Livia*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV (1949), pp. 145-149.

⁵⁰ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 24 novembre 1902.

⁵¹ TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 355.

⁵² ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 3, 19 aprile 1900.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ TEA, *La Basilica ... cit.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 12 gennaio 1901.

⁵⁷ Si trattava di un frammento di intonaco che misurava metri 1,20 x 0,80. ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 16 gennaio 1901.

⁵⁸ Il 25 gennaio 1901 venne approvato il preventivo di spesa presentato dal Cecconi, il quale venne autorizzato ad effettuare l'intervento. L'intervento doveva essere completato il 26 aprile, quando il Cecconi presentò il conto di £100 alla Direzione Generale per ricevere il compenso per il distacco di un affresco. ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 25 gennaio 1901; 26 aprile 1901.

⁵⁹ ACS, AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, f. 15, 22 gennaio 1901.

⁶⁰ Questa scena si trova sulla transenna nord. P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua*, in «Acta archaeologica et artium historiam pertinentia», III (1968), pp. 70-71.

IL METODO E I CRITERI DI GIACOMO BONI NEL RESTAURO DELLE PITTURE

La scoperta di Santa Maria Antiqua segna una tappa fondamentale nella carriera di Giacomo Boni approdato a Roma nel 1888 con la nomina di Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione nel settore “Conservazione dei Monumenti” e divenuto poi Direttore degli Scavi del Foro nel 1898 per incarico del Ministro Baccelli¹. Come è stato messo in evidenza, Boni è un personaggio inquadrabile con difficoltà in una sola professione, tanto che viene descritto dalla storiografia come archeologo, architetto e ingegnere². I diversi titoli mettono in evidenza la poliedrica capacità del veneziano di affrontare temi legati alla conoscenza e al restauro dei monumenti che, sino all’esperienza al Foro romano, rappresentano il suo campo d’azione privilegiato. Una figura emblematica a cui è dedicato un ampio ventaglio di studi a partire dalle biografie di Luca Beltrami³ ed Eva Tea⁴ integrate successivamente da: studi tematici di interesse specialistico⁵; i dati scaturiti dalle ricerche di Andrea Paribeni negli archivi Boni-Tea (Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere – Milano) e presso l’Archivio Centrale dello Stato⁶; la monografia di Myriam Pilutti Namer⁷, e, di recente la mostra *Giacomo Boni. L’alba della modernità* ospitata negli spazi del Foro romano⁸.

Le ricerche, gli interessi e il metodo di lavoro di Boni hanno come filo conduttore l’attenzione per la conservazione e il restauro dei monumenti maturato in un percorso formativo che, a partire dal lavoro svolto nei cantieri di Palazzo Ducale a Venezia, lo porterà a mettere a fuoco criteri e metodi di intervento con una salda matrice ruskiniana⁹. Per affrontare il tema del restauro delle pitture di Santa Maria Antiqua occorre partire proprio dai fondamentali incontri di Boni con gli architetti e gli artisti della cerchia di John Ruskin a Venezia che lo coinvolsero nella difesa e dell’integrità dei monumenti antichi e nella ricerca filologica applicata alla loro conservazione, nonché a schierarsi contro i ripristini imitativi “in stile” degli elementi perduti, le rimozioni e le sostituzioni delle decorazioni originali¹⁰. Il clima della Venezia di fine Ottocento era permeato dall’influsso della cultura conservativa inglese che si concretizzava nell’ampia attività militante contro i restauri della Basilica di San Marco diretti da Giovanni Battista Meduna da parte della Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) di William Morris. Quest’ultima era nata per tutelare le architetture storiche dalla minaccia di restauri invadenti. Accompagnò l’attività sul campo di Boni anche l’architetto Philip Webb, anima operativa della SPAB, con cui intrattenne una fitta corrispondenza sulle più recenti esperienze scientifiche applicate alle problematiche della conservazione¹¹. Sebbene gli studi abbiano costantemente messo in relazione Ruskin e Boni considerando quest’ultimo “erede” e successore del metodo anglosassone, Paolo Fancelli ha sottolineato, invece, le dissonanze fra i due sui temi dell’antichistica e del restauro¹². Ed è forse proprio il cantiere di Santa Maria Antiqua a mostrare la dicotomia a cui Boni approda quando sceglie di abbattere la seicentesca chiesa di Santa Maria Liberatrice per agevolare lo scavo che portò

alla scoperta della chiesa palatina. Una scelta tutt'altro che ruskiniana affiancata da una veloce e febbrile attività di rimozione della terra sottostante, lontana dai canoni scientifici dello scavo stratigrafico che Boni stesso aveva introdotto negli scavi del Foro romano insieme alle innovazioni tecniche, come l'uso del pallone aerostatico per le fotografie, per rendere possibile la realizzazione di una migliore documentazione di scavo¹³.

Non ci soffermeremo in questo contesto sulle notizie dello scavo di Santa Maria Antiqua ampiamente note grazie alle ricerche condotte da Andrea Augenti, Giuseppe Morganti, Patrizia Fortini e Giulia Bordi¹⁴, quanto piuttosto sui metodi adottati e le ricadute sul restauro dei dipinti murali che traggono origine nei presupposti culturali e nelle esperienze condotte da Boni direttamente sul campo. Occorre, tuttavia, mettere in evidenza che l'obiettivo era porre fine alla *querelle* sulla localizzazione dell'importante monumento romano e paleocristiano che Boni, sulla scia dell'ipotesi avanzata da Giovanni Battista De Rossi, ipotizzava ubicata proprio alle spalle di Santa Maria Liberatrice¹⁵. Santa Maria Antiqua venne portata alla luce velocemente. Una volta ottenuto il permesso da parte del Ministro Baccelli, l'8 gennaio 1900 si iniziò la demolizione della chiesa di Santa Maria Liberatrice e in soli trenta mesi, rimuovendo 100.000 metri cubi di detriti, i resti del monumento, gli apparati decorativi e gli arredi liturgici vennero messi in sicurezza e resi disponibili agli studiosi e ai visitatori¹⁶. Il recupero di Santa Maria Antiqua è certamente atipico e Boni decide di trattarlo come un interro e non alla stregua di una situazione stratigrafica¹⁷, come del resto aveva chiaro che stava portando alla luce consistenti resti di un monumento che conservava gran parte dei muri perimetrali integri con apparati decorativi pittorici e scultorei di grande rilevanza. Era necessario privilegiarne il recupero e la documentazione per programmare il restauro delle pitture e del monumento.

Boni era giunto a Roma con uno straordinario bagaglio di esperienze acquisito lavorando su importanti monumenti italiani ed in particolare del Meridione, durante i dieci anni in cui aveva svolto la funzione di ispettore per l'Ufficio Centrale delle Belle Arti. Le campagne condotte, soprattutto in Basilicata e in Puglia, denotano una grande sistematicità nel metodo di analisi, studio e documentazione dei monumenti, soprattutto quelli medievali a cui dedicherà grande attenzione¹⁸. Un vero e proprio lavoro di catalogazione fondato sull'analisi di ogni singolo elemento architettonico, sull'osservazione dei materiali costitutivi, integrato con notizie storiche ed epigrafiche¹⁹. Il metodo approntato per la realizzazione di una topografia storico-artistica prevedeva schede complete dei monumenti, che comprendevano: documenti d'archivio, illustrazioni fotografiche e rilievi geometrici degli edifici presi in esame²⁰. Si trattava della messa a punto di un sistema di riferimento in cui gli strumenti grafici erano necessari per uniformare, auspicava Boni, la documentazione visiva sul territorio nazionale. L'impostazione metodologica, la sistematicità nel condurre le ricerche e la rigorosa applicazione di vari sistemi di documentazione rappresentano un caposaldo nelle esplorazioni del Foro romano dove proprio il metodo di scavo stratigrafico suggellava la necessità di ancorare un oggetto ad una fase e al contempo di sfogliare la storia, in questo caso quella urbana della città romana²¹. Metodo e rigore sistematico sono alla base del progetto e della prassi sviluppata nel cantiere di Santa Maria Antiqua dove, nell'affrontare il restauro delle pitture e del monumento, Boni offre contributi di impostazione metodologica innovativi riconducibili alla sua capacità di interpretare le esigenze di ricerca e documentazione scientifica²².

La documentazione delle pitture, il colore

Nel cantiere di Santa Maria Antiqua lavoravano, accanto a Boni, Romolo Artioli, Maria Barosso, Angelo Bonelli, Torquato Ciacchi, Geremia di Scanno, Ignazio Gabellini, Luigi Giammiti, Leonardo Paterna Baldizzi e Pietro Picca impegnati fra il 1901 e il 1905 a documentare con disegni, campagne fotografiche e relazioni di scavo il progredire del lavoro e delle scoperte²³. Il progetto di documentazione concepito dall'archeologo, nella ricostruzione offerta da Giulia Bordi²⁴, prevedeva la realizzazione di copie su carta in scala 1:1 di tutte le pitture di Santa Maria Antiqua. Documentare le pitture era per Boni fondamentale per preservarne la consistenza all'indomani dello scavo quando andavano sbiadendo per via dell'esposizione all'aria e agli agenti atmosferici, ma era anche un mezzo per coglierne la sorprendente cromia attraverso le copie a colori.

La rappresentazione oggettiva delle immagini era affidata agli scatti fotografici realizzati da Giovanni Gargioli e Torquato Ciacchi dell'ufficio scavi del Foro²⁵ che venivano eseguiti durante le operazioni di rimozione dell'interro. Sono immagini in bianco e nero che con grande rigore riproducono ortogonalmente le pitture appena scoperte, ancora nitide e prive dello sbiancamento che a breve ne avrebbe minacciato la leggibilità. I margini risultano già stati fermati con stuccature in cemento, quindi le riprese erano state effettuate subito dopo i primi interventi di messa in sicurezza degli intonaci dipinti con l'intento di documentare le superfici pittoriche della chiesa palatina appena scoperte (**figg. 6-13**).

Accanto alle fotografie, i lucidi realizzati a contatto con il metodo della riproduzione a fil di ferro rappresentano un ulteriore documento oggettivo dei dipinti (**fig. 19**). Sui lucidi sono state trasferite le linee principali delle immagini insieme a elementi riconducibili al loro stato di conservazione e, in particolare, i contorni delle lacune di colore e di quelle più profonde.

L'integrazione dei due sistemi consentì di ottenere una documentazione il più possibile oggettiva dello stato di fatto della decorazione pittorica ai quali se ne aggiunse un terzo: la realizzazione in formato 1:1 di copie a colori su carta di gran parte delle pitture (**tav. VIII**). Un'impresa di enormi dimensioni per i tempi di esecuzione di ciascun documento, per l'impegno finanziario richiesto al Ministero e la difficoltà di riprodurre le estese superfici pittoriche che erano venute alla luce. L'obiettivo, come scrive Boni stesso, era quello di «realizzare calchi cartacei perfettissimi delle pitture, colla riproduzione esatta del colore che oggi ancora conservano ed anche i lucidi del contorno delle pitture che la fotografia non basta a riprodurre»²⁶.

La documentazione grafica è ritenuta uno strumento essenziale nel processo di conoscenza delle pitture ed ha un ruolo determinante nella formazione di Boni²⁷ che avvia la sua prima attività veneziana in palazzo Ducale proprio dove è assistente disegnatore dal 1879 e si distingue per l'abilità nel disegno tecnico e a mano libera ricevendo le lodi dell'architetto Annibale Forcellini direttore dei lavori²⁸. Non solo, a Venezia aveva conosciuto il pittore inglese John Bunney che, al servizio di Ruskin, stava copiando a colori i mosaici della Basilica di San Marco e doveva essere a conoscenza dell'analogo sistema di documentazione messo a punto sempre da Ruskin, per gli affreschi della basilica di Assisi copiati, in parte, a grandezza ridotta dal pittore Eduard Kaiser ad acquarello e, molti, a grandezza naturale durante i restauri condotti da Giovanni Battista Cavalcaselle²⁹.



19. Lucido a contatto di quattro Padri della Chiesa ubicati sulla parete della navata est

Boni è consapevole delle potenzialità della documentazione grafica come strumento di conoscenza ampiamente diffuso fra Ottocento e Novecento³⁰ e pone il disegno al centro del suo metodo di lavoro, coadiuvato dalla fotografia che gli permetteva di abbreviare i tempi di riproduzione e agevolava l'accesso alle informazioni nello studio dei monumenti.

A Santa Maria Antiqua unisce la necessità di documentare per salvaguardare e tramandare al futuro l'immagine dipinta, alla ricerca di una riproduzione esatta che ne restituisse la valenza iconografica, insieme agli elementi materici espressi dal colore e rappresentati dagli spessori degli intonaci, dalle lacune, dalla presenza di un supporto in laterizi e di intonaci privi di pitture. Basta guardare la riproduzione della parete palinsesto di Ciacchi o le scene delle storie cristologiche riprodotte da Di Scanno (**tav. VIII**) per cogliere quanto la materia esposta dell'opera sia fortemente presente di contro alle immagini fotografiche in bianco e nero che pongono tutti gli elementi sullo stesso piano o alle fotografie acquarellate da Carlo Tabanelli per Giuseppe Wilpert in cui la materia si omologa all'immagine perdendo consistenza (**tav. VI**)³¹.

Boni mette a punto un metodo non solo concettualmente moderno, ma anche mirato a rendere oggettiva l'immagine dipinta nella sua consistenza materica e nel suo contesto.

La materia delle pitture di Santa Maria Antiqua, d'altra parte, aveva trovato spazio, seppur marginalmente, nella disamina sulla tecnica dei dipinti murali antichi e medievali nelle pagine dell'imponente volume che Wladimir de Grüneisen dedicò alla chiesa di Santa Maria Antiqua³². La scoperta delle pitture altomedievali offriva nuovi spunti di riflessione nella definizione delle tecniche pittoriche in seno al dibattito che stava portando ad abbandonare la convinzione che i dipinti murali romani di Pompei ed Ercolano fossero realizzati ad encausto.

Consapevole che il procedimento della pittura murale medievale fosse eseguito con diverse tecniche – ad affresco e a secco – e che ancora non si avesse una padronanza delle modalità esecutive, lo studioso russo, con l'ausilio delle indagini scientifiche condotte da Giovanni Giorgis³³ sugli intonaci e sui pigmenti, propose per la tecnica dei dipinti altomedievali la definizione di «affresco degenerato»³⁴. La ricerca dei leganti, infatti, non aveva messo in evidenza la presenza delle sostanze organiche che egli si aspettava di trovare in quanto le riteneva necessarie a garantire l'adesione delle stesure pittoriche e delle pennellate a rilievo, osservate con grande attenzione durante la descrizione delle pitture della cappella di Teodoto. Di queste ultime esaminò lo strato preparatorio composto prevalentemente da calce, steso per pontate, sul quale riconosce le stesure ad affresco di base e le pennellate a secco che definiscono le immagini. Segue una pionieristica quanto accurata descrizione del procedimento esecutivo in cui si disvela il lavoro svolto dai pittori della cappella di Teodoto che, su ciascuna pontata, tracciarono le linee del disegno preparatorio per definire gli spazi della scansione narrativa, poi proseguirono con la stesura di campiture di colore ad affresco su cui impostarono un'articolata sequenza di stesure pittoriche a secco completate da lumeggiature corpose bianche³⁵.

Una lettura inaspettata alle soglie del Novecento e un'attenzione inconsueta per i dati tecnico-materiali, su cui si dovrà fare ulteriori affondi in futuro, colmando l'assenza di dati tecnico-scientifici sui materiali costitutivi dei dipinti murali nel piano di lavoro di Boni e nei primi interventi di restauro.

La conservazione delle pitture, l'immagine e la materia

Scorrendo i documenti di archivio, osservando le fotografie e le riproduzioni grafiche dei dipinti si coglie un aspetto nodale del metodo di lavoro di Boni. Durante le operazioni di scavo si procedette con celerità nel “fermare” i margini delle pitture per impedire che potessero perdersi brani o frammenti durante le imponenti operazioni di rimozione della terra che, partendo dai punti più alti del monumento, via via mettevano in evidenza gli alzati, a cominciare dalla parete absidale. Questi ultimi sarebbero stati raggiungibili, successivamente, a scavo concluso solo con ponteggi (**fig. 5**). Le stuccature dei margini delle pitture e di un numero limitato di lacune degli strati preparatori vennero realizzate in cemento, materiale diffuso nel restauro all'inizio del XX secolo e ritenuto, evidentemente, l'unico adatto a fermare gli intonaci e conservare *in situ* i brani pittorici che, seppur di ampie dimensioni, si presentavano frammentari³⁶.

Dobbiamo immaginare che le decisioni operative e di intervento vennero avanzate quando si iniziò a scoprire la parte sommitale della parete absidale con le pitture di Giovanni VII e l'iscrizione monumentale (**fig. 7**), elemento nodale per l'identificazione della chiesa³⁷. I cordoli di cemento continuarono ad essere utilizzati anche quando venne scoperto il celebre palinsesto sulla paretina a destra dell'abside (**tavv. IV-V**). Qui i contorni degli strati chiusi dal profilo in cemento grigio vanno a mettere in evidenza i diversi livelli degli intonaci componendo forme che si sovrappongono alle immagini dipinte. Anche nelle immagini fotografiche in bianco e nero veniva messa in evidenza la complessità della stratigrafia dei dipinti sulla parete, enfatizzata proprio dai contorni rimarcati con il cemento (**figg. 11-12**).

Le stuccature vennero eseguite da una mano esperta nel maneggiare il materiale, ma meno attenta e puntuale nella stesura che presentava discontinuità tali da coprire parzialmente la superficie pittorica.

La conservazione *in situ* dei dipinti è dunque prerogativa del cantiere di Boni a Santa Maria Antiqua che avverte la necessità di consolidare l'ancoraggio delle pitture alle murature e di trattare la materia pittorica e il suo supporto murario come un unico insieme inscindibile. Questa scelta si salda con i principi sul restauro che derivano dalla formazione ruskiniana di Boni, si fortifica attraverso il suo metodo scientifico maturato nel confronto con i monumenti antichi e medievali, in sintonia anche con la temperie culturale e le direttive che in quegli anni circolavano nei corridoi del Ministero della Pubblica Istruzione.

La scoperta di Santa Maria Antiqua era sotto gli occhi di tutti e l'attività di Boni era al centro di un clima competitivo³⁸. Le pitture, il loro significato nell'orizzonte della riscoperta di Bisanzio a Roma furono, più delle strutture architettoniche e gli apparati scultorei, al centro delle attenzioni degli storici dell'arte³⁹.

Il peso e la responsabilità della scoperta devono aver fatto leva sul direttore dei lavori che svolse un attento recupero di ogni singolo elemento pittorico, di ogni intonaco trovato adesso alle murature estremizzando il concetto di conservazione della materia dell'opera d'arte che venne cristallizzata sulle pareti del monumento. Santa Maria Antiqua, d'altra parte, senza le pitture sarebbe privata della sua essenza ed è proprio il loro inscindibile legame con l'architettura che segnerà la fortuna critica del monumento.

Attraverso un'attenzione filologica per la materia costitutiva dell'opera, a Santa Maria Antiqua si indirizza il restauro delle pitture verso la tutela della loro autenticità. Concetto che si era affermato per il restauro dei dipinti già dagli ultimi decenni dell'Ottocento in ambito ministeriale e che si traduceva nella prassi volta all'eliminazione dei rifacimenti e delle ridipinture per recuperare l'aspetto "autentico" delle opere⁴⁰.

Per Boni il concetto di autenticità era scaturito dalle esperienze nel restauro architettonico e si traduceva in campo archeologico nella necessità di conservare le testimonianze del passato senza l'aggiunta di interventi interpretativi o di materiali che interferivano con la loro immagine⁴¹. Questo tipo di intervento era in linea con i criteri anglosassoni maturati in seno ai rapporti con Ruskin e i membri della SPAB, ma seguiva anche gli approdi della cultura del restauro in Italia fra Ottocento e Novecento espressi dalle norme emanate dal Ministero della Pubblica Istruzione ed in particolare dalla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti (già Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno). Quest'ultima aveva nell'attività di Giovanni Battista Cavalcaselle sostenitore del restauro come operazione filologica e non estetica di contro alla pratica, largamente in uso, dei rifacimenti in stile per ricomporre immagini segnate da fenomeni di degrado, un punto di riferimento imprescindibile⁴². Sono di suo pugno le circolari sul restauro degli affreschi (3 gennaio 1879) e dei mosaici (9 gennaio 1880) diramate dal Ministero⁴³, documenti che si fondano sull'idea di restauro come strumento di tutela attraverso indicazioni volte a conservare la materia dell'opera d'arte. Gli interventi enucleati nei testi normativi riguardano, infatti, attività di consolidamento della pellicola pittorica e degli strati preparatori e, se necessari per garantire la migliore conservazione degli affreschi nel loro contesto architettonico, anche stacchi e ricollocazione *in situ*. Per il trattamento delle lacune si chiarisce di «non fare pur minimo ritocco di pennello

sul dipinto» e riguardo alla superficie pittorica di «non darvi sopra né vernice, né alcun'altra sostanza finita» indicando di utilizzare unicamente «una tinta neutra addicevole» per integrare le stuccature bianche in cemento realizzate per colmare le lacune di profondità⁴⁴. Il richiamo al rispetto dell'autenticità nel campo del restauro venne ribadita nella circolare n. 73 del 1903 in cui si poneva l'attenzione sulla necessità di svolgere operazioni di conservazione escludendo la possibilità di eseguire rifacimenti di parti mancanti o aggiunte che potessero contraffare l'opera⁴⁵.

L'impostazione seguita nel restauro di opere d'arte sottoposte alla giurisdizione pubblica era stata definita ed era in linea con le idee sul restauro di Boni, il quale nell'intervento sulle pitture di Santa Maria Antiqua rivolse grande attenzione alle tematiche relative alla prassi che tradusse con l'individuazione di soluzioni tecniche utili per attuare un restauro filologico nella chiesa palatina⁴⁶. L'intervento conservativo e minimale non aveva tenuto conto, infatti, della possibilità di rivestire, ad esempio, le stuccature in cemento con tinte neutre per accompagnare visivamente gli strati dipinti come suggerito da Cavalcaselle. Sulle tinte neutre gravava il peso della polemica sostenuta, anche nei corridoi del Ministero, con istanze a favore di interventi pittorici di ricucitura dei dipinti deturpati da tinte piatte che apparivano come macchie sull'immagine. In questa direzione si era schierato Adolfo Venturi, lo storico dell'arte con cui Boni condivideva la stanza al Ministero⁴⁷ e a cui aveva offerto di accedere alla parete palinsesto i cui dipinti sarebbero stati pubblicati nel secondo volume della sua *Storia dell'arte italiana* nel 1902, all'indomani della scoperta e con lo scavo ancora aperto, offrendo proprio per questo un quadro inesatto della sequenza e della cronologia delle fasi⁴⁸.

Nel cantiere di Santa Maria Antiqua Boni si era trovato per la prima volta ad affrontare il restauro di dipinti murali emersi da cumuli di terra mettendo a punto un metodo pilota che integrava la sperimentazione tecnica e l'uso di materiali nuovi con le istanze della cultura del restauro⁴⁹. L'esperienza condotta sul restauro dei dipinti di Santa Maria Antiqua acquistò un carattere di unicità tale nell'attività dell'archeologo-architetto da trovarne richiami espliciti nel testo della conferenza che tenne al Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi. Quest'ultimo, fortemente voluto da Corrado Ricci, si svolse a Roma dal 22 al 25 febbraio 1912 e Boni vi ebbe un ruolo di rilievo con Luigi Cavenaghi e Gustavo Giovannoni⁵⁰. I tre si trovarono ad illustrare i principi storico-critici e le metodologie di restauro e scavo con relazioni tematiche poi pubblicate sul «Bollettino d'Arte»: Luigi Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti*; Giovannoni, *Restauro di monumenti* e Boni *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche*⁵¹. La relazione di Cavenaghi era in aderenza con la via del restauro artistico di rifacimento su base antiquaria di stampo morelliano che prendeva la direzione opposta a quella storicistica incarnata da Cavalcaselle. Giovannoni e Boni, invece, proposero interventi complessi e sostanziali sul concetto di restauro dei monumenti, anche archeologici, con l'utilizzo di materiali innovativi e tecniche di nuova concezione che furono alla base della cultura del Novecento.

Boni concluse la relazione indicando per ciascuna classe di manufatti archeologici i metodi e i materiali per intervenire⁵². Qui, per il restauro dei dipinti murali egli enuclea le indicazioni necessarie per fermare i fattori di degrado e conservare le pitture nel loro contesto mettendo a sistema quanto ha acquisito dalla «lezione» di Santa Maria Antiqua rispetto, ad esempio, all'esposizione dei dipinti e ai sistemi per conservare il colore:



20. La navata centrale e il presbiterio con le coperture e le tettoie utilizzate per riparare i dipinti

«Intonaci e stucchi dipinti – Appena liberati dalle terre, si abbia cura di fotografarli. Mentre lo scavo procede, si verifichi se esistono pericolosi distacchi dalla parete di sostegno, e si provveda a mantenere aderenti gli intonaci mediante grappe di rame od ottone a testa piatta, che si faranno penetrare in forellini trapanati. La superficie dipinta, quando sia abbastanza asciutta e consistente, può venir spolverata battendola leggermente con un morbido tessuto di lana; ma, dove il colore sia umido e pulverulento, è meglio provvedere anzitutto alla chiusura dell'ambiente scavato, perché un prosciugamento troppo rapido non guasti il dipinto, e perché i colori non si alterino. Sarà opportuno di munire le aperture di luce con carta o tela oliata o con vetro giallo-aranciato per intercettare i raggi ultra-violetti che alterano i colori a base di cinabro e di porpora.

Quando, per la natura rovinosa della parete, è necessario procedere al distacco di un intonaco dipinto, questo va foderato con materia soffice, stoppa o bambagia, sulla quale si spalma uno strato di gesso che serve di letto all'intonaco finché possa compiersi il distacco e la conseguente saldatura con un contro-intonaco rafforzato da rete metallica»⁵³.

Per proteggere i dipinti dai raggi solari e dalle intemperie a Santa Maria Antiqua vennero dapprima costruite delle strutture protettive per mettere al riparo le pitture, mentre a pochi anni dalla chiusura dello scavo venne realizzata la copertura del monumento per garantirne la conservazione (**fig. 20**). Un'impresa nell'impresa volta non tanto a restituire la forma del monumento, quanto indirizzata a prevenire ulteriori danni alle pitture che, come abbiamo visto dai documenti, continuavano a sbiadire.



21. Navata centrale dopo lo scavo con le stuoie utilizzate per riparare i dipinti

La restituzione della copertura, progettata con intuizione filologica ma con espedienti ricostruttivi che si discostavano dagli intenti messi in campo nel restauro dei monumenti, era necessaria per diminuire l'incidenza dei fattori di degrado e garantire il futuro del monumento e delle sue decorazioni (**fig. 21**)⁵⁴.



22. A. Petrucci, planovolumetria della chiesa di Santa Maria Antiqua, 1901



23. A. Petrucci, assonometria della chiesa di Santa Maria Antiqua, 1901

L'intervento di ripristino comprende la ricomposizione del piano di calpestio del V secolo individuato come elemento di congiunzione fra i piani messi in luce nello scavo pur sacrificando le strutture individuate sotto tale quota. Il progetto venne affidato ad Antonio Petri-gnani che nel 1903 aveva già completato gran parte della ricostruzione delle coperture della chiesa che saranno terminate nel 1911. Ne conosciamo gli elaborati grafici da cui si evince l'attento studio delle strutture antiche che fecero da guida e, allo stesso tempo, vincolarono gli interventi di ricostruzione (**figg. 22-23**)⁵⁵.

Per limitare il degrado provocato soprattutto dall'umidità di risalita dai terreni alle mura-ture, venne progettato – ma non fu realizzato – un sistema di canalizzazione per drenare l'umidità che si infiltrava provocando danni agli affreschi⁵⁶.

Anche questi interventi mettono in evidenza la grande capacità programmatica e la lungi-miranza del progetto di Boni per Santa Maria Antiqua anche quando, per garantirne la tra-smissione al futuro, escogita soluzioni apparentemente contraddittorie fra loro, o quanto meno disallineate fra restauro dei dipinti e restauro architettonico. Sono queste le basi di interventi preventivi e di conservazione *in situ* dei dipinti che caratterizzeranno da qui in avanti la storia del monumento.

NOTE

¹ Per le vicende della sua carriera come funzionario ministeriale P. GIURI, *Giacomo Boni: cronache sulla conservazione di un ignorato patrimonio architettonico nell'Italia meridionale*, Galatina (LE) 2017, pp. 15-40; A. PARIBENI, *Il Contributo di Giacomo Boni alla conservazione e alla tutela dei monumenti e dei manufatti di interesse artistico e archeologico*, in *Studi e ricerche sulla conservazione delle opere d'arte dedicati alla memoria di Marcello Paribeni*, a cura di F. GUIDOBALDI, Roma 1994, pp. 223-262.

² Il temperamento "artistico" di Boni emerge in E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932, vol. I, pp. 224-225 che ricorda A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911, p. 107; U. OJETTI, *Cose viste*, vol. III, Milano 1926, pp. 253-263. Si vedano anche M. PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma 2019, in part. pp. 17-19; F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni archeologo?*, in A. PARIBENI-F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti*, Tivoli 2020, pp. 627-670.

³ L. BELTRAMI, *Giacomo Boni (1859-1925). Con una scelta di lettere e un saggi bibliografico*, Milano 1926.

⁴ TEA, *Giacomo Boni nella vita ... cit.*

⁵ Per una bibliografia aggiornata si rimanda al volume PARIBENI-GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti ... cit.* e alla monografia PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni ... cit.*

⁶ A. PARIBENI, *Profilo biografico e attività scientifica di Giacomo Boni: inquadramento cronologico*, in PARIBENI-GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti ... cit.* con bibliografia precedente.

⁷ PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni ... cit.*

⁸ *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiana, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021.

⁹ Venne assunto come assistente disegnatore nel 1879 nel cantiere di Palazzo Ducale diretto da Annibale Forcellini. Fino alla partenza per Roma continuò a lavorarvi e contestualmente a intrattenere rapporti con gli studiosi inglesi cui inviava

resoconti da Venezia sui temi della conservazione dei monumenti. L. SCAPPIN, *Palazzo Ducale a Venezia: restauri di Annibale Forcellini, 1876-1890, in Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, a cura di C. DI BIASE, Milano 2003, pp. 141-162; M. FRESA, *Giacomo Boni nel cantiere di restauro nel Palazzo Ducale di Venezia*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 139-154; PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni ... cit.*, pp. 19-22.

¹⁰ M. PRETELLI, *L'influsso della cultura inglese su Giacomo Boni: John Ruskin e Philip Webb*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere ... cit.*, pp. 123-138; M. PILUTTI NAMER, *Ruskin e gli allievi. Note su Giacomo Boni e sulla cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, in «Ateneo Veneto», s. III, CC, 12.1 (2013), pp. 423-435; GUIDOBALDI, *Giacomo Boni archeologo ... cit.*, pp. 629-630.

¹¹ Lo scambio epistolare con Webb riguardò anche l'impiego e la sperimentazione dei materiali per il restauro come, a titolo di esempio, l'uso di leghe inossidabili (G. BONI, *Il ferro inossidabile*, in «Ateneo Veneto», I (1884), pp. 546-558). Sull'utilità del tecnicismo: G. BONI, *Tecnicismo*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1920, pp. 179-182; PRETELLI, *L'influsso ... cit.*, pp. 123-138, in part. pp. 136-138; C. SMITH, *Boni and British Scholarship*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 213-225.

¹² P. FANCELLI, *Restauro e antichità tra Ruskin e Boni*, in *Giacomo Boni e le istituzioni ... cit.*, pp. 85-104. Sull'influenza del pensiero di Ruskin e le opinioni contraddittorie di Eva Tea e Luca Beltrami, si veda A. BELLINI, *Giacomo Boni e il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compiutezza formale*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale

Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 105-122; in part. pp. 112-114.

¹³ Boni effettuava un misto di sterri per le aree maggiori e di scavo stratigrafico per singoli monumenti o specifiche zone di interesse. D. MANACORDA, *Boni e il metodo della ricerca archeologica un secolo dopo*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 121-144.

¹⁴ A. AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento*, in «Archeologia Medievale», XXVII (2000), pp. 39-46; MORGANTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua al Foro romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 31-40; da ultimo la pubblicazione del *Giornale dei lavori* redatto da R. Artioli (BF SSCol, Fondo Boni, Giornale dei lavori, I-II, 1900-1907) in G. BORDI-P. FORTINI, *Cronaca dello scavo e della sua documentazione*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-P. MORGANTI, Milano 2016, pp. 300-315.

¹⁵ G.B. DE ROSSI, *Notizie*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», VI (1868), pp. 16, 91-92. Ipotesi condivisa da Lanciani che l'aveva inserita nella *Forma Urbis*, ma avversata da Louis Duchesne e Pietro Fedele. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, Mediolani 1893-1898, tav. 29; E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, in part. p. 3.

¹⁶ BORDI-FORTINI, *Cronaca ... cit.*, p. 306.

¹⁷ In una breve nota attribuita a Boni apparsa sul «Fanfulla della Domenica» il 4 marzo 1900 si racconta al grande pubblico che, rimosso quanto restava della chiesa barocca, «ci si preparava allo scavo che procederà per sezioni orizzontali per determinare i vari strati ar-

cheologici. A marzo l'invaso della chiesa – presbiterio e navata centrale – e l'atrio erano già liberati e si poteva iniziare ad osservare i dipinti. BORDI-FORTINI, *Cronaca* ... cit., pp. 301 e 306.

¹⁸ L'indagine territoriale era rivolta a tutte le tipologie di monumenti medievali con una predilezione per le architetture normanne per via, probabilmente, delle affinità con l'ambiente culturale inglese. AUGENTI, *Giacomo Boni* ... cit., pp. 39-49.

¹⁹ TEA, *La Basilica* ... cit., p. 8.

²⁰ In provincia di Bari mise a punto le linee per costruire un catalogo archeologico monumentale. E. TEA, *Giacomo Boni nelle Puglie*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», XXVIII (1959), pp. 9-34, in part. pp. 12-13.

²¹ Oltre alla bibliografia già ricordata sugli scavi al Foro romano si veda A. RUSSO, *Da Giacomo Boni al parco archeologico del Colosseo: un'idea lunga un secolo*, in *Giacomo Boni. L'alba* ... cit., pp. 170-205.

²² Fanno eccezione le pubblicazioni che non portò a compimento. PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni* ... cit., pp. 29-34.

²³ Sui “compagni di lavoro” di Giacomo Boni, si vedano: TEA, *La Basilica* ... cit., pp. 124-125; M. TAVIANI, *Giacomo Boni e “I compagni di lavoro”*, in A. CAPODIFERRO-P. FORTINI-I. IACOPI-M. TAVIANI, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro romano: documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza archeologica di Roma*. I, 1, *Planimetrie del Foro romano, Gallerie cesaree, Comizio, Niger Lapis, pozzi repubblicani e medievali*, Roma 2003; P. FORTINI-M. TAVIANI, *In sacra via: Giacomo Boni al Foro romano; gli scavi nei documenti della Soprintendenza; Via Sacra, Pozzi, Pozzetti rituali, Gallerie Cesaree, Cloaca Massima, Sacello di Venere Cloacina*, Milano 2014, pp. 35-48; G. BORDI, *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della “scuola romana” di Archeologia Cristiana*, Atti del Simposio Internazionale (Roma, 16-20 maggio 2007), a cura di S. HEID, Città del Vaticano 2009, pp. 323-358, in part. pp. 329-330.

²⁴ BORDI, *Giuseppe Wilpert* ... cit.; BORDI-FORTINI, *Cronaca* ... cit., pp. 300-315. Le copie sono state recentemente restaurate dal Parco Ar-

cheologico del Colosseo e se ne auspica l'esposizione negli ambienti del museo forense.

²⁵ TEA, *La Basilica* ... cit., p. 13; TAVIANI, *Giacomo Boni* ... cit., pp. 40-41.

²⁶ ACS, Min. P.I., Dir. Gen., AA.BB.AA., III vers., II p., b. 697, fasc. 15, 29 gennaio 1901.

²⁷ Sulla formazione tecnica di Boni e la formazione presso l'Accademia di Belle Arti si veda PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni* ... cit., pp. 17-22; GUIDOBALDI, *Giacomo Boni archeologo* ... cit., in part. pp. 630-635.

²⁸ M. PILUTTI NAMER, *Spolia e imitazioni a Venezia nell'Ottocento. Il Fondaco dei Turchi tra archeologia e cultura del restauro*, Venezia 2016, pp. 81-93; PARIBENI, *Il Contributo* ... cit., pp. 223-262.

²⁹ Bunney era anche il corrispondente a Venezia per la SPAB ed era affiancato nella riproduzione dei monumenti veneziani da Angelo Alessandri, pittore e docente dell'Accademia di Venezia, nonché amico di Boni. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni archeologo* ... cit., in part. p. 630; J. CLEGG, *John Ruskin's correspondence with Angelo Alessandri*, in *Ruskin, Venice and Nineteenth Century Cultural Travel*, Conference held in Venezia (25-27 settembre 2008), ed. K. HENLEY-E. SDEGNO, Venezia 2010, pp. 69-107. P. TUCKER, *Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquerelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society*, in «Studi di Memofonte», VII (2011), pp. 33-58.

³⁰ G. BORDI, *Copie, fotografie, acquarelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria* (I convegni di Parma, 11), Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Bologna 2009, pp. 454-462.

³¹ Wilpert riuscì ad ottenere il permesso per accedere a Santa Maria Antiqua solo nel 1904. Sul rapporto con Boni e la documentazione prodotta si veda BORDI, *Giuseppe Wilpert* ... cit.

³² W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911.

³³ Ne viene data notizia in *Santa Maria Antiqua al Foro romano*, in «La Civiltà Cattolica», LXV, 2 (1914), p. 598.

³⁴ DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique* ... cit., pp. 383-394, in part. pp. 391, 393.

³⁵ Ivi, pp. 396-397. Sulla tecnica della cappella di Teodoto si veda V. VALENTINI, *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua fra Roma* ... cit., pp. 270-277.

³⁶ Le indagini scientifiche condotte nel Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro “Michele Cordaro” (oggi Laboratorio di Scienze dei materiali) dell'Università degli Studi della Toscana, hanno messo in evidenza l'utilizzo per le stuccature di due diversi cementi. Il confronto fra i dati raccolti durante l'esame visivo e quelli desunti dalla lettura dei documenti d'archivio, ha permesso di stabilire che il cemento più chiaro è pertinente agli interventi condotti da Boni (1900-1903), mentre il secondo è stato associato all'intervento di restauro eseguito da Venturini Papari (1906-1910).

³⁷ Era il 22 marzo 1900 quando sulla parete absidale apparve l'Adorazione della Croce con l'iscrizione in greco. Si veda il Diario dei lavori pubblicato in FORTINI-BORDI-FORTINI, *Cronaca* ... cit., p. 306.

³⁸ A. PARIBENI, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi* (Studi di Antichità Cristiana, 63), a cura di O. BRANDT-P. PERGOLA, Città del Vaticano 2011, vol. II, pp. 1003-1023; A. PARIBENI, *Con Boni nel Foro? Gordon McNeil Rushforth, Giacomo Boni e la scoperta di S. Maria Antiqua*, in «Arte Medievale», s. IV, IX (2019), pp. 295-306.

³⁹ Sulla riscoperta di Roma bizantina si vedano M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003; M. ANDALORO, *L'ellenismo a Bisanzio: a Roma, a Costantinopoli, nel Novecento*, in *Medioevo: il tempo degli antichi* (I convegni di Parma, 6), Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 96-116; G. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, in part. pp. 201-230; G. GASBARRI, *Una relazione incompiuta? Giacomo Boni, Santa Maria Antiqua e la riscoperta di Roma bizantina*, in *Giacomo Boni. L'alba* ... cit., pp. 142-147. Si veda

anche M. ANDALORO, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Due tempi*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma* ... cit., pp. 10-33.

⁴⁰ S. CECCHINI, *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma 2012, pp. 141-212; S. CECCHINI, *Costruire su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*, Savignone 2021, in part. pp. 71-104.

⁴¹ Una relazione in parte trascinata da Tea tocca gli argomenti della conservazione e dell'autenticità dei monumenti (Archivio Boni-Tea, CXL - Restauro - Boni, Relazione (s.titolo), ms T, pp. 9, 1891 in Tea, *Giacomo Boni nella vita* ... cit., pp. 340-341). PARIBENI-GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti* ... cit., p. 439. Si veda anche la concezione che emerge dall'affermazione: «L'autenticità non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione di ogni pregio che essi possono avere». G. BONI, *Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII (1894), pp. 107-131.

⁴² D. LEVI, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, in part. pp. 326-353. Per la temperie culturale del restauro in Italia a cavallo fra Ottocento e Novecento si vedano: S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998, in part. pp. 54-171; S. CECCHINI, *La città e la sua storia: Roma all'inizio del Novecento tra restauro filologico e restauro scenografico*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, Università Federico II, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007, pp. 391-408; A. BELLINI, *Il restauro architettonico tra John Ruskin e Luca Beltrami*, in *Giacomo Boni. L'alba* ... cit., pp. 42-45.

⁴³ Circolare per il restauro degli affreschi del Ministero della Istruzione Pubblica (1879), ACS, MPI, AABBA, I versamento, busta 385, fascicoli 22-3, 9, 10. Le minute e i testi delle circolari sono state attribuite a Cavalcaselle e presentate in relazione alla questione del restauro fra i due secoli da V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXXI, 96-97 (1996), pp. 189-198.

⁴⁴ CURZI, *Giovanni Battista Caval-*

caselle ... cit., pp. 194-198. Si veda anche D. LEVI, *Esigenze di autenticità fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, Appendice documentaria a cura di P. CAROFANO, *Sulla conservazione delle pitture medievali a fresco, a tempera ed a fresco con tempera*, in «Studi di Memofonte», VII (2011), pp. 3-32.

⁴⁵ S. CECCHINI, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile. Il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Atti del Seminario Internazionale di Studio (Roma, Odeion del Museo dell'Arte Classica e Accademia Nazionale di San Luca, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA-I. SCARBOZZA, Roma 2005, pp. 207-227; la trascrizione integrale della circolare è a p. 226.

⁴⁶ Sono significative a riguardo le parole di Eva Tea sul restauro degli affreschi che «non furono restaurati, quanto si intenda questa parola nel suo più largo senso»: Tea, *Giacomo Boni nella vita* ... cit., p. 11.

⁴⁷ D. LEVI, «Cosa venite a fare alla Minerva? 'Il mio dovere'. Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione, in *Gli anni modenensi di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994, pp. 25-36.

⁴⁸ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, pp. 377-382. Si veda M. ANDALORO, «Sembrano due grandi petali di rosa». Adolfo Venturi e «il più bel frammento greco» in *Santa Maria Antiqua al Foro romano*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'ONOFRIO, Modena 2008, pp. 245-254.

⁴⁹ Sul «tecnicismo» di Boni si veda Tea, *Giacomo Boni nella vita* ... cit., vol. II, pp. 482-483.

⁵⁰ Il convegno aveva l'intento di offrire un «corso di formazione» e di aggiornamento sulle nozioni giuridiche, organizzative, ma anche le linee programmatiche sul lavoro di conservazione del Ministero. Si veda B. ZANARDI, *La cultura della conservazione nell'Italia post-unitaria. Cavenaghi, Giovannoni e Boni al Convegno degli Ispettori Onorari del 1912*, in *Tra Roma e Venezia* ... cit., pp. 15-34.

⁵¹ L. CAVENAGHI, *Il restauro e la conservazione dei dipinti*, in «Bollettino

d'Arte», VI, 11-12 (1912), pp. 488-496; G. GIOVANNONI, *Restauro dei monumenti*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 1-42; G. BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche. La conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 43-67.

⁵² Boni ebbe già modo di trattare l'argomento all'interno del più vasto programma per la tutela dei monumenti stilato nel rapporto dal titolo *Attribuzioni e funzionamento degli Uffici Tecnici Regionali per la Conservazione dei Monumenti*, dove vengono indicati i criteri generali a cui doveva attenersi il personale degli Uffici Tecnici. Il documento databile al 1891, come ha dimostrato Paribeni venne utilizzato, probabilmente, come base di partenza per altri regolamenti normativi come quello stilato dalla Regione Piemonte, «Norme per la conservazione dei monumenti», nel quale compaiono i punti programmatici di Boni. PARIBENI, *Il contributo di Giacomo Boni* ... cit., pp. 223-260, in part. pp. 237-238, 259-60.

⁵³ BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche* ... cit., p. 61.

⁵⁴ G. MORGANTI, *Un possibile laboratorio per la «Teoria». Il restauro di Santa Maria Antiqua ad opera di Giacomo Boni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 150-154.

⁵⁵ G. MORGANTI, *Area di S. Maria Antiqua. II. Restauri*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCI, 2 (1986), pp. 478-480; E. MONACO, *Per le antiche carte. Antonio Petrucci e Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma* ... cit., pp. 318-325; G. MORGANTI, *Measuring Santa Maria Antiqua: From Petrucci to the Present*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 117-131.

⁵⁶ Fra i pochi documenti di interesse su Santa Maria Antiqua conservati presso l'Archivio Boni-Tea a Milano è stata rinvenuta una pianta quotata della chiesa con il tracciato della canalizzazione. XCII/a - S. Maria Antiqua - Documenti, doc. 13, in PARIBENI-GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti* ... cit., p. 147.

GLI INTERVENTI DI RESTAURO DI TITO VENTURINI PAPARI (1906-1910)

Nonostante gli interventi conservativi e le opere provvisorie realizzate per proteggere i dipinti, il loro degrado avanzava inesorabilmente in un ambiente i cui parametri termigrometrici provocavano un progressivo sbiancamento delle superfici e sollevamenti degli intonaci e della pellicola pittorica.

I documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato consentono di seguire, pur con qualche lacuna, le attività di restauro affidate a Tito Venturini Papari che lavorò a Santa Maria Antiqua fra il 1906 e il 1910.

Tito Venturini Papari era un restauratore professionista affermato che dal 1906 si trovò ad affrontare interventi di restauro molto delicati in vari cantieri in Italia commissionati da figure di primo piano della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti come Corrado Ricci, Federico Hermanin e lo stesso Boni¹. La sua attività è connotata dalla grande esperienza che maturò nel restauro dei dipinti murali affrontato con una solida conoscenza della tecnica d'esecuzione che ritiene essenziale e preliminare all'intervento e che diventa anche oggetto di insegnamento presso la scuola di Arti Ornamentali di Roma, dove tiene un corso sulla pittura ad affresco e ad encausto, e di alcuni scritti dell'inizio del Novecento². Attento alle innovazioni tecniche e alla sperimentazione di nuovi materiali dovette trovarsi in sintonia con Boni nel cantiere forense quando vi approdò all'inizio della sua carriera³.

Gli interventi di Venturini Papari in Santa Maria Antiqua si distinguono per l'adozione di scelte metodologiche in linea con il quadro normativo vigente sostenuto dalle indicazioni che giungono dal Ministero e di scelte tecniche che sono proprie delle capacità del restauratore.

La campagna di interventi fu rivolta ai dipinti della cappella di Teodoto (**fig. 10, tav. XXV**) il cui restauro terminò nel 1906 quando il restauratore venne pagato per il lavoro svolto⁴. Non abbiamo documenti diretti che illustrino le fasi del lavoro, il metodo e i materiali utilizzati che possiamo però dedurre dalla documentazione relativa al successivo restauro delle pitture dell'abside realizzato nel 1910⁵.

I dipinti della cappella di Teodoto e dell'abside erano già stati oggetto, come abbiamo visto, di un intervento di restauro durante lo scavo condotto da Boni secondo il piano di operazioni previste per tutte le superfici dipinte della chiesa: stuccature dei bordi dell'intonaco con cemento⁶; inserimento di grappe metalliche per l'adesione degli strati; "sterilizzazione" della superficie dipinta con aldeide formica; "ravvivamento" delle superfici con «cerasina».

Conoscere, conservare e presentare i dipinti

Gli interventi sui dipinti *in situ* comportarono prevalentemente operazioni di consolidamento degli strati preparatori e di pulitura secondo il metodo brevemente presentato nel preventivo di spesa inviato alla Direzione Generale da cui Venturini Papari ricevette l'incarico⁷.

Per consolidare gli intonaci distaccati dell'abside di Santa Maria Antiqua, propose di «fermare in generale gli intonachi dell'abside con coli, piccole grappe di rame, scarpatine di sostegno»⁸, intendendo procedere nel seguente modo: inserimento (coli) di una sostanza adesiva fra l'intonaco distaccato e il suo supporto; utilizzo di piccole grappe di rame, indispensabili, evidentemente, per assicurare gli intonaci che si trovavano in pessimo stato di conservazione; creazione di sostegni ai bordi degli intonaci con stuccature (scarpatine). Anche le lacune che si erano formate in seguito alla caduta di alcune parti di intonaco vennero stuccate con il cemento (**tav. X**)⁹.

Nel documento, rispetto alle soluzioni proposte per il consolidamento appare una dicotomia intorno all'uso delle grappe di metallo per sostenere gli intonaci distaccati. Venturini Papari è consapevole dei limiti dell'uso di questo sistema, li descrive attentamente nelle pagine *Per l'arte della conservazione delle antiche pitture* mettendo in risalto quanto la funzione di questi elementi sia unicamente strutturale ed estremamente localizzata nonché inutile per la riadesione degli strati preparatori dei dipinti e deturpante per l'opera¹⁰. Tuttavia, ritenne necessario utilizzarle probabilmente per via della consistenza dei distacchi che si trovò ad affrontare pur andando ad aggiungere ulteriori elementi che disturbavano la percezione delle immagini dipinte già compromesse dalla frammentarietà e dallo stato di conservazione in cui versavano. La prima operazione da eseguire sulle pitture dell'abside riguardava la rimozione di alcuni frammenti di intonaco privi di pittura pertinenti alla fase di Paolo I (757-767) che coprivano parti della decorazione pittorica sottostante dell'epoca di Martino I (649-653) «da restituire alla luce»¹¹.

Durante le fasi dello scavo e della messa in luce delle pitture vennero eseguite delle asportazioni di intonaco privo di pittura per comprendere meglio la struttura dei palinsesti o scoprire immagini nascoste. Ne dà notizia Tea che scrive a riguardo «Ov'erano strati sovrapposti, se il superiore appariva completamente guasto, si procedeva ad asportarlo, per lasciar vedere il dipinto sottostante. I frammenti d'intonaco a fresco caduti a terra vennero raccolti con cura nel Museo Forense e messi a disposizione degli studiosi»¹². Fu Wilpert, come ha chiarito Maria Andaloro, a chiedere nel 1905 di poter asportare un brano di pittura della fase di Giovanni VII dalla parete palinsesto sul fondo fra le aureole dei santi Basilio e Giovanni. L'asportazione consentì di far tornare alla luce la testa dell'angelo pertinente alla scena con Maria Regina, la quale in questo modo approdò a una maggiore compiutezza formale e al riconoscimento dell'iconografia come *Aurum coronarium* (**tavv. IV-V**)¹³. Confrontando le immagini grafiche e fotografiche dei dipinti della parete palinsesto prodotte durante lo scavo e immediatamente dopo con la documentazione d'archivio, Giulia Bordi ha avuto modo di precisare che l'azione di Wilpert per la presentazione delle pitture venne estesa anche all'abside nel 1909. Lo studioso prussiano ottenne il permesso di asportare frammenti più consistenti di intonaco privo di pittura e mise in luce parte delle figure di un angelo e di san Pietro, sul lato sinistro della calotta, e il volto di un angelo sul lato destro¹⁴. È quindi lecito supporre che Venturini Papari, che frequentava il cantiere di Santa Maria Antiqua negli stessi anni di Wilpert, non fece altro che individuare nella rimozione degli intonaci una prassi già consolidata nel cantiere palatino indirizzata a fare ordine per migliorare la comprensione della sequenza delle immagini disposte su differenti strati affinché fosse possibile una migliore fruizione delle pitture¹⁵.

Fra le operazioni di restauro, previste da Venturini Papari, compariva anche la pulitura dei dipinti. Operazione che doveva essere svolta con la massima attenzione nella scelta delle sostanze da utilizzare evitando di arrecare danni ai dipinti eliminando, ad esempio, le finiture a secco e le velature dalla superficie pittorica¹⁶.

Erano passati pochi anni dalla conclusione dello scavo, i dipinti esposti ancora all'aperto e coperti solo da strutture provvisorie dovevano presentare depositi superficiali e ulteriori sbiancamenti nonostante il trattamento (o per via del trattamento!) con la cera che era stato eseguito nella prima fase dei restauri. Dapprima era prevista la rimozione delle «sostanze corrotte adunate in superficie»¹⁷, al termine della quale i dipinti venivano trattati con «apposita tempera», di cui non rivela la formulazione, per aumentarne il «valore coloristico»¹⁸. Nel corso dell'intervento di restauro compiuto dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1947-1948, sulle superfici dei dipinti della cappella di Teodoto sono state rinvenute tracce di una sostanza a base di colla animale che potrebbe essere proprio la «tempera» utilizzata da Venturini Papari¹⁹. A conclusione delle operazioni di consolidamento e pulitura, si ripresero «con tinte di accompagnamento le stuccature» la cui esecuzione venne approvata dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti il 6 maggio 1910²⁰. Si cercò dunque di mimetizzare gli interventi eseguiti con il cemento per alleggerirne la forma soprattutto nell'abside dove la loro presenza era particolarmente evidente. La «tinta di accompagnamento» consisteva in uno strato pittorico a tono rinvenuto durante l'ultimo restauro sotto ad una successiva pittura ocre che copriva le stuccature (**tavv. XVI-XVIII**).

Le operazioni descritte hanno interessato, in modo particolare, la calotta e l'abside, ma al restauro di Venturini Papari devono essere ricondotti anche alcuni interventi individuati sulle altre superfici dipinte del presbiterio. L'analisi delle pareti del presbiterio condotta nel 2001 ha, infatti, permesso di verificare la presenza di due tipologie diverse di stuccature in cemento attribuibili alle due campagne di restauro dirette da Boni (**tavv. X, XIII**). Quelle di colore grigio scuro, meno diffuse e localizzabili in punti precisi, sono, a nostro parere, assegnabili all'intervento di Venturini Papari.

Inoltre, sui medaglioni con gli apostoli, dipinti sulla parete sinistra del presbiterio, è stato possibile riconoscere la presenza di uno strato semitrasparente di colore ambrato tenacemente adeso alla superficie pittorica che risulta anch'esso a base di colla animale (**tavv. X, XII**). Si può ipotizzare che la «tempera» usata per aumentare il «valore coloristico» dei dipinti sia stata spalmata anche sulle pareti del presbiterio.

«Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus»

Questo è il titolo del saggio che Venturini Papari portò alle stampe nel 1907 dopo il restauro dei dipinti della cappella di Teodoto ponendo l'attenzione su una questione di matrice tecnica: la sovrapposizione degli intonaci su cui è dipinta la testa del committente delle pitture, che portò gli studiosi a riflettere sulla cronologia della decorazione²¹.

Si trattava di capire perché la testa di Teodoto fosse stata dipinta su un sottile strato di intonaco sovrapposto alla scena con la *Vergine con il Bambino in trono e santi* realizzata in un'unica pontata (**figg. 24-25**). Anche la testa di papa Zaccaria assai probabilmente era stata dipinta



24. Cappella di Teodoto, parete sud. Vergine con il Bambino in trono e santi prima dello stacco

su uno strato sovrapposto a quello che oggi rimane sulla parete, vale a dire il suo disegno preparatorio (**fig. 26**).

Lo stacco dell'intero pannello da parte dell'Istituto Centrale per il Restauro nel 1947²², di cui parleremo più avanti, ha portato alla luce, sotto lo strato pittorico, il disegno preparatorio della testa di Teodoto (**fig. 27**). Anche questo brano, oggi smarrito, ma documentato dalle fotografie, è stato a sua volta staccato e portato su nuovo supporto.

Le evidenze tecniche fanno supporre che il pannello fosse stato interamente dipinto lasciando allo stato di disegno preparatorio le due teste: il pontefice e Teodoto entrambi rappresentati con il nimbo quadrato e dunque viventi al tempo dell'esecuzione dei dipinti.

Venturini Papari immagina che i due personaggi avrebbero dovuto essere ritratti dal vero dentro la cappella, ma ciò, per ragioni ignote, non fu poi possibile. L'intonaco con l'abbozzo preparatorio si era asciugato e dunque venne steso un nuovo intonaco che fu dipinto ed ancorato allo strato sottostante con dei piccoli chiodi di cui si riconoscevano ancora i fori²³. La disamina offerta dal restauratore, pur impregnata di un tocco di romanticismo, si basa su dati tecnici oggettivi che consentono di dipanare la questione che vede in disaccordo i pareri degli storici dell'arte.

Sul problema della testa è tornata Valeria Valentini, che ha ripercorso le tappe del dibattito e ha integrato i dati tecnici aggiornati con quanto emerso nel restauro del 2005-2007²⁴.

Il clamore della questione fu tale che il dibattito fu portato all'adunanza dell'8 aprile 1906 della Società per le conferenze di Archeologia cristiana²⁵. Dapprima fu letto il resoconto di de Grüneisen in cui si sosteneva che la testa fosse stata dipinta a fresco al di sopra di quella di un personaggio preesistente proponendo di anticipare la datazione dei dipinti che sarebbero stati aggiornati solo successivamente con l'effigie del pontefice²⁶. Seguì l'intervento di Wilpert che ebbe modo di presentare ai convenuti l'ipotesi della ridipintura della testa su tela inchiodata all'intonaco sottostante²⁷. Questa ipotesi era sostenuta anche dalle lettere di Venturi e di Hermanin che vennero presentate in suo favore. Venturi dichiarò di aver riconosciuto tracce della pellicola pittorica perduta che facevano ipotizzare la presenza di un'altra testa dipinta su cui poi venne sovrapposta la tela già proposta da Wilpert²⁸; di questo avviso



25. Particolare con il primicerio Teodoto, prima dello stacco

era anche Hermanin²⁹. De Grüneisen, a sua volta, ebbe modo di avvalorare la sua tesi sostenuto anche da Strzygowski, che negava che il ritratto di Teodoto fosse stato fatto sopra la tela, e da Marucchi convinto che il secondo ritratto non fosse altro che un aggiornamento del primo di cui a suo avviso si riconoscevano delle tracce insieme al disegno preparatorio.



26 Particolare con papa Zaccaria e santa Giulitta, prima dello stacco

Non si arrivò a dipanare la questione nemmeno dopo gli ulteriori interventi di Augusto Bacci e Attilio Profumo, così Louis Duchesne convenne che «vi erano varie buone ragioni da una parte e dall'altra, e chiuse la lunga discussione concludendo che era necessario studiare più attentamente l'importante questione»³⁰.



27. Disegno preparatorio della testa di Teodoto, dopo lo stacco e collocazione su pannello nel 1947

Come abbiamo già ricordato il restauro condotto da Venturini Papari portò alla “questione della testa di *Theodotus*” nuovi significativi elementi che vennero confermati durante il successivo restauro.

Durante le operazioni di stacco del dipinto, pur senza entrare direttamente nella questione

che aveva tanto animato gli studiosi a inizio secolo, vennero offerti, infatti, degli elementi utili per la comprensione della successione degli intonaci in corrispondenza delle due teste. Dopo aver rimosso il dipinto dalla parete, durante le operazioni di preparazione del retro per farlo aderire al nuovo supporto in tela, sotto lo strato di malta del volto di Zaccaria venne rinvenuto non un altro ritratto, ma il disegno preparatorio del volto del pontefice. In questo modo si dimostrava che entrambi i volti erano stati abbozzati sullo strato preparatorio, che erano state dipinte completamente le due figure lasciando l'esecuzione del volto ad un momento successivo, ma sempre contestuale alla fase pittorica databile all'epoca di papa Zaccaria (741-752).

L'analisi proposta dalla Valentini, effettuata sui ponteggi dell'ultimo restauro, si è basata sul confronto fra le modalità esecutive dei volti presenti nella cappella e il ritratto sopravvissuto di Zaccaria, arrivando a riconoscere la presenza nel cantiere di un unico pittore ritrattista. Quest'ultimo scelse di ricorrere a due stesure di intonaco per dipingere i ritratti ufficiali del committente e del pontefice rappresentati sulla parete di fondo della cappella³¹.

Il distacco dei dipinti nella navata

L'intervento di restauro di Venturini Papari in Santa Maria Antiqua proseguì con lo stacco di cinque brani pittorici nella navata centrale reso necessario dal «continuo deperimento dei pregevoli affreschi di S. Maria Antiqua al Foro romano»³². D'altra parte proprio le pitture nella navata centrale erano quelle maggiormente esposte a fattori climatici dannosi per la materia pittorica che perdeva sempre più vigore e consistenza.

La cautela con cui si affrontava la decisione del distacco dei dipinti emerge dalle carte d'archivio e dai ripetuti richiami del Ministro che sollecita Boni ad acquisire il parere del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti come condizione *sine qua non*. Il parere venne discusso con esito positivo nell'adunanza del 6 maggio 1910: «In merito alle pitture di S. Maria Antiqua la Sezione ha riconosciuto la necessità a procedere al distacco di due frammenti gravemente danneggiati e pericolanti per poterli ricollocare sul posto, ma isolati dalla parete salnitrate»³³. L'approvazione per conto del Ministro venne firmata da Corrado Ricci³⁴ e venne affidato l'incarico a Venturini Papari con un contratto stipulato a trattativa privata registrato alla Corte dei Conti il 20 agosto 1910³⁵.

Le prime prove di stacco furono eseguite «scegliendo piccole superfici di scarsa importanza decorativa»³⁶ e solo in seguito venne riconosciuta la necessità di «procedere al distacco di due frammenti gravemente danneggiati e pericolanti»³⁷. In realtà, vennero individuate quattro zone di intervento e si programmò di staccare quattro dipinti murali. Si trattava di quelli presenti sulle facce interne del pilastro sud-ovest (**fig. 28**), con i *Salomone e i Maccabei*, la *Vergine con Bambino in trono fra arcangeli* e *Santa Barbara* databili alla prima metà del VII secolo, e dell'*Annunciazione* dell'epoca di Giovanni VII (705-707) realizzata sul pilastro sud-est (**fig. 29; tav. XXIII**)³⁸.

Durante le operazioni di stacco, sotto a quest'ultima venne rinvenuta una pittura più antica con il medesimo soggetto (**fig. 30; tavv. XXXI-XXXII**), per il quale venne proposta una datazione all'epoca di Martino I (650)³⁹, e Venturini Papari dovette «aumentare, per due affreschi le dimensioni



28. Navata centrale con le pitture sui pilastri prima dello stacco

della superficie di distacco» (**figg. 29-30**)⁴⁰. Per effettuare la separazione delle due fasi pittoriche si dovette tagliare in due parti il dipinto giovanneo che presentava una fessura verticale ancora oggi visibile fra la figura dell'angelo e il trono della Vergine. I due brani pittorici raffiguranti l'*Annunciazione* vennero separati e collocati entrambi su un nuovo supporto⁴¹. Quest'ultimo di recente è stato sostituito con una struttura messa a punto da Antonio Iaccarino e Carlo Serino che consente di osservare il fronte e il retro della "seconda" *Annunciazione* grazie a un pannello mobile collocato sulla parete antistante a quella per cui il dipinto era stato concepito (**tav. XXXIV**)⁴².

Dopo il distacco i pannelli furono ricollocati sulle pareti della chiesa, ma a una certa distanza dalla muratura per evitare che l'umidità ancora contenuta nei laterizi potesse continuare a compromettere lo stato di conservazione delle pitture (**fig. 31**)⁴³. Sebbene i documenti non consentano di ricostruire le operazioni e avere notizie sui materiali utilizzati, l'analisi dei pannelli permette di mettere in evidenza alcuni aspetti interessanti. Il distacco comportò la rimozione dalla parete di tutti gli strati di intonaco potendo così salvaguardare, oltre alle due versioni dell'*Annunciazione*, anche lo strato bianco (**figg. 30-31**) che soggiace ai dipinti più recenti e che costituisce una fase decorativa significativa nel complesso palinsesto pittorico di Santa Maria Antiqua⁴⁴.

Per tutti i distacchi venne utilizzata la stessa tecnica e per i supporti fu impiegato un telaio di ferro trattato con antiruggine, al quale era ancorata una rete metallica su cui l'intonaco era fatto aderire con cemento (**figg. 32-33; tavv. XIX-XX**).



29. Pilastro sud-est, *Annunciazione* (papa Giovanni VII-705-707)



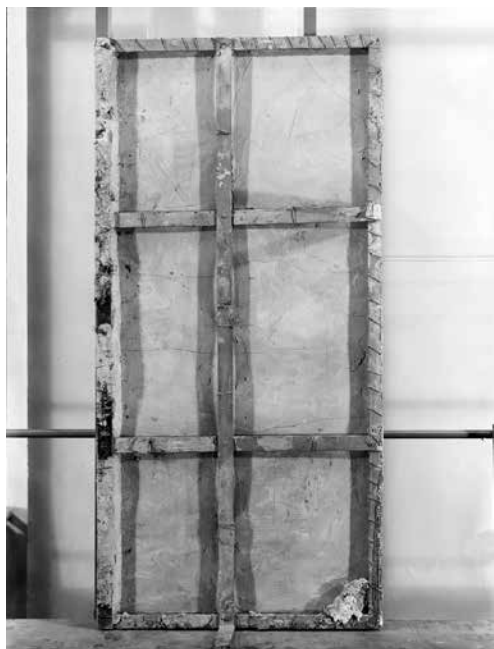
30. Pannello con *Annunciazione* dell'epoca di Martino I (650), dopo lo stacco



31. Pilastro sud-ovest. Sul lato settentrionale: *Salomone e i Maccabei* nel registro superiore; la *Vergine con Bambino in trono fra arcangeli* nel registro inferiore (VII secolo). Sul fronte orientale manca il pannello con *Santa Barbara* che era stato staccato nel 1910



32. Il dipinto con *Santa Barbara* nei laboratori di restauro dell'ICR



33. Il supporto del dipinto con *Santa Barbara* realizzato da Tito Venturini Papari nel 1910

«Conservare e non restaurare»

Non si hanno relazioni dettagliate del lavoro svolto da Venturini Papari a Santa Maria Antiqua. Dai suoi scritti e dalla relazione presentata per il restauro dei dipinti di Correggio nel Duomo di Parma possiamo dedurre un quadro di insieme che lo colloca in sintonia con la temperie culturale e l'impostazione voluta da Boni per il restauro dei dipinti forensi.

Nella relazione scrive: «nell'esecuzione dei restauri del Correggio, nella cupola del Duomo di Parma, criterio principale fu quello dell'assoluto rispetto dell'opera d'arte, cioè conservare, non restaurare». Dalle parole del restauratore emergono l'adesione alla corrente storicista del restauro e la contezza del dibattito sul restauro che si muoveva, come abbiamo visto, nella distinzione fra conservazione e restauro. La posizione di Venturini Papari appare chiara anche in un suo scritto in cui denuncia la mancanza di regole salde e di un ufficio centrale di coordinamento degli interventi di restauro: «Mentre in molte nazioni l'arte dei restauratori, è regolata da norme fisse e costanti, con base scientifica, da noi si prosegue come si è sempre fatto, secondo precetti della pratica»⁴⁵. Seguendo il percorso di ricerca sulla pittura antica e gli interventi di restauro che Venturini Papari conduce fra Roma, Ostia e Pompei, Gabriella Prisco mette in evidenza i legami che intercorrono fra gli studi sulla tecnica esecutiva e il metodo di intervento: aspetti che nel giudizio del restauratore romano sono strettamente connessi⁴⁶.

Pur proponendo una errata accezione della pittura romana, che intende realizzata con una tecnica mista costituita da stesure a secco con colori stemperati in cera su campiture mo-

nocrome ad affresco, nei suoi saggi sostiene con forza la necessità per un restauratore di conoscere i procedimenti esecutivi e, soprattutto, di analizzarli direttamente sull'opera prima di progettare l'intervento. Questa premessa è fondata ancora sull'osservazione diretta e sullo studio delle fonti antiche da cui comunque scaturisce in Venturini Papari una capacità di analisi che contempla la lettura stratigrafica del dipinto e una particolare attenzione per gli strati preparatori⁴⁷. La materia dell'opera d'arte è dunque considerata nel suo insieme, nel suo essere plasmata durante il procedimento esecutivo come un tutto che va dunque conservato anche quando, come abbiamo visto, i dipinti dovranno essere staccati. Intorno al tema del distacco dei dipinti murali occorre porre l'attenzione rispetto a quanto scrive al riguardo nel 1905, poco prima di avviare il cantiere di restauro a Santa Maria Antiqua. In linea teorica non condivide gli interventi che vengono realizzati per garantire l'adesione degli strati preparatori al supporto con infiltrazioni di gesso o di cemento, ma soprattutto con numerose grappe il cui utilizzo a suo avviso deve essere impedito perché «In tanti casi, quando la mossa o il distacco dell'intonaco è generale per tutta una zona danneggiata, si rende necessario tal numero di grappe per consolidarlo che si giunge alla deturpazione dell'opera»⁴⁸. Per sopperire a questo inconveniente, propone: «Se con le grappe non è possibile conseguire la riadesione dell'intonaco, con il distacco a taglio contornante, che evita le parti ragguardevoli del dipinto ed opera specialmente sui fondi, si rende all'affresco il suo primitivo stato di solidità»⁴⁹. Un metodo che meriterebbe di essere ulteriormente verificato ma che appare alquanto difficile da realizzare. Certamente con tagli contornanti, che diedero nuova forma geometrica ai profili dei dipinti staccati e ricollocati *in situ*, intervenne a Santa Maria Antiqua staccando però intere scene dipinte.

NOTE

¹ M. MERLONGHI, *Tito Venturini Papari, in Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, a cura di G. BASILE, vol. I, Firenze 2003, pp. 165-170. Si veda anche l'archivio ASRI online <https://archiviostoricorestoratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archiviostoricorestoratori.it/api/restauratori/78.json>.

² G. PRISCO, *Tecnica esecutiva e provvedimenti conservativi sulle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s., 27 (2013), pp. 50-69; P. POGLIANI, *Sguardi sulle tecniche d'esecuzione nella cultura italiana degli anni Trenta*, in *Snodi di critica.*

Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, pp. 151-174, in part. p. 156. T. VENTURINI PAPARI, *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi al tempo di Augusto. Conferenze lette alla Commissione archeologica comunale di Roma*, Roma 1901.

³ Le informazioni biografiche di Venturini Papari riferiscono di un primo lavoro eseguito nel 1902 nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma dove consolidò alcuni dipinti (non meglio identificabili) di Antonio Allegri. Questa commissione gli valse l'affidamento del restauro degli affreschi di Correggio nella Cupola del Duomo di Parma che svolse fra il 1913 e il 1917. MERLONGHI, *Tito Venturini*

Papari ... cit., pp. 165, 172.

⁴ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154.

⁵ Boni chiede di essere autorizzato ad affidare a Venturini Papari «i lavori di pulitura e consolidamento» delle pitture dell'abside. ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 2 aprile 1910.

⁶ La stuccatura di cemento è stata rimossa nel corso dell'intervento di restauro compiuto dalla Soprintendenza Archeologica di Roma nel 1976.

⁷ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 3 marzo 1910 e 19 aprile 1910.

⁸ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 5 marzo 1910.

- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ T. VENTURINI PAPARI, *Per l'arte della conservazione delle antiche pitture*, in «Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani», 18 (1905), p. 7; T. VENTURINI PAPARI, *Considerazioni sull'arte del restauro degli antichi dipinti*, in «Saggi e lezioni sull'arte sacra», XV (1936), p. 167.
- ¹¹ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 5 marzo 1910. Dal momento della scoperta ad oggi, nell'abside e in altri punti nevralgici della sovrapposizione degli strati pittorici che vanno dal VI all'VIII secolo, sono stati eliminati alcuni brani di intonaco a favore di una migliore lettura delle fasi sottostanti. M. ANDALORO, *La parete palinsesto: 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 97-111.
- ¹² E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, p. 11.
- ¹³ ANDALORO, *La parete ... cit.*, pp. 97-111, in part. pp. 99-101.
- ¹⁴ G. BORDI, *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della "scuola romana" di Archeologia Cristiana*, Atti del Simposio Internazionale (Roma, 16-20 maggio 2007), a cura di S. HEID, Città del Vaticano 2009, pp. 323-358: 335-336.
- ¹⁵ Sull'esigenza di "musealizzare" la parte palinsesto si veda ANDALORO, *La parete ... cit.*, p. 100.
- ¹⁶ VENTURINI PAPARI, *Considerazioni sull'arte del restauro degli antichi dipinti ... cit.*, p. 167.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 5 marzo 1910; ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154, sd.
- ²¹ T. VENTURINI PAPARI, *Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus, primicerio di S. Maria Antiqua*, Roma 1907, pp. 1-8.
- ²² M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture di Santa Maria Antiqua*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV (1949), pp. 60-62.
- ²³ VENTURINI PAPARI, *Sulla questione ... cit.*, pp. 7-8.
- ²⁴ V. VALENTINI, *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua fra Roma ... cit.*, pp. 270-277: in part. pp. 273-276.
- ²⁵ O. MARUCCHI, *Resoconto delle adunanze tenute dalla Società per le conferenze di Archeologia cristiana (Anno XXXI, 1905-1906)*, in «Nuovo bullettino di archeologia cristiana», XII, 1-2 (1906), pp. 123-144, in part. pp. 134-136.
- ²⁶ MARUCCHI, *Resoconto ... cit.*, pp. 8-15; W. DE GRÜNEISEN, *I ritratti di papa Zaccaria e di Teodoto Primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XXX (1907), pp. 479-485.
- ²⁷ J. WILPERT, *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua*, in «Byzantinische Zeitschrift», XIV (1905), pp. 578-583, in part. 578-579; J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, in «L'Arte», XIII (1910), pp. 81-107.
- ²⁸ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, p. 252.
- ²⁹ F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945, p. 190.
- ³⁰ MARUCCHI, *Resoconto ... cit.*, p. 136.
- ³¹ Resta aperta la questione della posizione e funzione dei chiodi la cui presenza non è necessariamente da imputare ad un ancoraggio meccanico fra gli intonaci. VALENTINI, *Il cantiere ... cit.*, p. 276. Sulla questione della rappresentazione di Teodoto nella cappella si veda anche A. RETTNER, *Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*. Beat Brenk zum 60. Geburtstag, hrsg. H.R. MEIER-C. JÄGGI-P. BÜTTNER, Berlin 1995, pp. 31-46.
- ³² ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 22 maggio 1910.
- ³³ ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154, sd.
- ³⁴ ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154, 20 maggio 1910.
- ³⁵ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 31 agosto 1910.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 6 maggio 1910.
- ³⁸ P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», III (1968), pp. 78-79.
- ³⁹ Per la datazione di questo strato si veda: P.J. NORDHAGEN, *The earliest decorations in S. Maria Antiqua and their date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I (1962), pp. 53-72, in part. p. 61; P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII (1978), pp. 89-142: 107-109.
- ⁴⁰ ACS, AA.BB.AA., I div., 1908-1912, b. 154, 21 dicembre 1910.
- ⁴¹ W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, p. 561.
- ⁴² A. IACCARINO-C. SERINO, *Gli affreschi staccati di Santa Maria Antiqua, soluzioni strutturali inconsuete nella ricontestualizzazione*, in *Lo Stato dell'Arte 18*, XVIII Congresso Nazionale IGIIIC (Udine, Palazzo Garzolini di Toppo Wassermann, 29-31 ottobre 2020), Nardini Editore, formato digitale.
- ⁴³ ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154, 20 maggio 1910.
- ⁴⁴ Sullo strato bianco e la sua datazione si veda G. BORDI *Santa Maria Antiqua attraverso i palinsesti pittorici*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 34-53: 42.
- ⁴⁵ VENTURINI PAPARI, *Per l'arte ... cit.*, pp. 3-4.
- ⁴⁶ PRISCO, *Tecnica esecutiva ... cit.*
- ⁴⁷ T. VENTURINI PAPARI, *L'opera d'intonaco presso le civiltà antiche e moderne*, Roma 1902; T. VENTURINI PAPARI, *L'arte dell'intonaco presso le civiltà antiche e moderne*, in «Istituto "Beato Angelico" di Studi per l'arte Sacra. Saggi e lezioni sull'arte sacra», IX (1938), pp. 77-93; T. VENTURINI PAPARI, *Considerazioni sull'arte del restauro dell'intonaco e nozioni intorno ai colori*, Roma 1937.
- ⁴⁸ VENTURINI PAPARI, *Per l'arte ... cit.*, p. 7.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 8.

1945-1960

GLI INTERVENTI DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO

A pochi mesi dalla fine della seconda guerra mondiale, nel settembre 1945, la Soprintendenza alle Antichità sollecitò l'Istituto Centrale per il Restauro affinché intervenisse sui dipinti murali di Santa Maria Antiqua il cui stato di conservazione versava ancora una volta in pessime condizioni.

Gli interventi, avviati dopo due anni di carteggi in cui si lavorò alla progettazione e al reperimento delle risorse, si inseriscono, come ha avuto modo di chiarire Pietro Petrarola, nel novero delle attività che contribuirono ad impostare e sperimentare sul campo la metodologia di lavoro dell'Istituto romano diretto da Cesare Brandi¹. A Santa Maria Antiqua gli interventi di restauro furono, infatti, caratterizzati dalla presenza di un gruppo di lavoro interdisciplinare composto dall'archeologo, dal chimico, dai restauratori e dagli allievi intenti nel correlare ricerca, sperimentazione e formazione secondo quella linea metodologica che diventerà un caposaldo della gestione dei restauri e della formazione degli allievi dell'Istituto².

Fra le due guerre, il deperimento delle pitture

Negli anni a cavallo fra la prima e la seconda guerra mondiale, lo stato di conservazione dei dipinti murali di Santa Maria Antiqua destava molta preoccupazione per il rapido peggioramento e l'insorgere di sbiancamenti provocati dalle condizioni ambientali del monumento. Nel 1938 si constatò che i dipinti andavano «così rapidamente deperendo che fra non molti anni la maggior parte scomparirà»³ e si suggerì di affidare nuovamente l'intervento di restauro a Venturini Papari, ritenuto il restauratore più adatto ad affrontare questo complicato lavoro. Nonostante la richiesta di verifica dello stato di conservazione da parte del Ministero, non fu adottato alcun provvedimento⁴. Un anno più tardi venne nuovamente posto l'accento sulla grave situazione in cui versavano i dipinti murali di tre monumenti: Santa Maria Antiqua, la Casa di Livia e la Tomba dei Valeri. A sollecitare l'intervento sulla decorazione pittorica dei tre complessi furono le pagine di Luigi Tombolini Barzotti nei fascicoli 14 e 15 della sua opera sulla Cappella Sistina in Vaticano in cui si sofferma sull'importanza dei contesti più antichi del Foro romano sottolineando, in una lettera del 4 marzo 1939 indirizzata al Re Vittorio Emanuele III di Savoia, come i dipinti fossero «destinati a scomparire per effetto dell'umidità penetrante dalle pareti» suggerendo di staccarli per conservarli nei Musei e sostituirli con copie per mantenere la visione d'insieme degli apparati decorativi del monumento⁵.

Che fosse necessario intervenire per arginare il «problema del progressivo deperimento dei dipinti» era chiaro anche al Direttore Generale della Antichità e Belle Arti, Marino

Lazzari, che ne scrisse ad Amedeo Maiuri, Soprintendente alle Antichità di Napoli, chiedendo di suggerire «il nome di un restauratore di assoluta fiducia e indiscussa capacità» per il restauro dei tre cicli pittorici affinché fosse possibile salvarli «da una sicura perdita»⁶. Sussistevano evidenti problemi di ordine tecnico e, nonostante la presenza a Roma di restauratori come Venturini Papari che già avevano operato a Santa Maria Antiqua, si sentiva la necessità di mettere in campo ricerche al fine di individuare le modalità più congrue per intervenire senza lasciare spazio allo stacco come unica soluzione possibile. Per questo, molto probabilmente, Lazzari si rivolse a Maiuri così da poter contare su chi stava lavorando negli stessi anni al «procedimento conservativo e non di restauro» dei dipinti murali campani⁷.

Nel frattempo, con la guerra alle porte, il governo fascista aveva posto come urgente la questione della *Protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea* con lo scopo di «impedire che le bombe nemiche abbiano a mietere vittime innocenti tra i documenti storici della civiltà artistica italiana»⁸. Mentre per le opere mobili custodite nei musei, nelle chiese e in altri edifici si era scelto di trasferirle in ricoveri in luoghi ritenuti sicuri e fuori dalla portata dei bombardamenti, per i dipinti murali, i mosaici e tutte quelle opere che per conformazione, misure, tecnica non potevano essere trasportate si provvide a costruire strutture antiaeree per tutelarle *in situ*.

Come in molti monumenti italiani, anche a Santa Maria Antiqua venne realizzato un sistema di protezione dalle schegge delle bombe mediante la chiusura di tutti i vani di accesso e delle finestre con sacchetti di pozzolana e legname⁹.

Terminata la seconda guerra mondiale, mentre si rimuovevano le protezioni antiaeree si constatò l'aggravarsi dello stato di conservazione dei dipinti murali e nel settembre 1945 la Soprintendenza agli Scavi del Foro e Palatino chiese l'intervento dell'Istituto Centrale del Restauro per valutare i danni alle pitture in seguito alla rimozione delle opere di protezione antiaerea e predisporre l'intervento di restauro¹⁰.

Convergenze sul distacco dei dipinti murali di Santa Maria Antiqua

Alla VI *Mostra di Restauri* organizzata da Brandi negli ambienti dell'Istituto Centrale del Restauro nel marzo 1949¹¹, vennero presentati i restauri di un cospicuo numero di dipinti murali staccati o strappati. Nella sala e nel salone a piano terra furono allestite le strutture che ospitavano le pitture murali trasportate dal c.d. *Tablinum* della Casa di Livia, i dipinti strappati dalla c.d. Sede dei *Praecones* al Palatino, quelli staccati dalla cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua al Foro romano e dalla chiesa inferiore di San Clemente; nel corridoio al secondo piano trovò spazio l'allestimento della «ricomposizione e doppio distacco dei frammenti degli affreschi trecenteschi» del Camposanto di Pisa e nell'atrio e corridoio del terzo piano fu sistemato il pannello con la ricomposizione della scena di *San Cristoforo davanti al re* della cappella Ovetari a Padova¹². Ad eccezione dei dipinti del Camposanto di Pisa e della cappella Ovetari, le cui vicende sono strettamente connesse ai danni provocati dai bombardamenti che colpirono i monumenti durante il secondo conflitto mondiale¹³, per i dipinti romani si riconobbe nel distacco «l'unico provvedimento

efficace»¹⁴ per la loro conservazione. Questi ultimi erano irrimediabilmente «esposti alle ingiurie degli uomini e del tempo con l'intonaco in gran parte guasto»¹⁵ a causa delle condizioni microclimatiche all'interno dei monumenti, ritenute inadatte per la loro conservazione *in situ*.

A Santa Maria Antiqua la rimozione delle protezioni antiaeree mise in luce il peggioramento dello stato di conservazione delle pitture. La Soprintendenza agli scavi del Foro aveva interessato l'Istituto Centrale del Restauro per la valutazione della situazione e l'adozione dei provvedimenti più urgenti. Il 24 settembre 1945 Cesare Brandi, accompagnato da Gianfilippo Carrettoni, archeologo della Soprintendenza, Michelangelo Cagiano de Azevedo, archeologo dell'Istituto, e Matteucci si recarono al Foro per valutare i danni ai dipinti della chiesa. Venne condotta l'analisi dello stato di conservazione di tutte le pitture constatando che versavano in gravissime condizioni i dipinti della parete della navata sinistra, della cappella di Teodoto, della zona presbiteriale, della nicchia nella navata centrale e di una transenna¹⁶. In poche settimane si misero a punto i metodi più adatti per intervenire sulle diverse superfici che presentavano problematiche differenti e caratteristiche tecniche esecutive disomogenee per via della pertinenza a diverse fasi decorative.

Nell'abside centrale erano presenti soprattutto danni causati dalla forte concentrazione di umidità, quali «raghe ed efflorescenze di nitrati» che avevano causato sollevamenti di colore e caduta di alcuni frammenti di intonaco. Nella navata centrale vennero registrati danni lievi alla *Vergine* nella nicchia sul pilastro sud-ovest, che si presentava scheggiata, e alla decorazione pittorica di una transenna dove era necessario intervenire fissando i bordi con «ponticelli di gesso». La pulitura della decorazione pittorica sulla parete della navata sinistra, necessaria per rimuovere gli strati di sostanze depositate sulla superficie, fu rimandata in quanto doveva essere eseguita «con panni umidi» in una stagione più adatta. Nella protesi, ovvero la cappella di Teodoto (**fig. 10**), i dipinti murali presentavano gravissimi sollevamenti di colore causati dalle diffuse efflorescenze saline che avevano provocato la crettatura della pellicola pittorica realizzata con stesure a calce e velature a tempera¹⁷. Vista l'urgenza messa in evidenza dall'analisi eseguita *in situ* e dai risultati delle analisi chimiche condotte sui fattori di degrado, si decise di avviare una prima campagna di restauro su questi dipinti per i quali «qualsiasi provvedimento di restauro era precluso se prima non si fosse provveduto al distacco»¹⁸.

Si intervenne subito sul grande pannello raffigurante la *Madonna in trono con bambino tra i santi Pietro, Paolo, Quirico, Giulitta, il papa Zaccaria e il primicerio Teodoto* ubicato sulla parete di fondo della cappella (**fig. 34**). Il resoconto dell'intervento di stacco e restauro pubblicato da Cagiano de Azevedo illustra i problemi conservativi delle pitture, informa sui provvedimenti adottati descrivendo dettagliatamente le scelte operative ed indicando i materiali utilizzati, dando inoltre riscontro di quanto emerge dalle note conservate in archivio relative ai sopralluoghi e alle attività svolte a Santa Maria Antiqua fra il 1945 e il 1947. Seguì il trasporto della scena con la *Crocifissione* (**fig. 37**), ubicata sulla stessa parete, staccata fra il 1952 e il 1954 il cui resoconto venne pubblicato da Licia Borrelli Vlad sul Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1955¹⁹. Il terzo dipinto staccato fu effettuato invece nell'atrio. Si trattava dell'ampio pannello con la *Vergine in trono col Bambino e santi* dell'epoca di Adriano I, rimosso dalla muratura nel 1956 sotto la direzione dei lavori di Carlo Bertelli (**figg. 40-41**).



34. Cappella di Teodoto, parete sud. *Vergine con il Bambino in trono e santi* prima dello stacco, 1947

Tutti gli interventi si inseriscono, da un lato, nell'alveo delle scelte metodologiche condotte negli anni Cinquanta per il restauro dei dipinti murali, dall'altro, contribuiscono, come abbiamo già anticipato, alla riflessione teorica e alla messa a punto di alcuni punti salienti della linea metodologica dell'Istituto romano che confluirà nella *Teoria del restauro*.

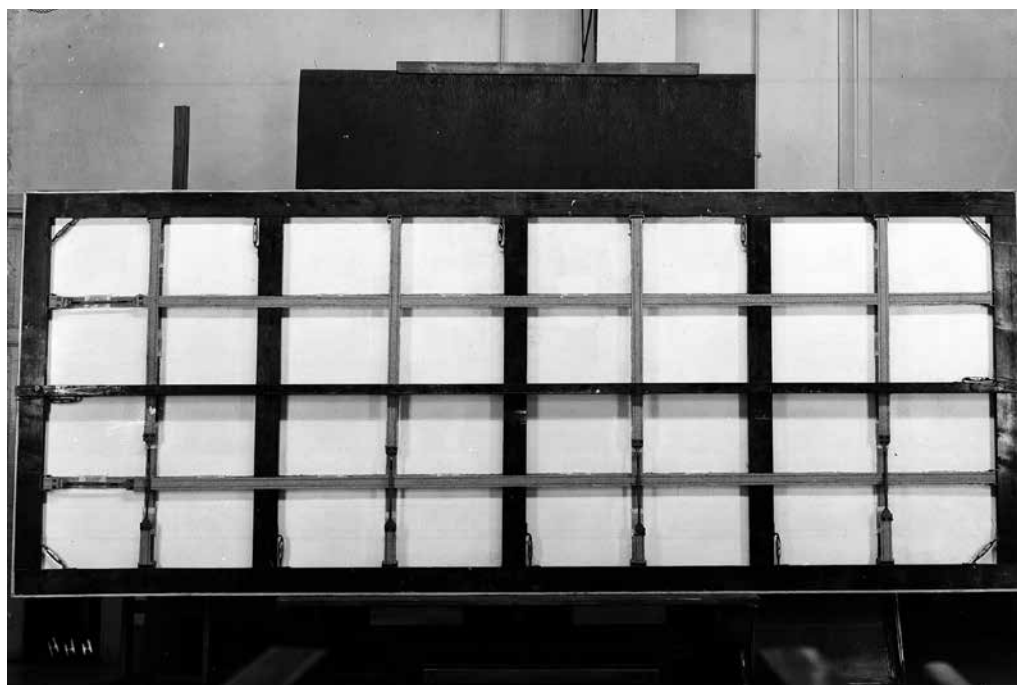
Lo stacco

Il dipinto raffigurante la *Madonna in trono con Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Quirico, Giulitta, il papa Zaccaria e il primicerio Teodoto* (**fig. 34**) venne staccato nell'estate del 1947 dopo aver ricevuto il parere favorevole da parte della Sottocommissione consultiva per i musei e le Gallerie²⁰. La decisione apparve inevitabile quando, durante il sopralluogo condotto a febbraio dello stesso anno, Brandi e Pelliccioli constatarono «lo stato di preoccupante e progressivo deterioramento degli affreschi della cappella dei SS. Quirico e Giulitta»²¹. Le efflorescenze di carbonati e nitrati, infatti, avevano prodotto sollevamenti di colore assai pronunciati soprattutto in corrispondenza di velature e stesure a calce che si erano sollevate in «piccole a squame»²².

Il diario di lavoro conservato presso l'Archivio Storico dell'Istituto consente di seguire le fasi dello stacco e la metodologia adottata. Dapprima venne eseguita la campagna fotografica



35. Il dipinto con *Vergine con il Bambino in trono e santi* della cappella di Teodoto dopo lo stacco



36. Il supporto realizzato da Roberto Carità per il dipinto con *Vergine con il Bambino in trono e santi* della cappella di Teodoto

realizzata dal fotografo Francesco Pileggi che, con lo spirito pionieristico che caratterizza la sua attività, mise a punto le soluzioni più idonee per restituire l'insieme del pannello dipinto in un ambiente privo di luce artificiale e i dettagli dello stato di conservazione della pellicola pittorica²³.

Dal 4 al 16 agosto il restauratore Giuliano Baldi, a cui fu affidato l'intervento, coadiuvato dagli allievi Locati e Angelici e dalla restauratrice Neri²⁴, avviò lo stacco del dipinto suddividendolo in tre parti. Prima di procedere con l'intelaggio del tergo, la pellicola pittorica venne fissata con una vernice alla cellulosa facendo aderire le scaglie di colore attraverso una leggera pressione esercitata con una spatola²⁵. Il dipinto venne poi protetto con uno strato di velatino e uno di tela robusta applicati con colla, che avevano la funzione di proteggere la superficie pittorica durante le operazioni di stacco²⁶.

Una volta protetta la superficie pittorica iniziò il distacco vero e proprio reso complesso dalla presenza di colature e stuccature eseguite con cemento nel corso dei precedenti restauri, cemento che si presentava «pietrificato» e faceva aderire tenacemente l'intonaco ad esso adiacente, e di cinque grappe di metallo a forma di "T" inserite nel muro e stuccate sempre con cemento, che furono tagliate.

Il dipinto venne suddiviso in tre parti a cominciare dalla porzione di destra con san Paolo, san Quirico e Teodoto, poi la parte centrale con la Vergine e san Pietro, che vide l'impegno dei restauratori per due giorni consecutivi, ed infine l'area a sinistra con santa Giulitta e papa Zaccaria²⁷.

I tre brani staccati furono trasportati presso il laboratorio dell'ICR dove iniziò l'assottigliamento dell'intonaco, che venne ridotto ad uno spessore di 1 millimetro, consolidato con latte e una leggera aggiunta di caseato di calcio e supportato con uno strato di velatino e uno di tela²⁸.

Contestualmente iniziò la costruzione del nuovo supporto che consisteva in un telaio di legno «con chiavi metalliche registrabili per la tensione e fasce di canapa fortemente tese con chiavi pure metalliche, in senso orizzontale e verticale negli specchi del telaio, e fissate a tergo del dipinto con cavallotti di tela» (**fig. 36; tavv. XXIX-XXXI**).

Una volta applicato sul telaio, vennero eliminati dalla superficie pittorica gli strati di tela protettivi e iniziarono le operazioni di pulitura con l'eliminazione del velo scuro che offuscava la pittura composto da residui di cere, polvere e altre sostanze organiche.

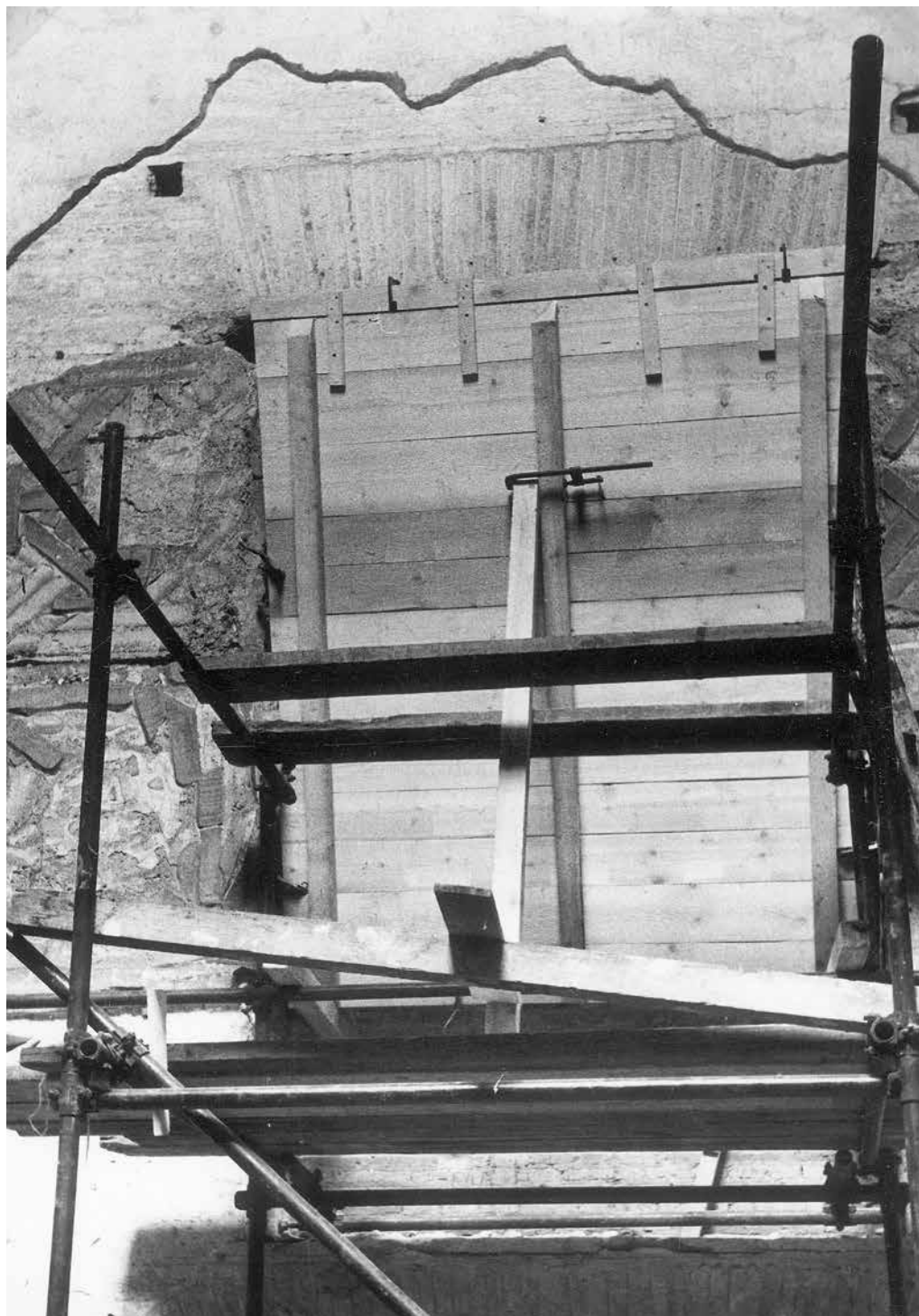
Dopo il restauro il dipinto tornò al Foro romano, ma venne collocato all'interno del museo forense (**fig. 35**) fino al 2007 quando il supporto in tela venne sostituito per garantire la ricollocazione del dipinto nella cappella di Teodoto dove tuttora si trova²⁹.

Diversamente, nel 1952, quando la Soprintendenza chiese nuovamente l'intervento dell'ICR perché nella cappella si stavano manifestando nuovi segni di deterioramento, il Consiglio Superiore del Ministero e il Consiglio tecnico dell'ICR stabilirono di procedere al distacco della decorazione pittorica e alla sua ricollocazione *in situ*, qualora le condizioni ambientali lo avessero consentito³⁰. D'altra parte proprio in questi anni la Soprintendenza aveva avviato i lavori di restauro architettonico volti a completare la chiusura e la copertura dei vani, delle porte e delle finestre che avrebbero garantito le condizioni microclimatiche adeguate per la conservazione *in situ* dei dipinti staccati³¹.



37. Cappella di Teodoto, parete sud. *Crocifissione* prima dello stacco, 1947

Da una lettera di Brandi apprendiamo che l'Istituto presentò i preventivi per il distacco del dipinto con la *Crocifissione*, che avvenne fra il 1952 e il 1954, e per il distacco della decorazione pittorica delle tre pareti della cappella, distacco che non fu mai realizzato³².



38. Il ponteggio e il tavolato ligneo predisposto sul fronte del dipinto con la *Crocifissione* durante lo stacco, 1952



39. Il dipinto con la *Crocifissione* durante il restauro, 1952-1954

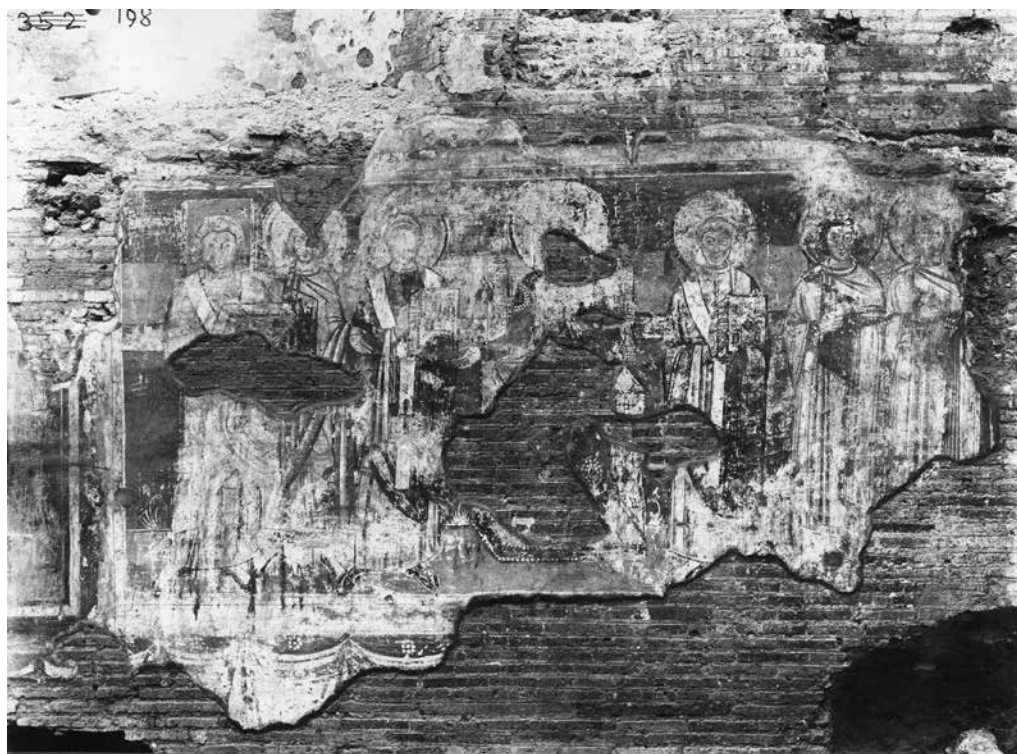
Probabilmente durante le operazioni preliminari di consolidamento della pellicola pittorica, che presentava gravi sollevamenti e decoesione del colore, si comprese che era urgente il distacco unicamente del pannello con la *Crocifissione* (**fig. 37**)³³.

Si attese un anno prima di procedere con lo stacco vero e proprio del dipinto che iniziò nel 1954. Il dipinto, che misurava m 2,43 x m 1,96, si trovava sulla parete di fondo della cappella all'interno di una nicchia con le pareti interne anch'esse dipinte. Per riuscire a separare l'intonaco dal muro fu dunque necessario progettare un sistema che consentisse di estrarre unicamente la *Crocifissione* (**fig. 38**). Perciò si stabilì di praticare una cavità nella parte inferiore della nicchia per permettere ai restauratori di iniziare il distacco dal basso con grandi scalpelli lunghi m 2,50³⁴.

Le operazioni di distacco durarono dal 2 al 5 luglio 1954. Il dipinto venne adagiato su un tavolone predisposto all'interno della cappella dove iniziarono le operazioni di restauro preliminari alla ricollocazione su nuovo supporto (**fig. 39**)³⁵.

Il supporto del pannello con la *Crocifissione* (**tav. XXXII**) venne progettato con una struttura e con materiali idonei per la ricollocazione *in situ*. Esso è costituito da una rete di metallo ancorata ad un telaio di ferro, trattato con due mani di una sostanza antiruggine, e fissata all'intonaco del dipinto con una malta composta da sabbia, polvere di marmo e caseato di calcio (**tavv. XXXIII-XXXIV**)³⁶.

Questo fu uno dei primi passi verso l'adozione di supporti rigidi per gli affreschi distaccati, la cui sperimentazione e progettazione continuarono negli anni successivi in Istituto e portarono alla definizione delle proprietà del supporto dal punto di vista meccanico e chimico fisico³⁷.



40. Atrio, il dipinto con la *Vergine in trono col Bambino e santi* (papa Adriano I 772-795) dopo lo scavo, 1901

In seguito alla rimozione delle velature di sostegno poste sulla superficie del dipinto e alla pulitura della pellicola pittorica, il dipinto venne ricollocato *in situ* nell'autunno 1954, dove tuttora si trova.

A partire dal 1956 iniziò una seconda campagna di indagine e di intervento sulla decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria Antiqua. In primo luogo, durante il mese di novembre vennero eseguiti i rilievi termo-igrometrici dai quali emerse che le condizioni climatiche della chiesa subivano forti oscillazioni in base ai cambiamenti che pervenivano dall'esterno. L'umidità relativa, ad esempio, variava fra il 71% e il 77%, se misurata in condizioni climatiche di tempo sereno, mentre aumentava sino al 93% nelle giornate di forte piovosità. Fu rilevato anche che i muri continuavano a rimanere bagnati anche quando cessavano le piogge e che su tutti i dipinti murali erano apparse macchie di umidità e gore biancastre.

A questa campagna di interventi³⁸ è da ricondurre lo stacco del dipinto con la *Vergine in trono col Bambino affiancata da Adriano I, papa Silvestro, un vescovo e santi* ubicato nell'atrio (**figg. 40-41**)³⁹. In assenza di documenti⁴⁰, l'ispezione del retro del pannello ha consentito di analizzare il supporto che, come per la *Crocifissione*, è di tipo rigido composto da una rete di ferro, sulla quale il dipinto è stato fatto aderire con una malta di colore chiaro, ancorata ad un telaio di ferro trattato con una sostanza antiruggine. Le operazioni di stacco e di restauro del pannello di Adriano I terminarono nel 1957. Il dipinto staccato si trova oggi nella navata destra di Santa Maria Antiqua appoggiato su robusti cavalletti di ferro (**fig. 42**).



41. Il dipinto con la *Vergine in trono col Bambino e santi* (papa Adriano I 772-795) prima dello stacco, 1956

Gli anni finali del decennio sono caratterizzati da un cambiamento di indirizzo. Nonostante la proposta ed il preventivo redatto dall'Istituto nel 1957 per staccare i dipinti dalle pareti della cappella di Teodoto⁴¹, la tendenza fu quella di avviare un serrato programma di conservazione *in situ* dei dipinti compresi quelli staccati durante gli interventi condotti da Venturini Papari.

Nel 1959 sotto la direzione dei lavori di Carlo Bertelli, venne effettuato, da parte dei restauratori e degli allievi dell'Istituto, il restauro di alcuni dipinti – non sappiamo esattamente quali – procedendo «a fissare gli affreschi pericolanti in situ, a correggere alcune tinte neutre, etc.»⁴². Inoltre, vennero eseguite le analisi delle incrostazioni e delle alterazioni biologiche che coprivano la superficie dei dipinti, il cui risultato dimostrò che fosse necessario intervenire con una pulitura chimica e meccanica.

Contestualmente all'intervento sui dipinti *in situ*, l'attenzione dell'ICR si rivolse anche ai pannelli staccati da Venturini Papari nella navata centrale per i quali si decise il trasferimento presso i laboratori di restauro.

Di questi, solo quello con la santa Barbara (**figg. 32-33**) venne trasportato presso l'Istituto il 19 novembre 1959 e restaurato da Enzo Pagliani⁴³. La superficie del dipinto si presentava coperta da una velatura bianca composta prevalentemente da carbonati ed erano evidenti numerosi sollevamenti di colore, che resero indispensabili le operazioni di pulitura e fessaggio del colore⁴⁴.



42. Il pannello con il dipinto raffigurante la *Vergine in trono col Bambino e santi* (papa Adriano I 772-795) nella navata ovest della chiesa di Santa Maria Antiqua, 2022

Vennero eseguiti due saggi di pulitura, uno sul fondo giallo e il secondo sul fondo bianco, in corrispondenza delle lettere dell'iscrizione a sinistra del volto della santa e di una parte dell'aureola, con una «polvere sottile (Polvere smeriglio)» veicolata con acqua, con la quale venne prodotta sulla superficie una leggera azione abrasiva. Questo sistema di pulitura non funzionava sul rosso del manto, molto decoeso, sul quale si intervenne in primo luogo con il fissaggio del colore facendo diverse prove con gommalacca a diverse concentrazioni e pulitura con «farina fonile»⁴⁵. Il consolidamento del colore nelle altre zone del dipinto, in particolare nel manto bianco, venne eseguito con caseina⁴⁶. Il restauro durò dal 23 novembre al 3 dicembre 1959, ma il dipinto venne restituito alla Soprintendenza Archeologica solo il 27 febbraio 1964⁴⁷, che lo sistemò nei locali del museo dell'Antiquario Forense, senza mai ricevere una vera e propria collocazione e musealizzazione fino alla ricollocazione in Santa Maria Antiqua avvenuta nel 2007.

NOTE

¹ P. PETRAROIA, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario (Roma, 30 maggio-1 giugno 1984), a cura di M. ANDALORO-M. CORDARO-D. GALLAVOTTI CAVALLERO-V. RUBIU, Roma 1988, pp. 51-54.

² C. BON, *Restauro Made in Italy*, Milano 2006, pp. 19-56.

³ ACS, AA.BB.AA., Div. II, 1934-1940, b. 308, 24 marzo 1938.

⁴ ACS, AA.BB.AA., Div. II 1934-1940, b. 308. Il 30 aprile 1938.

⁵ L. TOMBOLINI BARZOTTI, *Monografia sulla Cappella Sistina in Vaticano: le allusioni storiche e i ritratti nella donazione delle chiavi a San Pietro di Pietro Perugino*, fascicoli 14 e 15, Roma 1939; ACS, AA.BB.AA., Div. II, 1934-1940, b. 308, 4 marzo 1939.

⁶ ACS, AA.BB.AA., Div. II, 1934-1940, b. 308, 10 giugno 1939.

⁷ Maiuri comunica a Lazzari di avere a disposizione «un solo operaio tecnico capace di ripulire e conservare» che potrebbe dare indicazioni agli operai romani soprattutto per gli interventi sui dipinti della Casa di Livia. ACS, AA.BB.AA., Div. II, 1934-1940, b. 308, 17 giugno 1939.

⁸ M. LAZZARI, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Nazionale Generale delle Arti, Firenze 1942, pp. V-X, in part. p. VI. Sul tema della tutela in tempo di guerra, si vedano: P. NICITA, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano 2010, pp. 37-76; A. EMILIANI, *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Roton-di ed Emilio Lavagnino*, in *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. CIANCABILLA, Angeltò 2010, pp. 9-21; L. CIANCABILLA, *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in *Bologna in guerra ... cit.*, pp. 23-40; R. RANIERI, *La tutela del patrimonio culturale*

in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera" (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, 23 novembre 2009), a cura di M.G. FADIGA, Perugia 2011, pp. 53-67; S. RINALDI, *I monumenti italiani e la guerra*, in *Protezione e recupero ... cit.*, pp. 69-87; L. CIANCABILLA, *Estrattisti in guerra: gli antichi affreschi italiani sotto le bombe*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. AGNORELLI, Siena 2013, pp. 133-145. Si veda anche il documentario *I monumenti italiani e la guerra* per la regia di Giampiero Pucci, prodotto dall'Istituto Nazionale Luce - Cineteca scolastica, soggetto e consulenza artistica di Emilio Lavagnino, fotografia di Giulio Rufini, montaggio di Pino Giomini, s.d. [1947].

⁹ LAZZARI, *La protezione ... cit.*, pp. 5-6.

¹⁰ ASICR, ASO574, Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua. Al termine degli eventi bellici e dell'occupazione tedesca, che avevano ostacolato l'attività dell'Istituto, dal 1945, si assiste ad una ripresa degli interventi di restauro, con ritmi di lavoro davvero intensi e un grande impegno metodologico, affiancata dalla formazione dei primi allievi restauratori. M. CORDARO, *Introduzione*, in C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994, pp. XV-XVIII.

¹¹ VI Mostra di Restauri, *Catalogo*, Roma 1949.

¹² Ivi, pp. 6-12.

¹³ C. BARACCHINI, *Il restauro infinito*, in *Il camposanto di Pisa*, a cura di C. BARACCHINI-E. CASTELNUOVO, Torino 1996, pp. 201-212; A.M. SPIAZZI, *Il "risarcimento" della memoria. Vicende conservative tra Ottocento e Novecento*, in *Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZZO-A.M. SPIAZZI-D. TONIOLO, Milano 2006, pp. 29-46.

¹⁴ VI Mostra ... cit., p. 8.

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ ASICR, ASO574, Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua.

¹⁷ *Ibidem*; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture di Santa Maria Antiqua*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV (1949), pp. 60-62; CAGIANO DE AZEVEDO, scheda 11, in VI Mostra ... cit., p. 8.

¹⁸ CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture ... cit.*, p. 60.

¹⁹ L. BORRELLI VLAD, *Il restauro di una Crocifissione di S. Maria Antiqua*, in «Bollettino ICR», 19-20 (1955), pp. 123-129.

²⁰ ACS, AA.BB.AA., div. III, 1929-1939, b. 59, 28 giugno 1947.

²¹ ACS, AA.BB.AA., div. III, 1929-1939, b. 59, 15 febbraio 1947; ACS, AA.BB.AA., div. III, 1929-1939, b. 59, 5 marzo 1947.

²² L'analisi dello stato di conservazione dei dipinti fu accompagnata dal campionamento di materiali che vennero analizzati nei Laboratori scientifici dell'Istituto per identificare i fattori di degrado e i materiali costitutivi dei dipinti così da mettere a punto il metodo più idoneo per l'intervento. Dai documenti risulta che il 25 settembre 1945 vennero prelevati da Liberti e Cagiano De Azevedo nove campioni dalla superficie della parete absidale e dell'abside per analizzare rage, efflorescenze e alcuni pigmenti. I punti di prelievo sono stati distinti con lettere maiuscole e segnati su fotografie in bianco e nero. I nove campioni si riferiscono ai seguenti materiali: «A- raggia bianca su libro B- raggia bianca su pannello C- efflorescenza su bianco D- granulazioni cristalline rosa dell'intonaco superiore E- frammento dell'intonaco inferiore F- pigmento giallo G- pigmento blu H- pigmento rosso I- pigmento verde». Un'altra scheda di prelievo è relativa ad un campione di intonaco prelevato dalla Crocifissione della cappella di Teodoto la cui analisi chimica rivela la presenza di carbonato di calcio, graniglia calcarea, pozzolana, acqua e nitrati. ASICR, ASO573, Prelevamento dei campioni per analisi eseguite sulle pitture

di S. Maria Antiqua il giorno 25 settembre 1945; ASICR, ASO573, Lettera di Liberti a Brandi del 28.9.45; I.C.R., Archivio Restauri, A 1254, Distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua; ASICR, ASO573, Scheda delle analisi A 51. I risultati delle analisi hanno messo in evidenza la presenza di sali – carbonati e nitrati – colle animali e cere. Le colle e le cere sono residui delle sostanze utilizzate nei restauri precedenti, mentre i nitrati e i carbonati derivano dalle infiltrazioni di umidità causando sollevamenti della pellicola pittorica. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture ... cit.*, p. 60.

²³ Venne eseguita una ripresa fotografica dell'insieme e di tre dettagli dei sollevamenti del colore. Queste ultime, non essendoci luce artificiale, vennero eseguite facendo convergere la luce sulla superficie del dipinto per mezzo di specchi. Cfr. appendice documentaria ASICR, ASO574, Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture ... cit.*, pp. 60-61.

²⁶ Questa operazione durò dal 10 al 12 agosto. ASICR, ASO574, Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua.

²⁷ «Prima di eseguire il distacco dall'allievo Pittà fu eseguito un rilievo degli spessori dell'intonaco, delle coordinate dei punti salienti e dei danni della pittura, i cui risultati furono graficamente trascritti su di una fotografia». *Ibidem*.

²⁸ Queste operazioni si svolsero fino all'estate del 1948. *Ibidem*.

²⁹ A. IACCARINO-C. SERINO, *Gli affreschi staccati di Santa Maria Antiqua, soluzioni strutturali inconsuete nella ricontestualizzazione*, in *Lo Stato dell'Arte 18, XVIII Congresso Nazionale IGIC* (Udine, Palazzo Garzolini di Toppo Wassermann, 29-31 ottobre 2020), Nardini Editore, formato digitale.

³⁰ Per la valutazione del microclima venne chiesta la consulenza dell'Ing. Massari.

³¹ Gli interventi realizzati in occasione dell'anno mariano del 1954 furono condotti durante la reggenza a Soprintendente di Pietro Romenelli, il quale intese restituire all'edificio «la sua naturale suggestione di ambiente chiuso e luogo sacro» e di assicurare alle pitture condizioni migliori per la loro conservazione. Con la direzione dell'arch. A. Davico, vennero eseguiti i seguenti lavori: reinterro del piano dell'atrio; ricostruzione di parte della *schola cantorum* nella navata centrale della chiesa; chiusura con vetrate del grande arco d'accesso alla chiesa e delle aperture minori. P. ROMANELLI-P. J. NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua*, Roma 1964, pp. 10-11.

³² AICR, II A 1, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 12 novembre 1953.

³³ Il fissaggio del colore con gomalacca sciolta in alcool si svolse nell'inverno 1952-53. BORRELLI VLAD, *Il restauro ... cit.*, p. 127.

³⁴ *Ivi*, p. 129.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ AICR, II A 1, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 12 novembre 1953; BORRELLI VLAD, *Il restauro ... cit.*, p. 127.

³⁷ G. URBANI-G. TORRACA, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, in «Bollettino ICR», s.n. (1965), pp. 23-36.

³⁸ Per ciò che attiene agli interventi sulla decorazione pittorica *in situ*, presso l'archivio dell'ICR si conserva solo un appunto, privo di data e firma, relativo al preventivo per il lavoro di restauro della parete absidale.

³⁹ J. OSBORNE, *The Atrium of Santa Maria Antiqua, Rome: A history in art*, in «Papers of the British School of Rome», 55 (1987), pp. 186-223, in part. pp. 194-197. Per la committenza di Adriano I si veda: G. BORDI, *L'affresco staccato dalla chiesa di S. Adriano al Foro romano. Una nuova lettura*, in «Studi Romani», XLVIII (2000), pp. 5-25.

⁴⁰ Si conserva unicamente il pre-

ventivo per l'acquisto di materiali per un totale di £ 362.500. AICR, II A 1, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 29 novembre 1956.

⁴¹ Qualche anno più tardi, nel 1957 l'Istituto presentò il preventivo per il «distacco degli affreschi sui tre lati restanti della Cappella dei SS. Quirico e Giulitta» per una spesa complessiva di £ 2.495.000 che comprendeva i materiali, i nuovi supporti e la parcella dei restauratori. Nel 1960 l'Istituto Centrale del Restauro propose di effettuare un cantiere didattico per il restauro della cappella di Teodoto, ma la programmazione degli interventi messa a punto dalla Soprintendenza non poteva prevedere un cantiere a Santa Maria Antiqua per l'esercizio finanziario in corso, suggerì tuttavia il rinvio al 1961 «del restauro della cappella di Teodoto cui va associato quello dell'oratorio del XL Martirio». Archivio, 12 gennaio 1960. L'intervento però non venne mai eseguito. AICR, II A 1, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 2 luglio 1957. La decorazione della cappella di Teodoto venne restaurata nel 1976 per conto della Soprintendenza.

⁴² ASICR, ASO573, Giornale di lavoro a firma di C. Bertelli.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*; ASICR, ASO573, Scheda generale.

⁴⁵ ASICR, ASO573, Giornale di restauro, 23 novembre. Si veda A.M. MARINELLI, *Il trasporto della pittura murale antica. I diari degli stacchi nell'archivio ICR*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 63-73.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Il Soprintendente Carrettoni scrive al direttore dell'ICR il 27 febbraio 1964 chiedendo che venga restituito «il quadro raffigurante S. Barbara». AICR, II A 1, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 27 febbraio 1964.

L'ESPERIENZA DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO NEL TRASPORTO DELLA PITTURA MURALE

L'attività dell'Istituto Centrale del Restauro nell'ambito del trasporto dei dipinti murali ebbe origine nel cantiere di restauro del Camposanto di Pisa, dove, all'indomani del bombardamento che il 27 luglio 1944 colpì il monumento, lavoravano sotto la direzione di Piero Sanpaolesi due squadre di restauratori: i toscani Leonetto Tintori, Cesare e Amedeo Benini, e i bergamaschi Luigi Pigazzini e Luciano Arrigoni. Le due squadre raccolsero i frammenti, strapparono i dipinti e staccarono le sinopie dando vita ad un cantiere vitale per la sperimentazione nel campo della conservazione delle pitture murali¹.

L'esperienza condotta a Pisa aprì la strada verso quell'incontro, definito da Longhi, «di grande utilità per una auspicata, se anche non raggiunta, unificazione dei metodi»², fra i restauratori di scuole diverse che avevano avuto un primo terreno di confronto quando avevano lavorato insieme per portare a compimento gli strappi dei dipinti murali del Chiostro Verde di Santa Maria Novella e Santa Maria del Carmine fra il 1940 e il 1942³. Da allora, come ricostruisce il recente saggio di Barbara Provinciali, l'Istituto avviò una intensa attività di ricerca insieme ad esperienze pratiche che permisero di mettere a punto metodi e soluzioni sempre più aggiornate per trasportare su nuovo supporto le pitture murali laddove non vi fossero le condizioni per conservarle *in situ*⁴. Figure chiave in questa direzione nell'organico dell'Istituto furono Mauro Pelliccioli, il migliore esponente della scuola degli estrattisti lombardi e restauratore prediletto da Longhi che lo aveva definito «la traccia di partenza per l'attività estrattiva» in Istituto⁵, e il suo collaboratore Luigi Pigazzini che, insieme a Luciano Arrigoni, aveva condotto strappi importanti al Camposanto di Pisa⁶.

La prima attività a Roma, nel decennio che ci riguarda più da vicino, è principalmente rivolta a mettere nelle condizioni di essere trasmessi al futuro cicli pittorici antichi e altomedievali conservati in ambienti ipogei o in aree archeologiche che dovevano essere rimossi dal supporto «per necessità improrogabili di conservazione»⁷.

Per chiarire il clima in cui vennero eseguiti i trasporti a Santa Maria Antiqua occorre ampliare lo sguardo e porre l'attenzione sulle riflessioni programmatiche proposte in apertura del nuovo decennio.

Solo di rado vennero realizzati interventi così estesi⁸ sebbene lo stato d'animo negli anni in cui si contavano i danni della guerra inducesse, come delinea Luca Ciancabilla nel ricomporre la storia di strappi e stacchi in Italia⁹, a paventare il trasporto estensivo dei cicli pittorici murali più significativi per proteggerli e garantirne la trasmissione al futuro. Questo pensiero è limpido nelle riflessioni di Roberto Longhi che propose alla Direzione Generale, quando la guerra era alle porte, di avviare «un piano d'urgenza per il distacco degli affreschi più famosi»¹⁰ e che accolse con favore le campagne di trasporto della pittura murale condotte in Lombardia, a Roma e a Firenze, eseguite nel secondo dopoguerra. Staccare e decontestualizzare, dunque, per salvare la pittura murale. Un terreno di riflessione denso di posizioni dicotomiche che

però, come ha messo in evidenza Simona Rinaldi, trovano punti di convergenza inattesi tra Longhi e Brandi¹¹ negli anni Cinquanta del Novecento, nel pieno della “stagione degli stacchi” e della “caccia alle sinopie”¹². Nel 1950 sulle pagine de «Il Ponte», la rivista fondata da Piero Calamandrei nel 1945, sotto forma di tre “Lettere al direttore” Bianchi Bandinelli, Venturi e Longhi si confrontano in merito alla salvaguardia del patrimonio artistico¹³. Bandinelli con tono deciso e convinzione ferma sostenne che «occorrono depositi appositamente costruiti, ben sicuri e a prova di ogni genere di bomba, se veramente il nostro patrimonio artistico ci sta a cuore come essenza della nostra civiltà» per evitare di essere colti di sorpresa e disperdere il patrimonio dei musei in luoghi di ricovero improvvisati così come per la tutela degli affreschi era necessario prendere delle posizioni (1403-1404). Lionello Venturi intervenne, invece, ricordando come nel caso della cappella Ovetari fosse possibile aver contezza della decorazione pittorica grazie ai dipinti che erano stati staccati prima del bombardamento che causò la frammentazione di quanto era rimasto sulle pareti. Allora, «cosa è peggio, che gli affreschi siano distrutti o asportati?»¹⁴. Su questo punto Longhi ribadì la totale adesione alla scelta di staccare la pittura murale per proteggerla non solo dalle catastrofi, ma anche dall’incuria dell’uomo e dello stato: «l’unico mezzo per prolungare di molto e, diciamo, definitivamente, la vita dei nostri affreschi famosi di cui l’originale supporto murario, da protettore che era in antico, è divenuto ormai, per ragioni di fatiscenza e umidità, ecc. il nemico numero uno». Già negli anni Trenta aveva guardato con favore anche allo stacco dei dipinti della cappella degli Scrovegni e ai saggi operati nel rimuovere i tondi dalla volta ed ora, nel clima post bellico, lo stacco di tutta la decorazione per il suo trasporto in un luogo sicuro sembrava la soluzione più ragionevole. Non era solo un auspicio di Longhi. Il progetto di distacco dei dipinti venne approvato dalla Commissione internazionale per il restauro e la protezione degli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni riunitasi a Padova dal 21 al 23 maggio 1953, che intendeva mettere al sicuro l’intero ciclo in un altro luogo¹⁵. Progetto che non venne realizzato per ragioni di ordine tecnico ed economico¹⁶. Ma i tempi ormai erano maturi. La “stagione degli stacchi” era avviata nonostante la posizione del Consiglio Superiore di Belle Arti che intendeva il distacco dei dipinti murali un provvedimento da prendere *in extremis*, uno strumento preventivo per conservarli¹⁷.

Longhi indicò nella Mostra del 1957 un momento cruciale per il destino del patrimonio pittorico murale lodando i brillanti risultati ottenuti da Ugo Procacci, allora direttore del Gabinetto di Restauro dei dipinti della Sovrintendenza di Firenze, per la «bontà della singolare operazione tecnica» raggiunta nel trasporto delle pitture murali riconoscendo nella qualità delle operazioni svolte fondamentali valenze conservative e implicazioni di tutela per la salvaguardia di «tante cose, già da tempo in pericolo di morte, del nostro patrimonio murale»¹⁸. Una soluzione radicale, che appariva l’unica percorribile per «provvedere al salvataggio di opere d’arte altrimenti condannate a un’irreparabile e spesso assai prossima rovina». Durante il corso della sua carriera, l’attività “estrattista” di Procacci ha interessato una quantità ingente di metri quadri di pitture murali nell’arco di un quarantennio denso di accadimenti storici – dalle guerre all’alluvione di Firenze – che hanno influito nella scelta di aderire su ampia scala al trasporto delle pitture murali¹⁹. Certamente, nel percorso condotto l’esigenza conservativa si intrecciò con quella storico-artistica sì da poter pensare che la “passione per le sinopie” comportò l’estensione delle campagne di distacco dei dipinti murali²⁰. L’interesse per la scoperta eccezionale della testimonianza delle fasi progettuali e del disegno soggiacente, dei dipinti trecenteschi del Camposanto di Pisa non prevalse sull’esigenza conserva-

tiva in quanto Procacci era convinto che i dipinti murali avessero raggiunto un momento di crisi ed erano prossimi al collasso: «all frescoes exposed to the outer air in tabernacles or cloister have now reached their climacteric: the final crisis and consequent collapse may occur at any time, and so swiftly as to seem almost instantaneous»²¹. Così, concludendo la presentazione della Mostra di affreschi staccati del 1957, egli affermava: «La calamità che sovrasta una parte tanto rilevante del nostro patrimonio artistico è estremamente grave; e i rimedi da prendersi non potranno ormai più subire alcuna procrastinazione»²².

Brandi non prese parte all'inchiesta lanciata da Bianchi Bandinelli sulle pagine de «Il Ponte», ma nello stesso anno pubblicò nel primo numero del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» un saggio *Sul problema dei supporti* a cui si riallacciava in modo coerente ed interdisciplinare il testo di Salvatore Liberti relativo ai danni provocati dall'uso del cemento e conglomerati cementizi nel trasporto dei dipinti murali²³. Il tema venne proposto affrontando i nuovi supporti per il trasporto di dipinti su tavola e affreschi partendo da questioni tecniche volte a dipanare l'uso di alcuni materiali, appunto, come il cemento. In queste pagine del 1950 emerge chiaramente l'adesione di Brandi al trasporto dei dipinti murali come condizione necessaria per far fronte ad improcrastinabili ragioni conservative avendo chiaro che si trattava di «uno dei problemi tecnici più delicati del restauro, e di quelli che, più specificatamente, debbono considerarsi sempre in via di ulteriori evoluzioni e perfezionamenti»²⁴. La ricerca di soluzioni adeguate alla conservazione del dipinto trasportato e l'individuazione dei materiali più adatti per le operazioni di rimozione e ricollocazione su nuovo supporto²⁵ erano lo spunto per anticipare alcuni concetti confluiti, come vedremo, nella sua *Teoria del restauro*.

Oltre ai dipinti staccati e presentati alla mostra del 1949, l'Istituto romano si avviava a compiere ulteriori interventi ed imprese su ampia scala. Era in corso il distacco delle pitture delle tombe etrusche di Tarquinia e di Orvieto che sarebbe stato presentato alla Mostra di pittura etrusca allestita nell'estate 1951 nelle sale di palazzo Davanzati a Firenze²⁶. Si trattò di interventi di ampia portata che appaiono in linea con le idee espresse su «Il Ponte» dove si tratteggiava la necessità di rimuovere e spostare in luogo sicuro interi contesti pittorici per fini conservativi. In questa direzione fu anche l'impegnativo lavoro condotto in Puglia per lo stacco a massello delle pitture della cripta di Santa Maria a Poggiardo (1955) e di quelle che decoravano le cripte di San Vito Vecchio (1957) e del Padre Eterno a Gravina di Puglia (1957)²⁷.

Le ragioni, non solo quelle della guerra

Le condizioni conservative dei dipinti in contesti ipogei avevano già destato l'attenzione dell'Istituto quando nel 1948 propose alla commissione per la tutela della basilica di San Clemente a Roma «lo stacco totale di tutte le pitture murali [della basilica inferiore] soprattutto di quelle meglio conservate per poterne assicurare la conservazione nel futuro» portando a termine però, allora, unicamente lo stacco del *Giudizio particolare*²⁸. Accanto alle condizioni dei monumenti gravemente mutilati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, dunque, le ragioni conservative guidarono l'attività estrattiva dell'Istituto impegnato a garantire la sopravvivenza della pittura antica e altomedievale laddove solo «la sostituzione del supporto non può considerarsi che un'*extrema ratio*»²⁹. Lo stacco quindi era considerato da Brandi, alla stregua di Longhi, una misura preventiva, un sistema per fermare le cause di alterazione dei dipinti che ha *in nuce* il concetto di restauro preventivo cui si giungerà a

seguito del crescente impegno tecnico e metodologico. Quest'ultimo affinato anche con le esperienze estrattive, la sperimentazione di tecniche d'intervento per lo stacco e lo strappo degli affreschi e con la ricerca di materiali di restauro sempre più idonei e rispondenti ai principi di reversibilità e compatibilità fra materiali antichi e moderni³⁰.

Il trasporto dei dipinti murali come sistema preventivo porta in sé la necessità di trasmettere al futuro l'opera d'arte, intesa nel sistema teorico brandiano, come prodotto dell'attività umana che rimanda a un tempo e a un luogo della sua realizzazione materiale (istanza storica) assumendo una valenza specifica in quanto prodotto artistico che ne definisce l'aura di opera d'arte (istanza estetica)³¹. Questo snodo problematico dell'elaborazione teorica trova uno spunto significativo nella premessa al saggio *Sui supporti*, pubblicato da Brandi nel 1950, in cui, rispetto al trasporto dei dipinti, sostiene le ragioni dell'istanza estetica su quella storica:

«La sostituzione del supporto originario da cui debba essere rimossa una pittura, rappresenta certamente uno dei problemi tecnici più delicati del restauro, e di quelli che, più specificatamente, debbono considerarsi sempre in via di ulteriori evoluzioni e perfezionamenti. Dal punto di vista storico la sostituzione del supporto non può considerarsi che un'*extrema ratio*, dovendosi cercare, ovviamente, di conservare l'opera d'arte, per quanto più tempo è possibile, nella massima integrità possibile, delle sue condizioni originarie. Dal punto di vista estetico la conservazione del supporto non è così imperativa, richiedendosi soltanto che l'opera d'arte, nel cambio del supporto, non venga anche a subire alterazioni estetiche»³².

Così le pitture etrusche, difficili da ammirare per via dei luoghi che le custodivano e rese illeggibili dagli sbiancamenti e dalle patine che le ricoprivano, potevano essere consegnate al futuro³³ e rese facilmente «accessibili allo studioso» così come ad un «vasto pubblico»³⁴. Questa privazione del contesto per rendere le pitture maggiormente fruibili sarà limitata ad alcuni gruppi omogenei difficilmente ricollocabili nel monumento di pertinenza per via delle condizioni microclimatiche inadeguate³⁵.

Il restauro preventivo come «tutela, rimozione dei pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli»³⁶ implicava, il più delle volte, la conservazione *in situ* delle pitture, anche di quelle trasportate su nuovo supporto affinché fosse possibile «restituire all'invaso architettonico la sua specifica figuratività» e «per mantenere l'integrità stessa allo spazio realizzato dall'architettura» come ebbe a sostenere Brandi in merito alla ricollocazione dei dipinti e delle sinopie del Camposanto di Pisa³⁷.

Non si trattava di una visione dicotomica del problema, quanto piuttosto di una valutazione delle potenzialità, per ogni singolo caso, della struttura architettonica di provenienza dei dipinti e del suo stato di salute. Il legame fra architettura e pittura murale si qualifica come un *unicum* figurativo e materico inscindibile, tuttavia nel trasporto dei dipinti murali è proprio la materia, la materia come struttura, che viene «sacrificata» per dare un futuro alla materia come aspetto, ovvero quella parte della materia che concorre più direttamente alla formazione dell'immagine³⁸:

«sarà indispensabile conservare la materia che è passata in immagine [...] ciò che direttamente determina l'aspetto, mentre tutto ciò che costituisce la struttura interna o supporto può essere sostituito»³⁹.

Si trattava del secondo principio enunciato per il «ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte» che riguardava la «materia di cui risulta l'immagine». Essa è «insostituibi-

le solo ove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine. Da ciò deriva, ma sempre in armonia con l'istanza storica, la più grande libertà di azione relativamente ai supporti, alle strutture portanti e via dicendo»⁴⁰.

Ogni operazione di trasporto di dipinti murali implica in sé una ingente perdita di “materia struttura”. Nei restauri dell'Istituto romano, le relazioni informano che anche quando si operò con la tecnica a massello fu necessario alleggerire e privare la superficie pittorica di una parte degli strati sottostanti così anche negli stacchi gli intonaci preparatori venivano eliminati in favore di una migliore adesione al nuovo supporto, soprattutto in tela. Questo modo di operare trova un chiarimento nelle pagine su *Il restauro della pittura antica* del 1958, confluite nel capitolo 4 della *Teoria*, dove Brandi sottolinea che «per una pittura murale le cui condizioni esigono un distacco [...] quale che risulta necessario è mantenere integro l'aspetto non già la struttura»⁴¹. Pertanto non sarà necessario un supporto nuovo rigido perché «la trasposizione su tela è il metodo più semplice, più idoneo e più adatto alla conservazione»⁴².

Procedimenti e materiali

L'attività dell'ICR è caratterizzata sin dagli esordi da una chiara impostazione metodologica di carattere interdisciplinare e il restauro dei dipinti della cappella dei Santi Quirico e Giulitta a Santa Maria Antiqua ne è uno degli esempi incuneandosi nell'alveo dell'impegno volto alla definizione non solo degli aspetti teorici del restauro, ma anche di quelli più prettamente di carattere tecnico⁴³. Le indagini sulla tecnica d'esecuzione e sullo stato di conservazione dei dipinti videro, infatti, impegnati archeologi, chimici e restauratori affiancati da allievi che collaboravano direttamente agli interventi di restauro.

L'attività estrattista dell'Istituto si distingue per l'utilizzo contemporaneo negli anni Cinquanta di diverse tecniche – strappo, stacco dell'intonaco e rimozione a massello – adottate per interventi estesi e particolarmente complessi. Tutta l'attività è stata caratterizzata da una costante ricerca per individuare i materiali più adatti a soddisfare i criteri dettati dalle istanze estetiche e storiche nonché l'utilizzo di materiali reversibili individuati anche in relazione al manufatto su cui si andava operando.

Sfogliando le pagine del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» ci si rende conto dell'intenso fervore che caratterizzava gli interventi di trasporto dei dipinti murali fra il 1950 e il 1960. In questo decennio vennero eseguiti sedici interventi, tutti documentati e corredati di riflessioni sui supporti e sui materiali utilizzati che trovarono spazio nelle pagine della rivista dell'Istituto. Ogni intervento era affiancato da sperimentazioni volte a risolvere questioni operative grazie all'apporto di un gruppo di lavoro interdisciplinare cui prendevano parte Roberto Carità, Giovanni Urbani, Paolo Mora, Salvatore Liberti e Giorgio Torraca. Il tema principale riguardava la messa a punto di supporti alternativi a quelli rigidi realizzati in cemento ed eternit, soprattutto nel cantiere pisano, che gli studi e le esperienze sino ad allora condotte mostravano dannosi per i dipinti trasportati⁴⁴. I lavori dell'Istituto si caratterizzarono per l'adozione di un supporto in tela che veniva applicato con mastice di caseato di calcio e sorretto da robusti telai lignei⁴⁵. Questa soluzione, che trova le prime applicazioni fra il 1947 e il 1948 nel restauro dei dipinti strappati dai *Praecones* al Palatino e proprio a Santa Maria Antiqua, «garantiva la conservazione futura e la migliore reversibilità dell'intervento rispetto ai supporti rigidi disponibili»⁴⁶. Il concetto di reversibilità era strettamente legato

alla necessità di assicurare all'opera la sua trasmissione al futuro «poiché nessuno può mai essere certo che l'opera non avrà bisogno di altri interventi [...] occorre facilitare e non precludere gli eventuali interventi successivi»⁴⁷.

Si tratta dei supporti flessibili con telaio ligneo regolabili per mezzo di tiranti a doppia vite messi a punto già per quella serie di dipinti trasportati ed esposti alla VI Mostra di Restauri nel 1949 dando visibilità al sistema «escogitato dall'Istituto» che mira a distribuire la tensione e mantenere la superficie complanare attraverso dei tiranti in canapa che scorrono su rulli applicati nella faccia interna del telaio. Iniziò, dunque, la messa a punto di diversi tipi di telai grazie alla presenza in Istituto dal 1954 al 1960 di Roberto Carità, voluto a Roma da Brandi proprio per impostare insieme la sperimentazione per nuove modalità di rimontaggio delle pitture murali⁴⁸. Insieme a Paolo Mora mise a punto un telaio a tensionamento regolabile in struttura metallica con diversi sistemi di aggancio e tensione con l'aggiunta di uno strato di protezione dei giunti tela/telaio (multopren, plastica spugnosa), che venne utilizzato nel rimontaggio degli stacchi e degli strappi delle pitture di Cimabue e dei pittori della scuola romana nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi (1953-1955)⁴⁹; del dipinto con la Crocifissione di Masolino nella cappella Branda della basilica di San Clemente a Roma (1955)⁵⁰; e per i dipinti della Tomba delle Olimpiadi a Tarquinia⁵¹.

Parallelamente venne dato particolare rilievo alle ricerche sui materiali di restauro indirizzate da Brandi e sviluppate da Salvatori Liberti per l'incollaggio delle tele⁵². L'impiego della gommalacca disciolta in alcol per far aderire le tele, utilizzata per la prima volta nello strappo dei dipinti della Tomba delle Bighe a Tarquinia, al posto delle più comuni colle animali che risultarono inefficaci sulle superfici umide, è una delle soluzioni che consentì di lavorare su ampie superfici ed in presenza di ridotti spessori di intonaco⁵³. Sul tergo del dipinto staccato, al posto del cemento, invece, venne indicato l'uso del caseato di calcio per far aderire la tela, ma anche come consolidante.

Non vi era una totale preclusione nei riguardi dei supporti rigidi, il cui utilizzo era stato già sperimentato. I dipinti staccati dal *Tablinum* e dal *Triclinium* della Casa di Livia furono posti su supporti rigidi realizzati con telai di legno e malta di calce⁵⁴. Per il supporto del *Giudizio particolare* della basilica inferiore di San Clemente a Roma⁵⁵, e successivamente per quello della *Crocifissione* di Santa Maria Antiqua, venne usata una rete metallica inossidabile ancorata ad un telaio di ferro. Questo tipo di struttura rigida era però da destinare a quei casi in cui era possibile conservare «un notevole spessore» o nel caso di dipinti murali «centinati o che presentano comunque una particolare accidentalità superficiale che debba essere conservata in ogni modo»⁵⁶.

La morfologia del dipinto, il suo andamento discontinuo erano elementi da conservare perché connaturati alla tecnica esecutiva e talvolta punto di congiunzione fra materia struttura e materia aspetto. Pertanto Brandi definisce i requisiti tecnico-scientifici che devono presentare i supporti:

«a) un'estensione non strettamente limitata, tale cioè da non esigere frammentazioni eccessive nella pittura murale; b) un indice di dilatabilità che non contrasti con quello dello strato pittorico a cui deve essere posto a sostegno; c) l'inalterabilità chimica, ovvero un comportamento del tutto neutro; d) facilità di rimozione o distruzione nella eventualità di futuri restauri»⁵⁷.

La sperimentazione sui supporti rigidi reversibili fu particolarmente intensa quando con Urbani, Mora e Torracca fu avviata la ricerca di nuovi materiali come le resine acriliche, vi-

niliche e i materiali plastici per mettere a punto supporti rigidi maggiormente compatibili con gli intonaci dei dipinti murali⁵⁸.

Furono utilizzati fogli semirigidi in poliuretano espanso fatti aderire ad un'armatura rigida di masonite temperata, sostenuti da un telaio metallico. In questo modo si veniva a realizzare per la prima volta uno "strato di intervento", vale a dire una superficie facilmente removibile posta fra i materiali del dipinto e quelli del supporto, su cui si poteva intervenire senza arrecare danno all'originale. Successivamente si utilizzarono anche il polistirolo espanso e il cloruro di polivinile per comporre strutture a sandwich utilizzando anche materiali alternativi alla masonite, come il tessuto di vetro resinato⁵⁹, per cercare di sostenere una parte dell'intonaco originale e mantenere il più possibile inalterate le irregolarità delle superfici pittoriche. Alla fine degli anni Cinquanta, lo sviluppo tecnologico e le ricerche scientifiche portate avanti dal gruppo dell'Istituto avevano reso possibile la realizzazione dei primi supporti rigidi rispondenti ai requisiti di reversibilità, leggerezza e indeformabilità enunciati da Brandi.

NOTE

¹ G.A. CENTAURO, *Piero Sanpaulesi. Documentare per tutelare. Ricerche per restaurare*, in Piero Sanpaulesi. *Restauro e metodo*, a cura di G. TAMPONE-F. GURRIERI-L. GIORGI, Atti della giornata di studio per il centenario della nascita (Firenze, 18 aprile 2005), Nardini, Firenze 2012, pp. 223-236.

² R. LONGHI, *Per una mostra storica degli "estrattisti"*, in «Paragone», VIII, 91 (1957), pp. 3-8.

³ Procacci chiese a Brandi un supporto per concludere il lavoro durante la guerra. Si veda M. CIATTI, *Il distacco delle pitture murali a Firenze*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 83-95.

⁴ B. PROVINCIALI, *L'Istituto Centrale del restauro e il trasporto delle pitture murali*, in *L'incanto dell'affresco ... cit.*, pp. 49-61.

⁵ R. LONGHI, *Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa*, in R. LONGHI, *Critica d'arte e Buongoverno, 1938-1969* (Opere complete, vol. XIII), Firenze 1985, pp. 165-168, in part. p. 167.

⁶ Mauro Pelliccioli entrerà a far parte dell'organico dell'ICR nel 1941 in veste di restauratore capo; fra 1947 e il 1948 lascerà il posto all'allievo bergamasco Luigi Pigazzini. C. BON, *Restauro Made in Italy*, Milano 2006, pp. 39-46.

⁷ C. BRANDI, *Sui problemi dei supporti*, in «Bollettino ICR», 1 (1950), pp. 13-19.

⁸ Si tratta, ad esempio, degli affreschi del presbiterio dell'Orato-

rio Porro di Mocchirolo staccati da Pelliccioli nel 1949 e trasferiti nella Pinacoteca di Brera dove è stato ricostruito lo spazio del presbiterio e degli affreschi della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta staccati nei primi anni Cinquanta e ricomposti nella Pinacoteca di Bologna riproponendo la struttura architettonica originale.

⁹ L. CIANCABILLA, *Per una prima mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi d'affreschi in Italia*, in *L'incanto dell'affresco ... cit.*, pp. 29-69.

¹⁰ LONGHI, *Per una mostra ... cit.*, p. 7.

¹¹ S. RINALDI, *Strappi preventivi*, in M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185-226.

¹² CIANCABILLA, *Per una prima mostra ... cit.*, pp. 54-58.

¹³ *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, in «Il Ponte», novembre 1950, pp. 1405-1407, ora in LONGHI, *Critica d'arte e Buongoverno, 1938-1969 ... cit.*, pp. 133-135.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Venturi ricorda le angosce già provate nel corso della prima guerra mondiale quando, durante i mesi del suo ricovero in ospedale a Padova, temeva che ogni bomba sferrata sulla città arrivasse a colpire la cappella degli Scrovegni (*Per la salvezza del nostro patrimonio artistico ... cit.*, p. 1405). Gli esiti dei lavori della Commissione, promossa dal Ministro della Pubblica Istruzione, sono in G. BASILE, *Considerazioni sul problema dello «stacco» oggi*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici*

del Medioevo romano, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di M. ANDALORO-A. GHIDOLI-A. IACOBINI-S. ROMANO-A. TOMEI, Roma 1989, pp. 25-31, in part. p. 25; n. 1 p. 29.

¹⁶ Basile riferisce che dalla relazione di Brandi emergono ancora punti di discussione aperti in merito a decisioni fondamentali di carattere tecnico: la scelta del fissativo e il metodo di stacco da utilizzare. I documenti privi di riferimento archivistico sono in BASILE, *Considerazioni ... cit.*, p. 25; n. 1 p. 29.

¹⁷ LONGHI, *Per una mostra ... cit.*, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 3. Si veda M.V. THAU, *Fra Longhi e Procacci: restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017, in part. pp. 20-24.

¹⁹ C. DANTI, *Ugo Procacci, gli affreschi ed io*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita*, a cura di M. CIATTI-C. FROSININI con la collaborazione di S. DAMIANELLI, Firenze 2006, pp. 183-190; CIATTI, *Il distacco delle pitture ... cit.*, pp. 83-95.

²⁰ Le sinopie del Camposanto di Pisa scoperte a seguito del trasporto dei dipinti murali divennero protagoniste degli studi in quanto testimonianza dell'arte grafica e delle fasi progettuali delle opere trecentesche. LONGHI, *Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa ... cit.*, pp. 165-168.

²¹ U. PROCACCI, *Fresco's Crisis*, in «The Connoisseur», novembre 1958, pp. 154-158, in part. p. 156.

²² U. PROCACCI, *Del distacco di affreschi e della loro conservazione*, in *Mostra di affreschi staccati*, a cura di U. BALDINI-L. BERTI, catalogo della

mostra (Firenze, 1957), Tipografia Giuntina, Firenze 1957, pp. 1-17, in part. p. 17. Seguirono la *II Mostra di affreschi staccati*, a cura di U. BALDINI-L. BERTI, catalogo della mostra (Firenze, aprile-maggio 1958), Firenze 1958 e la *III Mostra di affreschi staccati. Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958*, catalogo della mostra (Firenze 1959), Firenze 1959. Le mostre sui dipinti murali staccati organizzate da Procacci a Firenze rappresentano ancora oggi un momento di snodo per la storia del restauro nonché un capitolo importante per ampliare la conoscenza della pittura murale sotto il profilo storico-artistico. L. CIANCABILLA, *Il mega-museo degli affreschi staccati di Firenze: genesi e riflessi di un progetto mai realizzato*, in «Il capitale culturale», 25 (2022), pp. 541-564.

²³ BRANDI, *Sui problemi ... cit.*; S. LIBERTI, *Efflorescenze bianche dannose ai dipinti che possono comparire nel caso di trasporti su cemento pieno e conglomerati cementizi*, in «Bollettino ICR», 1 (1950), pp. 21-25.

²⁴ BRANDI, *Sui problemi ... cit.*, p. 13.

²⁵ PROVINCIALI, *L'Istituto Centrale ... cit.*, pp. 51-53.

²⁶ R. BIANCHI BANDINELLI, *La mostra di pittura etrusca a Firenze*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 104-106.

²⁷ PROVINCIALI, *L'Istituto Centrale ... cit.*, pp. 55-59.

²⁸ Il restauro venne realizzato da Augusto Cecconi Principe. Ivi, pp. 49-50.

²⁹ BRANDI, *Sui problemi ... cit.*, p. 13.

³⁰ D. CAVEZZALI, *Il ruolo del contesto architettonico nel restauro dei dipinti murali: il ruolo di Cesare Brandi (1941-1961)*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. BON VALSASSINA, Firenze 2008, pp. 153-161.

³¹ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-48; M. CORDARO, *Introduzione*, in C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994, pp. XV-XVIII: XX.

³² BRANDI, *Sui problemi ... cit.*, p. 13.

³³ BRANDI, *Teoria ... cit.*, p. 85.

³⁴ L. BORRELLI VLAD, *Mostra di pittura etrusca*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 103-104. La Mostra di pittura etrusca del 1951 fu concepita come una mostra didattica in cui il percorso corredato di immagini fotografiche metteva a disposizione di tutti le fasi di intervento e un confronto storico-didattico fra

i vari tipi di trasporto dei dipinti murali. BIANCHI BANDINELLI, *La mostra ... cit.*, pp. 104-106; CIANCABILLA, *Per una prima mostra ... cit.*, p. 59.

³⁵ BRANDI, *Teoria ... cit.*, p. 86.

³⁶ C. BRANDI, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in «Bollettino ICR», 27-28 (1956), pp. 87-88.

³⁷ C. BRANDI, *La protezione del Camposanto di Pisa*, *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1958, ora in BRANDI, *Il restauro ... cit.*, pp. 284-287.

³⁸ S. ANGELUCCI, *Materia come «struttura» e materia come «aspetto». Dalla teoria alla prassi*, in *La teoria del restauro da Riegl a Brandi*, a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 285-293.

³⁹ BRANDI, *Teoria ... cit.*, p. 84.

⁴⁰ C. BRANDI, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, in «Bollettino ICR», 2 (1950), pp. 3-9, in part. p. 6.

⁴¹ BRANDI, *Teoria ... cit.*, pp. 84-85.

⁴² Ivi, p. 85.

⁴³ P. PETRAROIA, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario (Roma, 30 maggio-1 giugno 1984), a cura di M. ANDALORO-M. CORDARO-D. GALLAVOTTI CAVALLERO-V. RUBI, Roma 1988, pp. 51-54: 53. Questi aspetti vengono affrontati in: CAVEZZALI, *Il ruolo del contesto ... cit.*, pp. 153-161; PROVINCIALI, *L'Istituto Centrale ... cit.*, pp. 49-62; M. MARINELLI, *Il trasporto della pittura murale antica. I diari degli stacchi nell'archivio ICR*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 63-73; E. OZINO CALIGARIS-L.L. RISSOTTO, 1953-1998: stacchi e strappi nella basilica superiore e inferiore di San Francesco in Assisi, in *L'incanto dell'affresco ... cit.*, pp. 75-82.

⁴⁴ BRANDI, *Sui problemi ... cit.*, pp. 18-19; LIBERTI, *Efflorescenze bianche ... cit.*, pp. 21-25.

⁴⁵ R. CARITÀ, *Supporti per affreschi rimossi*, in «Bollettino ICR», 36 (1958), pp. 149-190.

⁴⁶ BRANDI, *Sui problemi ... cit.*, pp. 13-14. La ricerca avanzava sui telai con le prove di Paolo Mora, Giuliano Baldi, Oddo Verdinelli e Roberto Carità e la loro applicazione nella sede dei *Praecones* al Palatino e sul dipinto di Santa Maria Antiqua. M. CAGIANO DE AZEVEDO, schede 10 e 11, in *VI mostra ... cit.*, pp. 7-8.

⁴⁷ BRANDI, *Teoria ... cit.*, p. 85.

⁴⁸ R. CARITÀ, *Considerazioni sui te-*

lai per affreschi trasportati su tela, in «Bollettino ICR», 19-20 (1954), pp. 131-154; R. CARITÀ, *Aggiunta sui telai per affreschi trasportati*, in «Bollettino ICR», 23-24 (1955), pp. 165-170; R. CARITÀ, *Supporti ... cit.*, pp. 149-190. Si vedano le contestuali ricerche sui supporti per i dipinti su tavola: L. DEL DUCA, *Il contributo di Roberto Carità all'evoluzione delle metodologie di intervento sui supporti lignei*, in «Bollettino ICR», 18-19 (2009), pp. 9-19.

⁴⁹ R. CARITÀ-P. MORA, scheda n. 1 e scheda n. 3 in R. CARITÀ, *Supporti ... cit.*, pp. 157-164; pp. 171-176.; OZINO CALIGARIS-RISSOTTO, 1953-1998: stacchi ... cit., pp. 75-81.

⁵⁰ G. URBANI, *Restauro di affreschi nella Cappella di Santa Caterina a S. Clemente in Roma*, in «Bollettino ICR», 21-22 (1955), pp. 13-36; R. CARITÀ-P. MORA, scheda n. 2 in CARITÀ, *Supporti ... cit.*, pp. 164-171.

⁵¹ R. CARITÀ-P. MORA, scheda n. 4 in CARITÀ, *Supporti ... cit.*, pp. 184-187.

⁵² Saranno di particolare rilievo le ricerche condotte sui materiali di restauro, sulle loro caratteristiche e sulla loro reversibilità.

⁵³ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il distacco delle Pitture della Tomba delle Bighe*, in «Bollettino ICR», 2 (1950), p. 25; MARINELLI, *Il trasporto della pittura ... cit.*, p. 63 e nota 2 con il riferimento alla relazione del 1949 di Luigi Pigazzini.

⁵⁴ CAGIANO DE AZEVEDO, scheda 9, in *VI mostra ... cit.*, p. 6; CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture ... cit.*, p. 145; L. BORRELLI VLAD, *Distacchi e restauri di pittura della Casa di Livia al Palatino*, in «Bollettino ICR», 19-20 (1955), pp. 107-122.

⁵⁵ CAGIANO DE AZEVEDO, schede 10 e 11 ... cit., pp. 7-8.

⁵⁶ C. BRANDI, *Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 15-20, in part. p. 15. Polemizzava con Sanpaulesi per l'utilizzo dell'eterinit sul *Trionfo della morte* di Pisa e ribadiva come il montaggio su tela garantisse la migliore reversibilità dell'intervento rispetto ai materiali per supporti rigidi sino ad allora disponibili.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. URBANI-G. TORRACA, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, in «Bollettino ICR», s.n. (1965), pp. 23-36.

⁵⁹ Si tratta dei supporti per gli affreschi della Tomba della Scrofa a Tarquinia e per quelli di Sant'Ansa-

no a Spoleto. Ivi, pp. 23-36.

OLTRE

DALLE RADICI AL FUTURO DELLA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI MURALI DI SANTA MARIA ANTICUA

La fortuna storica e critica del monumento come elemento guida dell'intervento di restauro

Dipanare la storia conservativa delle pitture di Santa Maria Antiqua nelle sue due fasi principali, quella avviata all'indomani della scoperta e la successiva inaugurata a ridosso della fine della seconda guerra mondiale, significa recuperare i punti nodali della storia del restauro della prima metà del Novecento e riflettere sul rapporto che si instaura fra la ricezione del monumento e le istanze della conservazione.

Nei restauri condotti da Boni a Santa Maria Antiqua possiamo riconoscere *in nuce* alcuni rimandi salienti al cambiamento che porterà a progettare gli interventi di restauro in chiave interdisciplinare tenendo conto degli aspetti materici dell'opera e dell'analisi dei fenomeni di degrado potendo contare sul supporto della diagnostica che assume sempre più un ruolo rilevante negli studi di carattere storico critico e per il restauro.

Nel cantiere di Santa Maria Antiqua viene messo a punto un sistema integrato di indagini frutto non solo dell'apporto culturale di Boni e dell'esperienza, come già ricordato più volte, acquisita nel campo del restauro dei monumenti a Venezia e nei territori del sud Italia, ma anche della consapevolezza maturata in questa direzione dai funzionari del Ministero incaricati di seguire i lavori e dai membri della Commissione che indirizzarono ulteriormente le ricerche in chiave interdisciplinare. Un terreno fertile e stimolante in cui il confronto fra l'archeologo-architetto, gli storici dell'arte e i restauratori avveniva all'interno di un monumento atipico per via della recente scoperta nel contesto del Foro romano.

Scoprire un luogo denso di stratigrafie e di relazioni con il cuore pulsante della città antica e allo stesso tempo trovarsi al cospetto del dispiegarsi sulle sue pareti di straordinari quanto inaspettati cicli pittorici altomedievali ha necessariamente influito sulle scelte adottate nel primo progetto di restauro.

Ed è la pittura a guidare l'intervento di restauro dell'intero monumento. Durante le fasi di scavo si documenta e si interviene per "salvare" le immagini riproducendole e conservandone la materia pittorica con soluzioni volte ad ancorare gli intonaci alle murature che svolgono la loro funzione di supporto.

È la pittura che contribuisce a ricomporre un insieme. Santa Maria Antiqua, era percepibile sin dalla scoperta come un monumento pressoché integro che si poteva ricostruire, dapprima mentalmente, e poi con il restauro delle strutture architettoniche e il ripristino delle coperture. Le imponenti strutture murarie, infatti, consentirono di delineare agilmente la planimetria della basilica e il suo collegamento all'area del Palatino attraverso la rampa. Ogni superficie architettonica della chiesa e dell'atrio presentava ampi brani di pittura che connotavano l'invaso architettonico. Proprio i dipinti rappresentano il portato semantico del monumento, ne connotano l'architettura, la vivificano e le danno senso. I muri di Santa

Maria Antiqua senza dipinti sarebbero muti. Lo dimostra l'immagine della parete di fondo della cappella di Teodoto, priva del pannello con la *Vergine e i Santi*, rimosso durante i restauri dell'ICR dove il vuoto non è solo fisico o materico (**tavv. XXV-XXVI**). La muratura messa nudo non aggiunge nulla alla comprensione dell'edificio mentre la perdita dell'immagine interrompe la narrazione.

La conservazione *in situ* delle pitture nasce dunque come paradigma della specificità ed unicità del monumento cui si doveva ridare forma. Era un impegno già preso nella tutela dei cicli pittorici rinvenuti nel Foro romano, ad esempio nella casa di Livia, ma anche nel più ampio contesto di Pompei dove il distacco dei dipinti era diventato all'inizio del Novecento una prassi meno seguita. Tuttavia a Santa Maria Antiqua la conservazione *in situ* assume una consapevolezza diversa, essendo strettamente connessa anche alla percezione dei cicli pittorici. Gli occhi erano puntati sin da allora sui palinsesti di Santa Maria Antiqua (**tavv. IV-V**). La notizia della scoperta della "cappella Sistina dell'Altomedioevo" correva fra le pagine delle riviste scientifiche internazionali, dove gli autori non mancavano di sottolineare come il ritrovamento delle pitture fosse stato essenziale per la comprensione del monumento, situato in quell'area del Foro romano, alle pendici del Palatino, su cui aveva aleggiato un'aura di mistero fino all'audace impresa condotta da Boni. Percepita immediatamente come una scoperta di grande rilievo, l'attenzione fu dunque rivolta alle pitture con sguardi diversi. Quello degli storici dell'arte, intenti a trovarvi i tasselli mancanti della storia dell'arte bizantina dell'Urbe, e quello degli archeologi, volti ad individuare nelle testimonianze materiali un sostegno alla cronologia di un'area archeologica nevralgica della città antica. La responsabilità assunta da Boni bilanciava i diversi approcci proprio nel prendersi cura del monumento che volle restituire ricomposto per tutelare gli apparati pittorici.

Il criterio dell'autenticità come filo conduttore

Conservare e non restaurare, è uno dei punti cardine dell'attività condotta da Boni all'indomani della scoperta di Santa Maria Antiqua. Conservare le pitture, la loro autenticità.

Il concetto di autenticità approdò al settore del restauro negli ultimi decenni del XIX secolo, quando si sostenne la necessità di rispettare l'originalità dell'opera d'arte e contrastare la dilagante pratica delle reintegrazioni arbitrarie. Il rispetto per l'autenticità si traduceva sostanzialmente nel conservare la materia originale, senza aggiungere informazioni che comportassero interventi di ricostruzione delle forme e delle immagini.

Boni, sostenitore di questo criterio, maturato attraverso le esperienze condotte nel restauro dei monumenti veneziani e nell'ambiente della SPAB, espone il metodo di intervento offrendo la nota definizione: «L'autenticità non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione di ogni pregio che essi possono avere», da lui proposta nell'indicare le norme per la «conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo»¹. La definizione si nutre anche delle riflessioni avanzate da Cavalcaselle che, con la Circolare Ministeriale del 1877, prescrisse di non apporre ritocchi o integrazioni limitando gli interventi ad operazioni meccaniche utili alla conservazione delle opere². Queste posizioni furono adottate anche dai sostenitori del criterio di autenticità nel restauro che condividevano le stanze del Ministero con l'archeologo-architetto veneziano. Essi erano Camillo Boito, che in una conferenza tenuta a Torino nel 1884 si oppose fermamente alle ricostruzioni in stile³; Corrado Ricci, che sosteneva l'impos-

sibilità di reintegrare le lacune dei dipinti murali⁴; il giurista Luigi Corsari, che intervenne sulla percezione di «quanto sopravvive» dei monumenti scoperti nel Foro romano⁵; e il restauratore Giulio Cantalamessa paladino del principio di rimozione degli antichi restauri per restituire l'aspetto autentico alle opere⁶.

A Santa Maria Antiqua i dipinti murali vennero consolidati, puliti e trattati per eliminare le cause di degrado, operazioni volte a rispettarne l'autenticità senza le contaminazioni prodotte da aggiunte o manomissioni della pellicola pittorica. Si trattava di interventi che enucleavano i punti salienti della teorizzazione e della prassi nel restauro messa a punto da Boni, ricostruibile, come abbiamo visto, attraverso l'analisi dei suoi interventi e dei suoi scritti. Per la conservazione dei dipinti murali in area archeologica è palese la necessità di intervenire contestualmente alle operazioni di scavo e di trattare i dipinti alla stregua di un reperto che appartiene alla stratigrafia del monumento riconoscendo le pitture come veri «oggetti di scavo»⁷.

Una volta terminato l'intervento, i dipinti dovevano apparire come frammenti incontaminati la cui lettura si mostrava complessa, dovendo dipanare la sequenza stratigrafica delle fasi pittoriche, ma limpida nella presentazione di immagini autentiche. Pitture mutilate e parziali che non destarono alcuna perplessità nei contemporanei impegnati a ricomporre la cronologia di un tassello fondamentale della Roma bizantina. D'altra parte la sensibilità per l'immagine frammentata si era diffusa tra i funzionari del Ministero già dagli anni Ottanta dell'Ottocento, in opposizione a chi continuava a prediligere soluzioni integrative volte a ricomporre l'unità dell'immagine⁸. L'oggetto frammentato e l'immagine incompleta erano testimonianza della memoria storica che, con gli interventi conservativi svolti sulla materia dell'opera d'arte, veniva trasmessa «inalterata» alle generazioni future⁹.

La ricerca dell'autenticità si salda dunque con il recupero della materia originale e con la leggibilità del frammento corroborata dalle riforme normative in cui compare la definizione di manutenzione ordinaria inserita da Baccelli nella C.M. 621 del 1881 esprimendo, come ha messo in evidenza Silvia Cecchini, la necessità di arginare gli interventi di restauro¹⁰.

Per Boni il dipinto frammentato non è una reliquia bensì materia plasmata sulle pareti di Santa Maria Antiqua, materia che trasmette le importanti immagini del medioevo romano di cui riconosce la valenza storico-documentaria e che per questo tratta con grande rigore filologico. L'istanza conservativa così intesa non entra in contraddizione con l'intervento di restauro svolto sulle murature laddove, per «provvedere alla conservazione delle pitture», fu necessario completare alcune strutture murarie e le coperture avendo l'accortezza di differenziare le aggiunte alle pareti con «mattoncini slabbrati all'orlo» riconoscibili rispetto agli originali¹¹. Da un lato, quindi, Boni ricompone le architetture, dall'altro, conserva i brani frammentari delle pitture saldandoli al supporto murario.

Il parametro dell'autenticità della decorazione pittorica rappresenta dunque l'asse e l'orientamento dei primi interventi di restauro dei dipinti di Santa Maria Antiqua e costituirà un ineludibile punto di riferimento anche per le successive campagne di intervento. Tant'è che anche quando la pratica del distacco diviene la soluzione inevitabile – nei restauri di Venturini Papari e in quelli diretti dall'ICR – per allontanare i dipinti dalla muratura, fonte di umidità che danneggiava le superfici pittoriche, si stabilisce di ricollocarle *in situ* proprio per mantenere salda la relazione con il monumento. Nel novero delle innovazioni tecniche adottate nel campo del restauro, la sperimentazione di diverse modalità di intervento e la messa a punto di nuovi supporti per i dipinti murali distaccati erano volte a risolvere problemi conservativi per ricollocare i pannelli staccati nel monumento.

La connessione con l'architettura era alla base del progetto iniziale, anche se solo un dipinto dei tre staccati dai restauratori dell'Istituto romano sarebbe stato poi ricollocato immediatamente dopo il distacco. L'approccio era definito da quella necessità di mantenere una salda integrità fra pittura murale e architettura, espressa da Brandi negli scritti sui lavori di restauro post bellici che si stavano svolgendo nel Camposanto di Pisa, in cui chiarisce che «Il Camposanto di Pisa senza gli affreschi sembra visto da rovescio. La ricollocazione dunque s'impone per mantenere l'integrità stessa allo spazio realizzato dall'architettura»¹². La ricollocazione dei dipinti staccati era dunque la condizione indispensabile per ricomporre l'unità figurativa e materica inscindibile delle superfici architettoniche decorate. Era matura l'idea che per raggiungere questo obiettivo, a scopo conservativo, si potevano inserire elementi nuovi, come le vetrate proposte per chiudere le quadrifore del Camposanto di Pisa, necessari per la protezione degli affreschi. Intervenire, dunque, sul contesto per assicurare la migliore conservazione dell'opera secondo il metodo maturato nelle riflessioni e nella prassi degli interventi diretti da Brandi che confluirono, come abbiamo visto, nel principio del «restauro preventivo». Nell'articolazione del pensiero brandiano un filo rosso collega questa istanza alla «ricostruzione del testo autentico» nel riconoscimento dell'opera¹³; ecco comparire l'assioma dell'autenticità come premessa e condizione degli interventi preventivi volti ad assicurare le condizioni favorevoli per la conservazione delle opere¹⁴.

Il raccordo fra autenticità e restauro preventivo era rappresentato nella teoria brandiana dallo «spazio dell'opera d'arte» in cui si inseriscono l'opera e il monumento. In un articolo apparso sul Corriere della Sera il 19 ottobre 1975, riguardo alla possibilità di staccare gli affreschi medievali rinvenuti nella chiesa di San Pietro in Corte, Brandi dirà che «solo se si dimostrerà che le condizioni sono impossibili e instabili si potrà addivenire al distacco. Perché sarebbe come distaccare gli affreschi di S. Maria Antiqua a Roma»¹⁵. Era maturata evidentemente la consapevolezza di progettare interventi di restauro «preventivo» volti a intervenire sulla materia di cui è composta l'opera d'arte nello spazio in cui è conservata. Un ruolo non secondario in questa direzione va riconosciuto alla messa a punto dei criteri della conservazione programmata e della manutenzione ordinaria, punti cardine della proposta operativa per il restauro di Giovanni Urbani. Urbani intendeva lo spazio dell'opera d'arte come ambiente antropizzato ponendo al centro degli interventi conservativi il rapporto fra manufatto e contesto nonché la loro interazione nel tempo¹⁶.

Restauro, conservazione programmata e musealizzazione

L'impostazione offerta dagli interventi di restauro condotti sui dipinti murali di Santa Maria Antiqua nella prima metà del Novecento non mutò nei decenni successivi quando, fra gli anni Settanta e Novanta, si susseguirono interventi localizzati su alcune porzioni della chiesa palatina fino al «lungo restauro» condotto fra il 2000 e il 2015 da Werner Matthias Schmid e dalla sua équipe, che ha coinvolto tutte le superfici decorate del monumento (**tavv. XXVII-XXXVIII**)¹⁷.

Le pitture continuavano a presentare distacchi degli intonaci chiusi nelle serrate stuccature di cemento che a loro volta provocavano la migrazione di sali solubili sulla pellicola pittorica dando origine ad efflorescenze biancastre. Pertanto, in base alle disponibilità individuabili nella programmazione degli interventi di restauro delle Soprintendenze, fra gli anni

Settanta e Novanta si intervenne di volta in volta in urgenza o in occasione di cantieri mirati senza avere la possibilità di mettere in campo criteri generali e uniformi.

In assenza di pubblicazioni, la ricostruzione di questi interventi è possibile solo per sommi capi, attraverso la documentazione d'archivio e l'analisi delle immagini fotografiche realizzate prima e dopo il restauro. Ciò che preme in questa sede non è tanto presentare una disamina dettagliata delle operazioni e dei materiali adottati quanto piuttosto cercare di mettere in evidenza come l'individualità di ogni restauro abbia consentito di riconsiderare unicamente quella porzione di pitture senza tener conto dell'insieme e del contesto.

Nel 1976 vennero restaurati i dipinti della cappella di Teodoto¹⁸; fra il settembre 1981 e il maggio 1982 i restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari eseguirono gli interventi sul ciclo pittorico ubicato sulla parete orientale della navata sinistra, sul setto che divide l'alto coro dalla navata destra e sul riquadro con tre santi sul lato meridionale del pilone sud-ovest¹⁹. Nel 1981 Carla Mancinotti e Carla Tomasi, allora studenti dell'ICR, studiarono le condizioni delle pitture nell'abside ed eseguirono alcune operazioni di pronto intervento applicando anche velatini di garza di ampie dimensioni per assicurare le aree distaccate su cui intervenne l'anno successivo anche la ditta Tecnicon²⁰. Nell'atrio, fra il 1984 e il 1988 venne ospitato il corso Internazionale ICCROM sulla Conservazione dei dipinti murali con docenti e studenti di tutto il mondo che eseguirono interventi di restauro sui brani pittorici della parete orientale.

Si dovette poi attendere l'anniversario dei cento anni dalla scoperta di Santa Maria Antiqua, nel 2000, per tornare a riflettere sul monumento e sulla sua decorazione pittorica, grazie al Convegno Internazionale curato da John Osborne, J. Rasmus Brandt e Giuseppe Morganti nel 2000. Il convegno aprì la strada ad una nuova stagione di restauri, presentando il monumento problemi conservativi che interessavano le strutture murarie e le pitture.

Nel 1999 la Soprintendenza Archeologica di Roma aveva condotto un intervento di manutenzione globale dell'edificio con la revisione delle coperture e dei sistemi di drenaggio, la ricostruzione delle volte nelle navate laterali e il completamento della sostituzione degli infissi²¹. Si ripartì con interventi alla struttura architettonica indispensabili per consentire la diminuzione dei fattori di degrado che continuavano ad attanagliare le pitture. Si seguirono i criteri della conservazione programmata pur non avendo predisposto un piano progettuale integrato che verrà avviato nel 2001 con l'inizio del progetto del restauro dei dipinti murali. Il progetto prevedeva la realizzazione di un piano integrato di indagini coordinato da un gruppo interdisciplinare facente capo alla Soprintendenza Archeologica di Roma che avrebbe indirizzato le ricerche e i lavori verso la messa a punto di un sistema di conservazione programmata delle pitture. Questo sistema merita di essere riconosciuto come un modello di intervento per molti versi esemplare. Ancora una volta i restauri delle pitture della chiesa palatina sono stati al centro del progetto e si sono configurati come un punto di riferimento per il restauro dei dipinti medievali.

I punti di forza del progetto e le linee programmatiche sono individuabili nell'indirizzo interdisciplinare volto a sviluppare un piano di diagnosi dello stato di conservazione e delle cause di degrado e nel procedere per fasi consequenziali nella pianificazione delle operazioni avendo cura di intervenire sull'insieme della decorazione pittorica.

Gli esiti della campagna di indagini volte a monitorare le condizioni dell'edificio e la situazione microclimatica in cui si trovavano le pitture, hanno messo in evidenza le zone di maggiore criticità del monumento caratterizzate da fenomeni di degrado gravi che causavano principalmente difetti di adesione e coesione degli strati preparatori dei dipinti; presenza di

sali solubili certamente determinata dall'uso in passato del cemento per le stuccature, che aveva provocato vistose efflorescenze bianche in superficie.

Completato il quadro diagnostico, si è proceduto con il consolidamento dei dipinti e degli intonaci. Un pronto intervento indispensabile che avrebbe contemplato tutte le superfici offrendo contestualmente la possibilità di studiare le condizioni dei dipinti nelle diverse aree del monumento prima di affrontarne il restauro vero e proprio.

Il primo cantiere è stato allestito nella cappella dei Santi Medici i cui dipinti sono stati identificati come rappresentativi per realizzare il progetto pilota di intervento che ha consentito di mettere a punto le soluzioni più idonee per definire il livello di pulitura delle pitture; identificare il metodo più adatto per la sostituzione delle stuccature in cemento; e individuare i criteri e le operazioni necessarie alla presentazione estetica delle pitture.

Dopo oltre cento anni dalla scoperta dei dipinti di Santa Maria Antiqua si è tornati a riflettere sulla complessità dettata dalla presenza di molteplici fasi decorative, perlopiù in situazione di palinsesto, potendo contare sulla mappatura degli intonaci e sulle ricerche storico-artistiche condotte dal gruppo di ricerca dell'Università degli Studi della Tuscia coordinato da Maria Andaloro²², con l'obiettivo di revisionare la successione delle fasi pittoriche conservate nell'intero complesso forense.

Occorreva mantenere leggibile l'intricata stratigrafia pur restituendo una visione d'insieme uniforme, occorreva mettere in evidenza ogni singolo frammento pittorico per ricollegarlo alle stesure pittoriche di ciascuna fase (**tav. III**).

Si trattò innanzitutto di eliminare l'elemento di disturbo provocato dalle stuccature in cemento che, per colore e consistenza, emergevano come "corpi estranei", come linee marcate intorno alle immagini interrompendone la lettura. Le stuccature dei bordi degli intonaci e le risarciture delle lacune sono state sostituite con una malta che imita la granulometria, la tessitura ed il colore dell'intonaco originale stabilendo un inedito dialogo fra i vari brani dipinti, la cui successione avrebbe trovato una nuova armonia sulle pareti della chiesa palatina.

Eliminato il velo grigio composto da depositi particellari che aveva offuscato la visione delle pitture, il colore è emerso con una maggiore saturazione e è stata restituita una migliore leggibilità ai dettagli pittorici. Allo stesso tempo le immagini sono apparse "sgranate" a causa della presenza, quasi ovunque, di una fitta rete di microlacune a livello della pellicola pittorica. Boni aveva lasciato questa situazione cristallizzandola sulle pareti con le spalmature di cera e solo nei restauri eseguiti nel XX secolo inoltrato si era optato per la reintegrazione delle lacune adottando soluzioni in grado di abbassare il tono delle mancanze senza invadere la percezione dell'immagine (**tavv. XXXV-XXXVI**). Ora, lavorando su una revisione complessiva di tutte le pitture, la loro presentazione estetica ha assunto un ruolo sostanziale nello stabilire come si voleva comunicare la veste pittorica a chi entrava nel monumento. Abbiamo detto più volte come le pitture siano l'elemento cardine della chiesa palatina, ora si trattava non solo di conservare ogni singolo elemento della pittura per trasmetterlo al futuro ed offrirlo agli studiosi nella rinnovata sequenza stratigrafica, ma anche di rendere le pitture accessibili a tutti i fruitori degli spazi alle pendici del Palatino che di lì a poco sarebbero stati aperti al pubblico. Si è scelto dunque di valorizzare il testo pittorico originale riducendo le interferenze visive provocate dalle microlacune con velature ad acquarello grigie che abbassano la percezione degli elementi chiari portando in primo piano il colore facendo così "ordine" nella percezione del rapporto fra immagine e lacuna (**tavv. XXXV-XXXVI**).

I dipinti si leggono oggi in un rapporto armonico con le superfici architettoniche. Anche i pannelli staccati da Venturini Papari, trattati nello stesso modo, non appaiono più come elementi giustapposti alle murature e la ricollocazione *in situ* dei dipinti distaccati dall'I-CR consente ora di ricomporre la sequenza delle immagini scoperte nel 1900 (**tavv. XXII-XXVI-XXXVIII**).

Il “lungo restauro” delle pitture di Santa Maria Antiqua è divenuto certamente un modello di riferimento che si deve agli esiti del dialogo interdisciplinare, sviluppato nel cantiere diretto da Giuseppe Morganti ed Alia Englen, volto a mettere a punto una metodologia e dei criteri guida capaci di offrire una inedita, ma funzionale, visione del monumento, grazie anche alla opportunità di avere avuto alla guida degli interventi di restauro delle pitture lo stesso restauratore per quindici anni.

La restituzione del monumento ha aperto una nuova fase di tutela che si inserisce nel più ampio Progetto di monitoraggio e manutenzione del Parco Archeologico del Colosseo, diretto da Alfonsina Russo, per lo sviluppo di un sistema sostenibile di tutela al servizio della fruizione e della valorizzazione. Il controllo costante dei monumenti del Foro romano è ora affidato all'Ufficio Monitoraggio e Manutenzione, di recente istituzione, di cui è responsabile Irma Della Giovampaola. Questo ufficio ha avviato nel 2018 l'analisi della valutazione dei rischi per mettere a punto metodologie e tecniche rispondenti alle esigenze di conservazione preventiva che coinvolgono anche le strutture architettoniche di Santa Maria Antiqua in cui sono attivi i cantieri di adeguamento sismico diretti da Stefano Borghini²³.

Il percorso di tutela di Santa Maria Antiqua si muove oggi fra conservazione programmata e manutenzione delle strutture architettoniche, condizione necessaria per mantenere un microclima stabile per la salvaguardia delle pitture nel monumento, in attesa che sia possibile avviare un programma di verifica e manutenzione sui dipinti stessi e sulle superfici pavimentali che risentono degli effetti provocati dalla fruizione degli ambienti.

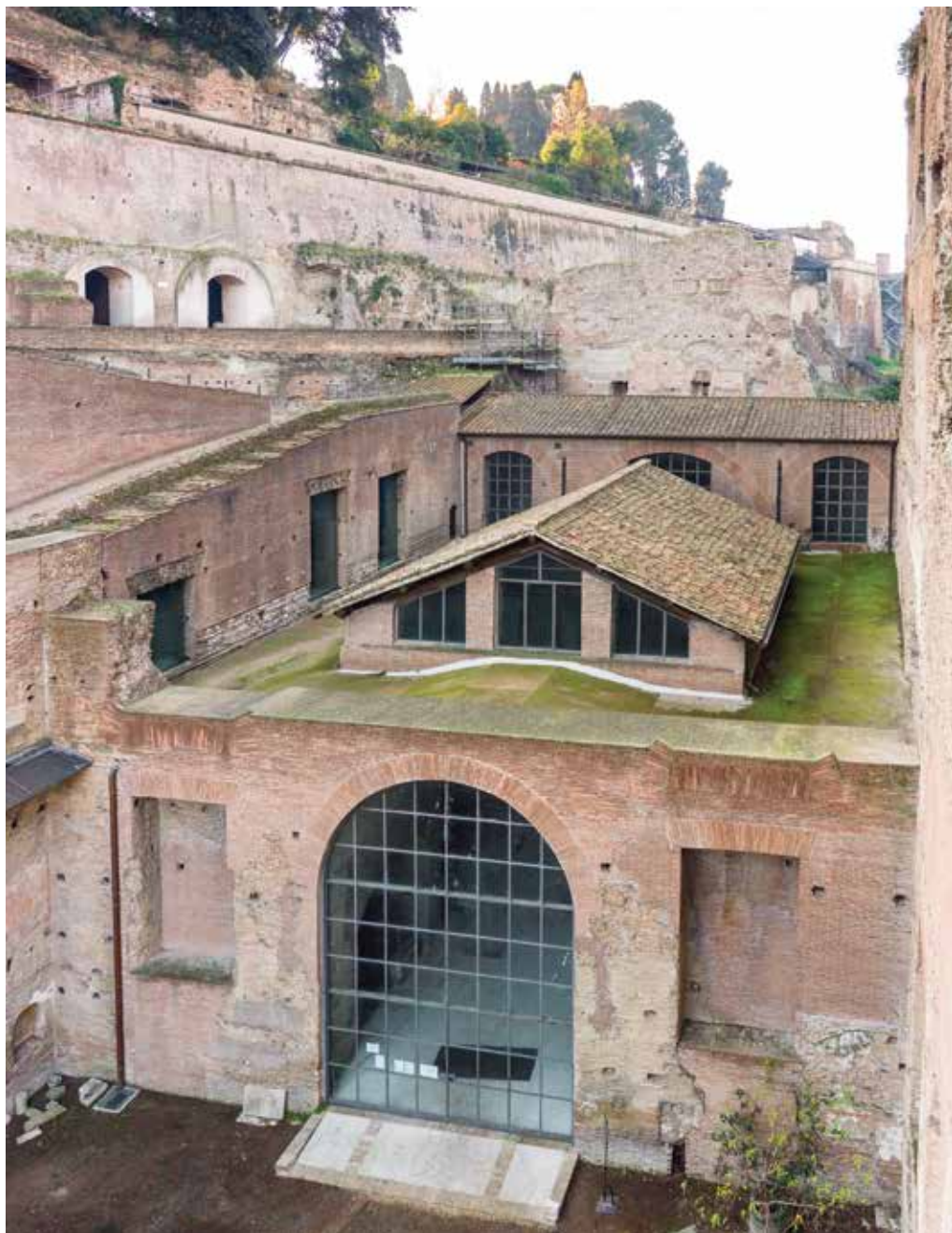
Occorre soffermarsi ancora un po' su questo aspetto. Il restauro ha certamente tenuto conto della necessità di rendere fruibile il monumento ad una cerchia di visitatori ampia e diversificata rispetto agli studiosi e agli addetti ai lavori che hanno frequentato la chiesa forense negli ultimi decenni. Con questo intento è stato restituito uno spazio studiato per cogliere la complessità dell'insieme e leggere i dettagli resi limpidi dall'accurata presentazione estetica di quello che Andaloro ha definito il «sistema-immagine» di Santa Maria Antiqua composto dalla convivenza di differenti registri, quello narrativo e quello iconico²⁴. Nel suo insieme si è recuperato uno spazio la cui musealizzazione, avviata da Boni, trova conferma nel dialogo instaurato dalle pitture con l'architettura, ricomposta e ricostruita, e con la sistemazione degli elementi scultorei, i sarcofagi classici e la base dell'ambone realizzato da Giovanni VII (705-707) rinvenuti durante lo scavo di Boni (**tav. XXXVII**).

Nel nuovo percorso “museale” il visitatore è rassicurato dallo spazio oggi compiuto nelle sue parti, dalla presenza di indicazioni per seguire un tracciato predefinito che lo conduce dall'atrio alla chiesa, dove entra nelle cappelle e nello spazio presbiteriale, per essere poi invitato a percorrere la rampa che conduce alle terrazze sul Palatino così da ricongiungere idealmente la chiesa di Santa Maria Antiqua con uno dei luoghi cardine della romanità.

NOTE

- ¹ G. BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche. La conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 43-67: 57.
- ² A. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863.
- ³ C. BOITO, *I restauratori*, Firenze 1884.
- ⁴ S. CECCHINI, Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 81-94; B.G. MARINO, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Napoli 2006, in part. pp. 98-123.
- ⁵ L. CORSARI, *Il Foro romano e le recenti scoperte*, 19 gennaio 1899, in G.F. GIULIANI-P. VERDUCI, *L'area centrale del Foro romano*, Firenze 1987, p. 11.
- ⁶ S. CECCHINI, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile. Il restauro tra prassi e norma, in Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Atti del Seminario Internazionale di Studio (Roma, Odeion del Museo dell'Arte Classica e Accademia Nazionale di San Luca, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA-I. SGARBOZZA, Roma 2005, pp. 207-227: in part. 208-211.
- ⁷ BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche ... cit.*, p. 57.
- ⁸ Sulla cultura del frammento come prova di autenticità e come memoria si veda O. ROSSI PINELLI, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in «Bollettino d'arte», 98 (1996), pp. 11-20; O. ROSSI PINELLI, *Frammento e reliquia tra Otto e Novecento*, in *Arte e Memoria dell'arte*, a cura di M.I. CATALANO-P. MANIA, Atti del Convegno (Viterbo, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Università della Tuscia, Viterbo 2011, pp. 167-174.
- ⁹ La riflessione di Boni emerge dalle pagine della biografia di E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932, vol. II, in part. p. 58.
- ¹⁰ S. CECCHINI, *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma 2012, pp. 141-212.
- ¹¹ BONI, *Il «metodo» ... cit.*, p. 59.
- ¹² C. BRANDI, *Meglio il guaio delle vetrine che le pareti senza affreschi*, Corriere della Sera, 8 ottobre 1958 ora in *Il Restauro*, a cura di M. CORDARO, Città di Castello 1999, pp. 284-287, in part. p. 285.
- ¹³ Si tratta dei capitoli *Lo spazio dell'opera d'arte* (cap. 7) e *Il restauro preventivo* (cap. 8) della *Teoria del restauro*. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, pp. 49-63.
- ¹⁴ Ivi, p. 54.
- ¹⁵ C. BRANDI, *Affreschi preziosi da lasciare al loro posto*, Corriere della Sera, 19 ottobre 1975, ora in *Il Restauro ... cit.*, pp. 290-295, in part. pp. 291-292.
- ¹⁶ G. URBANI, *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria. Progetto esecutivo*, Roma 1976, ora in G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. ZANARDI, Milano 2000, pp. 103-111; P. PETRAROIA, *Postfazione*, in URBANI, *Intorno al restauro ... cit.*, pp. 153-157.
- ¹⁷ W.M. SCHMID, *Il lungo restauro di Santa Maria Antiqua e delle sue pitture. 2000-2015*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*, pp. 386-395.
- ¹⁸ Archivio Parco Archeologico del Colosseo, Fascic. 3734, Faldone 602.
- ¹⁹ Le operazioni furono indirizzate al consolidamento degli strati preparatori, pulitura della superficie, rimozione delle stuccature in cemento e reintegrazione pittorica. Archivio Parco Archeologico del Colosseo, Fascic. 3734, Faldone 602.
- ²⁰ C. MANCINOTTI-C. TOMASI, *Il problema conservativo dell'abside di Santa Maria Antiqua*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, 1981; Archivio Parco Archeologico del Colosseo, Fascic. 3734, Faldone 602.
- ²¹ Gli interventi condotti sono delineati in G. MORGANTI, «Per meglio provvedere alla conservazione dei dipinti ...», 1984-2014: *Santa Maria Antiqua 30 Years Later*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, eds. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 215-232.
- ²² M. ANDALORO, *La parete palinsesto: 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 97-111; G. BORDI, *Santa Maria Antiqua attraverso i palinsesti pittorici*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 34-53; G. BORDI, *The apse wall of Santa Maria Antiqua (IV-IX secolo)*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 387-424; P. POGLIANI-C. PELOSI-G. AGRESTI, *Palimpsests and pictorial phases in the light of studies of the techniques of execution and the materials employed*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine ... cit.*, pp. 299-318; *Santa Maria Antiqua tra Roma ... cit.*
- ²³ Il volume *Monitoraggio e manutenzione delle aree archeologiche. Cambiamenti climatici, dissesto idrogeologico, degrado chimico ambientale*, a cura di A. RUSSO-I. DELLA GIOVAMPAOLA (Roma 2020), raccoglie gli esiti delle attività condotte al Foro romano in rapporto alle esperienze nazionali ed internazionali.
- ²⁴ ANDALORO, *Santa Maria Antiqua ... cit.*, in part. pp. 18-31.

TAVOLE



I. Chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano, esterno



II. Chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano, presbiterio, parete absidale prima dell'ultimo restauro (2010)



III. Presbiterio, parete absidale dopo l'ultimo restauro



IV. Parete absidale destra, la "Parete palinsesto" (2010)



V. "Parete palinsesto", registro superiore con *Maria Regina*, prima metà VI secolo (2010)



VI. Foto acquerellata di Wilpert-Tabanelli della parete palinsesto



VII. Presbiterio, parete orientale prima dell'ultimo restauro (2010)



VIII. Acquarello su carte di Geremia di Scanno, *Adorazione dei Magi e Andata al Calvario*, papa Giovanni VII-705-707



IX. Presbiterio, parete orientale, *Adorazione dei Magi*. Si riconoscono le stuccature in cemento e le grappe metalliche (2010)



X. Presbiterio, parete orientale, clipeo con *San Giovanni*. Si riconoscono le stuccature in cemento di colore diverso. Quella chiara è riferibile al primo intervento fatto eseguire da Boni; quella scura è pertinente all'intervento di Venturini Papari



XI. Presbiterio, parete orientale, particolare di un frammento di intonaco dipinto fermato dalle stuccature in cemento e consolidato con grappe metalliche



XII. Presbiterio, parete orientale, clipeo con *San Giovanni*. Particolare con le gocce di “tempera” a base di colla animale attribuibile all’intervento di Venturini Papari



XIII. Presbiterio, parete orientale. Si riconoscono le stuccature in cemento di colore diverso. Quella chiara è riferibile al primo intervento fatto eseguire da Boni; quella scura è pertinente all’intervento di Venturini Papari



XIV. Setto murario nella navata centrale con *Giuditta e Oloferne* dopo lo stacco e la ricollocazione *in situ* su rete metallica eseguiti nel 1901



XV. Dettaglio del supporto con rete metallica



XVI. Calotta absidale prima dell'ultimo restauro (2020)



XVII. Calotta absidale, particolare del volto di Cristo prima dell'ultimo restauro. Si riconoscono le grappe metalliche e le stuccature in cemento dipinte in ocra durante il restauro degli anni Settanta



XVIII. Calotta absidale. I tasselli mostrano le tinte utilizzate da Venturini Papari sotto lo strato ocra steso durante il restauro degli anni Settanta

XIX. Il pannello con *santa Barbara* nel Museo Forense (2002)





XX. Il retro del pannello con
santa Barbara (2002)



XXI. Pilastro sud-est, l'Annunciazione staccata da Venturini Papari (2010)



XXII. Pilastro sud-est, l'Annunciazione dopo l'ultimo restauro



XXIII. Pilastro nord-est, il dipinto staccato con l'Annunciazione, papa Giovanni VII - 705-707, prima dell'ultimo restauro



XXIV. Pilastro nord-est, il dipinto staccato con l'Annunciazione, papa Giovanni VII - 705-707, dopo l'ultimo restauro



XXV. Cappella di Teodoto, parete sud (2010)



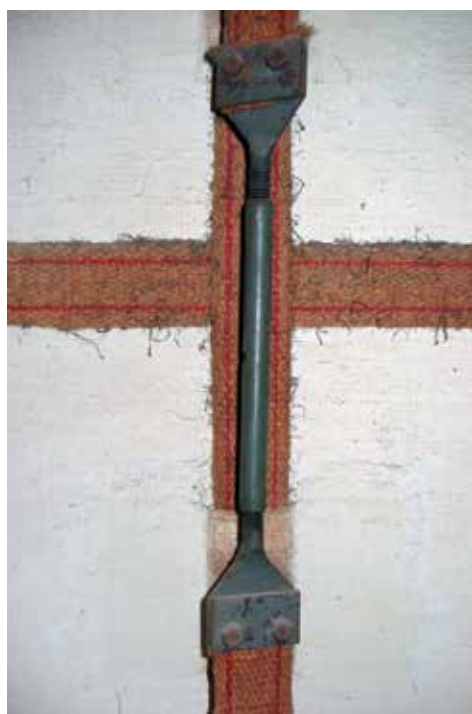
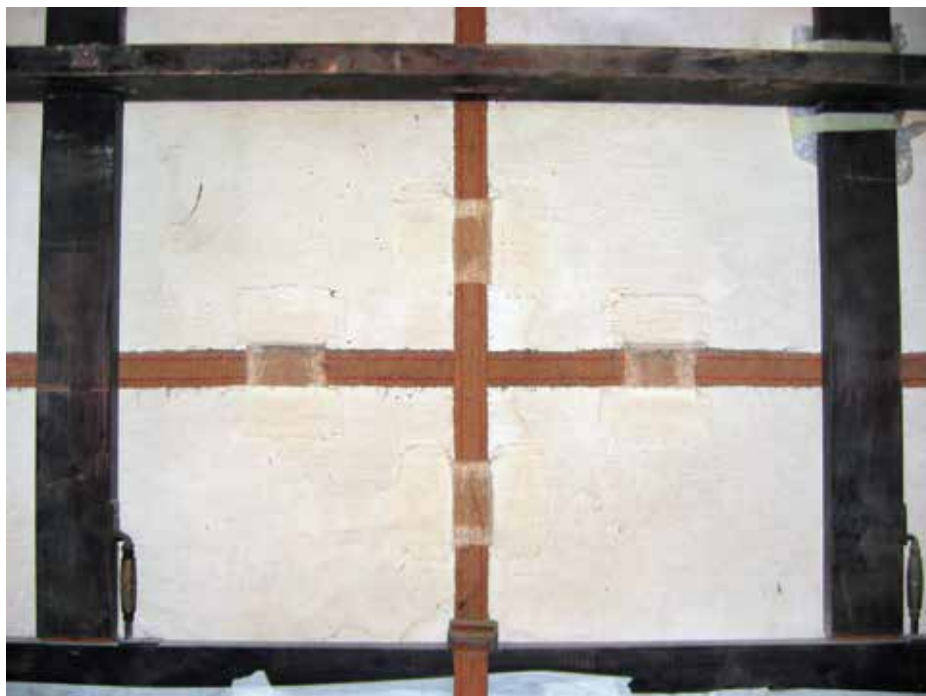
XXVI. Cappella di Teodoto, parete sud dopo la ricollocazione del dipinto staccato con la Vergine con il Bambino in trono e santi



XXVII. Il dipinto con *Vergine con il Bambino in trono e santi* della cappella di Teodoto dopo lo stacco



XXVIII. Il dipinto con *Vergine con il Bambino in trono e santi* della cappella di Teodoto dopo la ricollocazione in situ nel 2007



XXIX-XXXI. Particolare del supporto in tela su telaio ligneo e del sistema di tiranti



XXXII. Cappella di Teodoto, parete sud, *Crocifissione*



XXXIII-XXXIV. Particolari del supporto in ferro con rete metallica e telaio rigido in ferro





XXXV. Passaggio verso la rampa imperiale, *Anastasis*, papa Giovanni VII - 705-707, prima dell'ultimo restauro



XXXVI. *Anastasis* dopo l'ultimo restauro



XXXVII. Il presbiterio dalla navata centrale dopo l'ultimo restauro



XXXVIII. Pilastro sud-ovest della navata centrale dopo l'ultimo restauro

APPENDICE DOCUMENTARIA

Abbreviazioni:

ACS: Archivio Centrale di Stato, Roma

AICR: Archivio dell'Istituto Centrale del Restauro, Fondo storico dell'Archivio Generale, Roma

ASICR: Archivio dell'Istituto Centrale del Restauro, Fondo storico dell'Archivio Fotografico. Documentazione e restauri

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Roma, addì 27 III 1900

Alla Direzione Centrale
Ministero

OGGETTO: Foro Romano, affreschi medievali

Prego codesto Ministero di disporre che il riparatore di dipinti Sig. Bristoluni se è disponibile venga a finire gli affreschi medievali che si vanno scoprendo nella chiesa sepolta dietro a S. M. Liberatrice.

G. Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Roma, addì 27 marzo 1900

Oggi stesso ho mandato a chiamare il sig. Bristoluni, il quale ha conferito col Comm. Fiorilli. Egli si metterà d'accordo col cav. Boni relativamente ai lavori di restauro alle antiche pitture che si vanno rinvenendo nella chiesa sepolta dietro il demolito tempio di S. Maria Liberatrice.

[senza firma]

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Gen.le Antichità e Belle Arti
Divisione Scavi

Lavori eseguiti nel Foro Romano dal Sig. r Pietro Cecconi Principi

Distaccati sotto la Chiesa di S. Maria Liberatrice e messi sopra a doppia tela e teloni a chiavi con traverse e stuccati due intonaci dipinti uno di m. 1,60x1,20 e l'altro di m. 1,07x0,77.

Distaccato da un architrave della Chiesa una lapide dipinta su intonaco e trasportata su tela e telaio a chiavi.

Tutto compreso

£ 150

Verificata la quantità si liquida il presente conto per lire Centocinquanta.
Roma, 19 Aprile 1900

Il Direttore
G. Boni

L'assistente
G. Perroni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Roma, addì 15 settembre 1900

Al Ministero di Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
N. di Protocollo I
N. di partenza 220

OGGETTO: Foro Romano. Basilica Palatina. Copertura provvisoria di difesa delle pitture

A tutela delle insigni pitture dell'alto medioevo che adornano le pareti della basilica palatina, converrà provvedere alla ricostruzione di alcune delle volte dell'edificio. Essendo questo un lavoro assai importante, anche dal punto di vista economico, mi riservo di presentare a codesto Ministero un regolare progetto non appena lo scavo sarà ultimato e l'ing. Petrucci avrà compiuto i rilievi del monumento.

Intanto però, ad evitare il grave e irreparabile danno che le pitture sentirebbero continuando a rimanere esposte alle intemperie durante la stagione invernale e durante le stagioni successive che dovranno trascorrere prima di poter provvedere alla copertura stabile della basilica palatina, proporrei di adottare una copertura provvisoria, la più semplice ed economica possibile.

Tale copertura consisterebbe in armatura lignea con fodera di cartone di asfalto, come quelle in uso nei cantieri provvisori, e presenterebbe assoluta garanzia per più anni contro la pioggia e il sole.

L'accluso preventivo riguarda la spesa occorrente per applicare tali coperture alla tribuna principale della basilica, dove furono rimesse allo scoperto le pitture più importanti e meglio conservate.

Il Direttore degli Scavi
G. Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Roma, addì 17 Ottobre 1900

Al On.le Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Classifica d'archivio II
N. di partenza 266

OGGETTO: Foro Romano. Basilica Palatina. Preventivo per la copertura delle pitture medievali

Allo scopo di proteggere dalle acque le insigni pitture recentemente scoperte sulle pareti interne e pilastri della Basilica Palatina, e nella chiesa di S. Silvestro, mi pregio inviare a codesto Ministero, con preghiera di sollecita approvazione, l'accluso 2° preventivo per la costruzione di una piccola tettoia provvisoria sopra dette pitture, consigliano l'applicazione di cartone bitumato, che in via d'esperimento, ha dato buona prova alla tribuna della Basilica Palatina.

Il Direttore degli Scavi
G. Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Roma, addì 9 gennaio 1901

A S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma

Urgentissima

OGGETTO: Foro Romano Chiesa di S. Maria Antiqua

Ho l'onore di esporre all'E. V. il risultato della visita fatta dal Comitato per la pubblicazione delle Notizie degli scavi, al Foro Romano, la mattina di mercoledì 9 corrente.

Erano presenti l'on. Prof. Felice Barnabei, presidente, i professori O. Marucchi, G. Gatti, L. Savignoni ed il sottoscritto, segretario.

Scopo dell'adunanza era particolarmente quello di osservare gli scavi nell'area della chiesa di S. Maria Antiqua (S. M. Liberatrice) che, in grazia delle pitture murali che ne ricoprono ancora, in parte, le pareti e l'abside, deve considerarsi per uno tra i più notevoli monumenti dell'antichità che annoveri l'Italia.

I componenti del Comitato, unanimi, hanno verificato il deperimento rapido degli affreschi, dovuto specialmente al luogo basso, umido e per di più, esposto a tramontana, ai piedi del colle Palatino.

Il Comitato, accogliendo la proposta dell'on. Prof. Barnabei, sarebbe di avviso che piacesse a V. E. di disporre che, sospendendo altri lavori nel Foro, senza perder tempo siano eseguiti calchi cartacei, perfettissimi, degli affreschi, riproducenti anche il colore che le pitture hanno.

Si avrà così una testimonianza autentica dello stato degli affreschi, quasi al momento della scoperta. Dico quasi perché, come sopra si è notato, un deperimento delle pitture già è a deplorarsi.

Il Comitato propone inoltre all'E.V. la sollecita nomina di una Commissione tecnica, la quale dovrà decidere circa il mezzo migliore da scegliersi per la conservazione delle insigni pitture di Santa Maria Antiqua, le quali costituiscono, ripeto, una singolare pagina di storia dell'arte.

Alla Commissione tecnica il decidere quindi se le pitture possono conservarsi in situ, ovvero debbono essere distaccate.

Tanto ho l'onore d'esporre all'E.V.

Il Segretario
Luigi Corsari

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Roma, addì 12 gennaio 1901

All'On.le Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma
N. di Protocollo 1
N. di partenza 381

OGGETTO: FORO ROMANO Distacco di un intonaco dipinto della Basilica Palatina

Prego la S. V. Ill.ma perché voglia disporre che il restauratore Cecconi-Principi, si rechi subito costé, urgendo la sua opera per staccare l'intonaco dipinto a figure, da un piccolo masso della Basilica Palatina, franato anticamente e che a causa del disgregamento non è possibile di muovere dal posto in cui si trova.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Sig. Pietro Cecconi Principi
Restauratore di dipinti
Via Laurina, 27
Roma

Roma, addì 13 gennaio 1901

Urgentissima

Prot.o Gen.e N° 613
N° di Posiz.e 6. Roma
N° di Part.a 662

OGGETTO: Foro Romano. Distacco di un intonaco dipinto della Basilica Palatina

L'arch. comm. Giacomo Boni, direttore degli scavi al Foro Romano, scrisse a questo Ministero perché voglia disporre che la S.V. si rechi subito al Foro urgendo la sua opera per distaccare l'intonaco dipinto a figure di un piccolo masso della Basilica Palatina, anticamente franato e che a causa del disgregamento non è possibile di rimuovere dal posto ove ora giace.

Prego la S. V. di volersi recare subito dal prof. Boni per esaminare il masso di cui trattasi e che esso si trovi in condizioni tali da rendere indispensabile il distacco dell'intonaco.

Prima, però, di iniziare qualsiasi lavoro, la S. V. dovrà riferire direttamente a questo Ministero il suo parere e le proposte che crederà di fare a tal riguardo.

Aspetto da Lei un sollecito riscontro

per il Ministro
f.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

A S. E.
Il Ministro della P. I.
Roma

Roma, 16 gennaio 1901

Eccellenza,

In risposta alla pregiata lettera in data del 13 corrente, N° di Prot.o 613, clas. D'arch.o 6, Roma, della Direzione Generale per le antichità, mi pregio notificare quanto segue:

Recatomi al Foro Romano per osservare l'intonaco dipinto esistente sul masso franato, appartenente alla Basilica Palatina, ho potuto constatare che l'intonaco è in varie parti licenziato dal masso stesso, cosicché se ne rende indispensabile il distacco, per poterlo conservare.

Con la maggiore osservanza ho l'onore segnarmi Della E. V. Obb.mo.

Pietro Cecconi Principi

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

A S. E.
Il Ministro della P. I.
Roma

Roma, 22 gennaio 1901

Eccellenza,

In riscontro a nota del 2 corrente, N° di Prot.o 767, classifica d'arch.o 6, Roma, N° di part. 1063, della Direzione Generale per le antichità e belle arti, ed intorno al distacco del noto affresco della Basilica Palatina, mi pregio informare l'E. V. che per distaccare tale dipinto della misura di 1,20x 0,80 dal masso franato e riportarlo su telaro con tela metallica, occorre la spesa di Lire Cento.

Con la maggiore osservanza. Obb.mo

Pietro Cecconi Principi

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Sig.r Pietro Cecconi Principi
Restauratore di dipinti
Via Laurina, 27
Roma

Roma, addì 25 gennaio 1901

Prot.o Gen.e N° 1111
N° di Posiz.e 6. Roma
N° di Part.a 1310

Risposta a lettera
Del 22 gennaio 1901

OGGETTO: Distacco di un intonaco dipinto della Basilica Palatina

Approvo quanto la S. V. mi significa, con la lettera del 22 corrente, circa la spesa di Lire Cento da sostenersi per il distacco di una parte dell'affresco della Basilica Palatina.

Prego pertanto la S. V. di presentarsi subito al Direttore degli Scavi del Foro Romano per iniziare il lavoro necessario al distacco del dipinto, compiuto il quale, Ella consegnerà al predetto Direttore il regolare conto, in triplice copia, affinché questo Ministero possa provvedere al relativo pagamento.

per il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Direttore
Degli Scavi del Foro Romano

Roma, addì 25 gennaio 1901

Prot.o Gen.e N° 1111
N° di Posiz.e 6. Roma
N° di Part.a 1309

OGGETTO: Distacco di un intonaco dipinto della Basilica Palatina

Il Sig. Pietro Cecconi Principi ha domandato la somma di Lire Cento per il lavoro di distacco dell'intonaco franato della basilica Palatina.

Questo Ministero accettando la condizione posta da Cecconi Principi, lo ha invitato a prendere subito con la S. V. gli opportuni accordi per iniziare il lavoro.

Affinché poi, a lavoro compiuto, possa provvedersi al relativo pagamento, il signor Cecconi Principi presenterà alla S. V. il regolare conto, in triplice copia, che Ella rimetterà al Ministero, munito del suo visto.

Il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Ministero
dell'Agricoltura

Roma, addì 25 gennaio 1901

urgentissima

N° di Part.a 1312

OGGETTO: Scavi del Foro Romano. Pitture nella chiesa di S. Maria Antiqua.

Negli scavi eseguiti teste' nell'area della chiesa di s. Maria Antiqua al Foro Romano, sono state scoperte antichissime pitture murali, le quali ricoprono in parte le pareti e l'abside di quella chiesa. Dal momento della scoperta ad oggi, si è già notato un deperimento degli affreschi, dovuto all'azione atmosferica esercitata notevolmente in quel luogo umido e basso, esposto a tramontana e a piedi del Palatino.

Trattandosi pertanto di uno dei più notevoli monumenti di antiche pitture che si conservano in Italia, questo Ministero non deve porre tempo in mezzo per tutelarne la conservazione. E quindi ha stabilito di nominare una Commissione tecnica, la quale arrivi ai mezzi migliori da scegliersi, per impedire un ulteriore deperimento degli affreschi, e salvare quell'insigne monumento, il quale costituisce una singolare pagina della Storia dell'arte.

In questa Commissione però è mio intendimento che entri a far parte un Professore di chimica, il quale sia in special modo versato all'applicazione di quella scienza delle arti e alle industrie, a fine di avere in quel consesso una persona atta a suggerire quei mezzi che la chimica può fornire, per arrestare l'azione deleteria degli agenti atmosferici sulle pitture predette. Mi rivolgo quindi a codesto On. Ministero, affinché voglia suggerirmi il nome di un Professore di Chimica, insegnante, per esempio, in qualcuna delle Scuole d'arte industriale dipendenti da codesto Ministero, e che sia adatto allo scopo pel quale verrebbe chiamato a far

parte della detta Commissione.

per Il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale Belle Arti

Roma, addì 26 gennaio 1901
Urgentissima

Sezione 2
N. del Protocollo 2091
Risposta a lettera del 25 corrente
Num. 1312

OGGETTO. Scavi del Foro Romano

Mi fa premura di partecipare all'On. Collega della pubblica istruzione – in risposta alla sua cortese lettera di ieri- che nella Commissione tecnica, la quale avrà l'incarico di additare i mezzi migliori per impedire il deperimento dei preziosi affreschi scoperti in S. Maria Antiqua, può essere chiamato uno dei seguenti professori di chimica industriale:

Prof. Ermenegildo Rotondi del R. Museo industriale italiano in Torino.
Prof. Tullio Buzzi della Scuola professionale di tintura e tessitura in Prato.
Prof. Luigi Margary della Regia Scuola di tessitura e tintoria in Arpino.

Il Ministro
Carcano

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Direttore
Degli Scavi del Foro Romano
Roma

Roma, addì 6 febbraio 1901
Urgentissima

N. di protocollo 1650
N° di partenza 2043

OGGETTO: Foro Romano. Chiesa di S. Maria Antiqua

Il Comitato per la pubblicazione delle Notizie degli scavi, nella visita fatta il 9 Gennaio p. p. alle esplorazioni nell'area della chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro, e alle pitture murali ivi scoperte, verificò un rapido deperimento degli affreschi, dovuti specialmente al luogo basso e umido ed esposto a tramontana, a piedi del colle Palatino.

A fine quindi di tutelare nel miglior modo la conservazione di quelle pitture, accogliendo la proposta fattane dal comitato predetto, ho nominato una Commissione tecnica, la quale avvisi ai mezzi da scegliersi per impedire l'ulteriore deperimento degli affreschi, e salvare così insigne monumento, il quale costituisce una singolare pagina della storia dell'arte.

La Commissione è composta dai signori prof. Luigi Cavenaghi, prof. comm. Cesare Maccari, comm. Ludovico Seitz, cav. Giulio Cantalamessa, cav. Corrado Ricci, on. Conte comm. Giuseppe sacconi, prof. Pietro Cecconi Principi e prof. Luigi Margary.

A questo proposito, sarà utile avvertire la S. V. che fino a quando la predetta Commissione non abbia fatto conoscere il suo parere, converrà sospendere qualunque processo di pulitura o di lavamento degli affreschi della chiesa di S. Maria Antiqua.

Il Ministro
F.to Gallo

Al Sig. Prof. Luigi Cavenaghi
Direttore del Museo Artistico Industriale
Milano
Sig. Prof. Comm. Cesare Maccari
Piazza Sallustio Roma
Sig. Prof. Comm. Ludovico Seitz
Via della Croce 2 Roma
Sig. Cav. Giulio Cantalamessa
Direttore delle RR. Gallerie di Venezia
Sig. Cav. Corrado Ricci
Direttore della R. Pinacoteca di Brera Milano
On. Conte Comm. Giuseppe Sacconi
Deputato al Parlamento Roma
Sig. Pietro Cecconi Principi
Riparatore di dipinti
Via Laurina 27 Roma
Sig. Luigi Margary
Professore della R. Scuola di tessitura e tintoria Arpino

Roma, addì 6 febbraio 1901

Urgentissima

N° di partenza dal N° 2043 al N° 2052

OGGETTO: Foro Romano. Affreschi della Chiesa di S. Maria Antiqua

Negli scavi eseguiti nell'area della chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano, sono state scoperte antichissime pitture murali, le quali ricoprono in parte le pareti e l'abside di quella chiesa. Dal momento della scoperta ad oggi, si è già notato un deperimento degli affreschi, dovuto specialmente al luogo umido e basso, esposto a tramontana e a piedi del colle Palatino.

Trattandosi di uno dei più notevoli monumenti di antiche pitture che annoveri l'Italia, non devesi porre tempo in mezzo per tutelarne la conservazione. Ho quindi nominato una Commissione tecnica, di cui fa parte la S. V. e i signori Prof. Cesare Maccari, Comm. Ludovico Seitz, Cav. Giulio Cantalamessa, Cav. Corrado Ricci, Conte Comm. Giuseppe Sacconi, prof. Pietro Cecconi Principi e prof. Luigi Margary, la quale esaminerà diligentemente le pitture di cui trattasi, mi dica se, in qual modo e con quali mezzi si possa con certezza assicurarne sul posto la conservazione.

Quando non si riuscisse a trovare alcun mezzo atto a raggiungere tale scopo, la Commissione dovrebbe indicare i metodi di migliore riuscita per distaccare le pitture e perpetuarne la conservazione in luogo chiuso.

Alla S. V. ed ai suoi colleghi è lasciata ampia facoltà di fare tutte le proposte che stimeranno utili, se pure l'attuazione di esse domandasse una notevole spesa.

Come poi, nel corso delle osservazioni e degli studi, che saranno fatti su quegli affreschi, la Commissione reputasse conveniente di aggregarsi un altro componente, che affidi per la specialità delle sue ricerche e pel suo valore, potrà pure liberamente designarmelo.

Ho dato incarico al chiaro Prof. Maccari di prendere con Lei e con i Suoi colleghi gli opportuni accordi per l'adunanza della Commissione, che io desidero abbia luogo il più presto possibile.

Il Ministro
F.to Gallo

All'On.le Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
N. di Protocollo 2023
Classifica d'archivio II
N. di partenza 409

Roma, addì 7 febbraio 1901

Risposta a Ministeriale del 6-2-1901
N. 2043

OGGETTO: Foro Romano. Basilica Palatina.

Ho provveduto, con provvisorie coperture, con spurgo delle cloache, con scavo di intercapedini, e con saldature e grappe, alla conservazione delle pitture della basilica palatina riservandomi di ripulire dopo che i muri saranno asciugati, provvedendo alla loro copertura stabile.

Sarò grato agli illustri componenti la Commissione nominata da codesto On. Ministero per le ulteriori cautele che avranno da suggerirmi per la miglior conservazione di quell'insigne palinsesto pittorico del VI-VIII secolo.

Il Direttore degli Scavi
G. Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

All'On.le Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
N. di Protocollo III
N. di partenza 414

Roma, addì 12 febbraio 1901

OGGETTO: Foro Romano. Cappella palatina d.a S. Maria Antiqua.

Mentre procedeva lo scavo dell'atrio, del cortile e delle tribune del palazzo imperiale, ridotto a cappella palatina nel secolo VI, e ornato con nuove pitture nel secolo VIII, ho provveduto ai più urgenti bisogni del monumento, coi lavori sottoindicati:

- a) Sottofondazione dei muri scalzati per rubar i massi di travertino, che giravano tutto intorno alla basilica dell'edificio.
- b) Costruzione di tettoie di legname, coperte di cartoni di asfalto, per difendere dalla pioggia e dal sole le pareti dipinte.
- c) Saldatura, mediante grappe di rame e orlature di cemento, degli intonachi staccati.
- d) Scavo dei terrapieni addossati ai muri dipinti, e formazione di una intercapedine dietro al muro delle tribune, dove lo scavo potrà effettuarsi fra qualche mese.
- e) Spurgo e allacciamento delle chiaviche, mediante le quali si era già provveduto anticamente allo scolo delle acque nel sottosuolo del monumento.

Per assicurare permanentemente la conservazione delle preziose pitture, giudicherei però necessario di eseguire altri lavori, intorno ai quali la Commissione nominata da codesto Ministero potrebbe offrire l'illuminato parere e consiglio agli illustri che la compongono.

I lavori che proporrei di eseguire sarebbero i seguenti:

- 1) Completamento della volta di muratura a pietrisco, con anelli di mattoni, delle tre tribune.
- 2) Copertura a tettoia dell'avancorpo e dei portici che fiancheggiano il cortile, lasciando nel mezzo un impluvio. Tale copertura, fatta di buon materiale di legname, e tegole vecchie, costerebbe poco e armonizzerebbe col monumento.
- 3) Ricostruzione della volta della scalea a rampa che sale al Palatino, la quale sta addossata a una delle pareti dipinte.
- 4) Applicazione di tre vetrate alle aperture di luce da lasciarsi nella intera sezione non coperta di fronte alle tribune.
- 5) Sistemazione a cocciopesto del terreno in cui mancano le lastre del pavimento, dopo aver risarcito le chiaviche.
- 6) Completamento graduale dello sterro negli ambienti attigui all'atrio imperiale e alla cappella palatina.
- 7) Sterilizzazione della superficie degli intonaci dipinti, "concimati" durante il lungo soggiorno sotterra, e che in qualche punto offrono condizioni di umidità favorevoli allo sviluppo delle spore di alghe e d'altri organismi parassitici. Qualche esperimento di sterilizzazione l'ho già fatto, ma, prima di estenderlo alle pareti dipinte, crederei opportuno che codesto On.le Ministero sentisse anche il parere del Senatore Cannizzaro, direttore dell'Istituto chimico dell'università di Roma, del Prof. Buboni della R. Stazione di patologia vegetale, e del direttore del gabinetto di batteriologia della Sanità pubblica.
- 8) Ripulitura e manutenzione degli intonaci dipinti, (se sia da farsi mediante spalmatura di cera vergine sciolta nella benzina come si usa a Pompei)

Il Direttore degli Scavi
G. Boni

Roma, 14 febbraio 1901

A Sua Eccellenza
Il Ministro dell'Istruzione Pubblica
Direzione Generale di antichità e belle arti

Eccellenza

La Commissione nominata dall'E. V. per suggerire quel che meglio volga alla difesa delle antichissime pitture trovate nella cappella Palatina o S. Maria Antiqua, ha creduto doveroso prima di ogni altra sua parola, applaudire all'indefesso Commend. Giacomo Boni, il quale ha restituito a Roma un monumento che ragiona all'intelletto ed all'animo con sì antica eloquenza e sembra essere ricomparso a spiegare visivamente per quali vie e con quali mezzi la produzione artistica della civiltà romana sia trapassata a vantaggio della nuova, adempiendone gli intendimenti e i bisogni.

Altra ragione di lode al Commend. Boni la Commissione trova nel fatto che egli, spronato dalla necessità di provvedimenti solleciti, aveva già fatto varare cose che la Commissione avrebbe consigliato ovviamente, ossia allacciare gli scarichi di acqua intorno al monumento riscoperto, in modo da rimuovere subito le cause più gravi di danno; lo sterro all'esterno dei muri (non ancora compiuto, ma destinato a giungere al suo termine), acciocché tutta la costruzione laterizia, aerea di ogni parte, aperta al benefico contatto ed raggio solare, a grado a grado si asciughi completamente; sottofondazione dei muri, ch'erano stati scalzati per asportarne i massi di travertino girando intorno alle basi; saldatura, mediante grappe di rame e orlature di cemento, degli intonachi dipinti. Questi benefici rappresentano già provvedimenti stabili, ai quali non potrà aggiungersi, tutt'al più, che qualche ritocco di perfezionamento; ma deve dirsi ancora che, a protezione provvisoria contro le piogge, il Commend. Boni aveva poste al disopra dei dipinti le tettoie di legno, distendendovi cartoni di asfalto; e fra qualche mese, terminato lo sterro dietro le tribune, egli vi fermerà una intercapedine, che dia all'edificio l'isolamento necessario.

Pensa la Commissione che quelle pitture non si debbano divellere dal luogo al cui ornamento furono predestinate. V'è una specie di connessione organica fra esse e il luogo che le accoglie e le schiera grandiosamente, donde deriva un'impressione di armonia e di solennità che sarebbe colpevole o doloroso distruggere. Il distacco delle pitture e il loro trasporto ad altro luogo non potrebbe essere giustificato che dalla certezza, o almeno dalla forte probabilità, della loro rovina, qualora non emigrassero ad altra sede. Ma la Commissione ha ragionevole speranza che a tali dipinti possa assicurarsi la vita, lasciandoli dove sono, e poiché sapeva che il Comm. Boni avea già meditato un complesso di proposte per tutelarle efficacemente, lo ha invitato a manifestarle. Egli ha proposto:

- 1) Completamento della volta di muratura a pietrisco, con anelli di mattoni, delle tre tribune.
- 2) Copertura a tettoia dell'avancorpo e dei portici che fiancheggiano il cortile, lasciando nel mezzo un impluvio. Tale copertura, fatta di buon materiale di legname di tegole vecchie, costerebbe poco e armonizzerebbe col monumento.
- 3) Ricostruzione della volta della scalea a rampa che sale al Palatino, la quale sta addossata ad una delle pareti dipinte.
- 4) Applicazione di tre vetrate alle aperture di luce da lasciarsi nella intera sezione non coperta di fronte alle tribune.
- 5) Sistemazione a cocciopesto del terreno in cui mancano le lastre del pavimento, dopo aver risarcito le chiaviche.
- 6) Completamento graduale dello sterro negli ambienti attigui all'atrio imperiale e alla cappella palatina.

La Commissione giudica savie tutte queste proposte, ma teme che non bastino a quella salda difesa dei dipinti, la quale è nel desiderio dell'E. V. e di tutti noi. Lontanissima dal pensiero di un ripristino dell'edificio mutilato, a proporre il quale non ebbe mandato dall'E. V., essa crede tuttavia che l'impluvio contemplato nelle proposte del Boni (impluvium certamente nella sua origine) fosse stato dai cristiani trasformato in navata della chiesa, tanto che ora coprirlo del tutto, oltre che utile difesa ai dipinti, debba ritenersi cosa non discorde dall'aspetto che ebbe già prima che fosse sepolto dall'interramento. Alla terza adunanza noi sottoscritti votammo, perciò, unanimi quest'ordine del giorno:

“Accettate le proposte dell'egregio arch. o Boni, la Commissione pensa tuttavia che non condurranno alla piena protezione delle pitture, e reputa che la completa difesa loro debba aspettarsi dal metterle al chiuso, tutelandole contro le intemperie, contro il vento, la nebbia, la luce stessa, che è dannosa quand'è eccessiva. Pregha perciò il suddetto Boni a meditare un progetto per la chiusura e confida che il disegno ch'egli farà, non sia per discordare minimamente dal carattere del luogo, pur conseguendo con la maggiore semplicità l'intento desiderato.

In quanto alla vegetazione della borrhaccina detta vellutello, che in parte copre le pitture, specialmente quelle della tribuna maggiore, la Commissione ne ha considerato le prove, prudenti e ben misurate, che il Comm. Boni ha fatte per distruggerla con la formalina, e proclamerebbe bene riuscito l'esperimento, se questo non fosse di data ancor troppo recente, e potesse prometterci la durezza. I muri sono purtroppo impregnati di principi parassitici provenienti dalla concimazione della terra ch'era quivi accumulata. Esaminarne la natura, dire quali sostanze valgano ad estinguere l'infezione, spetta alla scienza. Noi, per la rinunzia del prof. Margary, non abbiamo avuto a nostro sussidio il consiglio, che desideravamo, di un chimico, ma proponiamo e raccomandiamo all'E. V. che l'importante quesito sia sottoposto all'illustre senatore Cannizzaro, direttore dell'Istituto chimico universitario di Roma, e con questa raccomandazione seguiamo un'altra delle proposte del Comm. Boni. Il senatore Cannizzaro potrà poi indicare a V. E. l'uomo che ha migliore preparazione di studi per fare questa ricerca. Speriamo che l'autorevolissima risposta suggerirà il mezzo che riesca ad uccidere le spore perniciose, senza detrimento della decorazione pittorica. Intanto desidereremmo, anzi riteniamo necessario, che con grandissima precauzione sia fatta la lavatura che rimuova quella vegetazione, e sieno qua e là tentati i vari mezzi che in questi casi si consigliano, affinché si possa praticamente vedere quale sarà stato il più valido distruttore. Non siamo senza speranza che un beneficio possa essere spontaneamente arrecato dalla futura estate, che distaccherà l'umido dei muri dissotterrati, nei quali sarebbe stata troppo singolare fortuna che ogni traccia delle loro secolari condizioni fosse scomparsa ad un tratto. Le pitture sono certamente robuste, giacché hanno resistito per lunghissimo tempo al contatto della terra umida, ma del beneficio estivo non si può avere certezza, sapendosi come talvolta sia pertinace e ribelle l'umidità penetrata negli edifici laterizi, pel risanamento stabile dei quali è solo sperabile che la scienza da noi implorata, fornisca un'utile indicazione. Se in tal modo si giunga a sterilizzare del tutto gl'intonachi, la quale desideratissima sicurezza non ci può essere data che dal prolungato esperimento, sarà anche facile restituire a tutti i dipinti prosciugati un vigore d'intonazione, una nettezza d'immagine, con la spalmatura di cera vergine diluita nella benzina, come lo stesso Boni propone, o con la paraffina, sciolta anch'essa nello stesso mezzo liquido, come altri raccomandano. La scelta del primo o del secondo procedimento, o d'altri ancora che potranno parer opportuni, dipenderà dall'esame che si farà dello stato delle pitture, dopo che saranno state liberate dalle insidie dei parassiti che ora vi si annidano.

Ma poiché abbiamo le speranze che abbiamo di poter conservare a lungo questi pregevolissimi documenti pittorici di secoli remoti, non possono dissociarsi da un residuo di incertezza, e poiché nelle cose munda provvedere adesso, ma pur possibile, è da includere questa, che fra qualche tempo sembri necessario fare ciò da cui ora la Commissione ripugna, ossia il distacco e il trasporto delle pitture, noi preghiamo l'E. V. di voler ordinare che sia fatto un modelluccio di questa chiesa, quale è stata ritrovata, nella proporzione di un decimo circa, e vi sieno fedelmente riprodotte le pitture da un abile artista, esercitato in tali imitazioni, e in tal modo, quali che siano i casi, gioverà avere consegnato ai futuri studiosi una riproduzione precisa del complesso che il tempo nostro ha avuto la buona fortuna di ritrovare, ma che potrebbe, nonostante la tenacia nel combattere le cause avverse, divenire importante a conservare nella sua integrità.

Cesare Maccari
Giuseppe Sacconi
Luigi Cavenaghi
Corrado Ricci
Giulio Cantalamessa (Relatore)

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

All'Illustre
Prof. Comm. Stanislao Cannizzaro
Senatore del Regno
Direttore dell'Istituto chimico della R. Università di Roma

Roma, addì 25 febbraio 1901

N. di Posiz.e 6 Roma
N. di partenz.a 3222

OGGETTO: Foro Romano. Pitture murali della Cappella palatina di s. Maria Antiqua

Negli scavi eseguiti nell'area della cappella Palatina detta di s. Maria Antiqua, furono scoperte antichissime pitture murali, le quali adornavano le pareti e l'abside di quella chiesa. Queste pitture, situate in luogo umido e basso, ai piedi del Palatino, ed esposte ad intemperie, vanno soggette ad un notevole deperimento, se non si arrestano o non si rimuovono subito le cause che lo producono.

Trattandosi di uno dei più importanti monumenti pittorici d'Italia dell'alto medioevo, questo Ministero non pose tempo in mezzo a provvedere alla sua conservazione. E a tal scopo nominando una Commissione la quale suggerisse i mezzi migliori per impedire l'ulteriore deperimento degli affreschi, e salvare quell'insigne monumento, che costituisce una singolare pagina della storia dell'arte.

Tra le molte cause di guasti alle pitture, vi è lo sviluppo di alghe e di altri organismi vegetali parassitici che in parte coprono gli affreschi, specialmente quelli della tribuna maggiore. Già il Comm. Giacomo Boni, Direttore di quegli scavi, oltre aver provveduto immediatamente alle più urgenti necessità per la tutela di quel monumento, tentò un esperimento di sterilizzazione nella superficie degli intonachi in un lembo di essi non dipinto. Ma la Commissione, esaminate le prove fatte prudentemente dal Boni, il quale avea adoperato la formalina per distruggere quelle vegetazioni, non sarebbe stata aliena dal ritenere ben riuscito l'esperimento, se questo non fosse stato di data troppo recente e avesse potuto garantire la durezza. Ma essendo i muri profondamente impregnati di spore di organismi parassitici, dovuti alla concimazione della terra che vi era accumulata, la Commissione stessa non si credette autorizzata a dare alcun giudizio in ciò, spettando alla Scienza esaminare la natura di quei parassiti e dire quali sostanze valgano ad estinguerli.

Sarò quindi grato alla S. V. se vorrà prendere a cuore la soluzione dell'importante quesito; a coadiuvare quest'Amministrazione coi lumi della Scienza, per salvare da inevitabili guasti quelle pitture. E se per la ricerca dei mezzi adatti ad uccidere le spore perniciose sarà necessaria la cooperazione di una persona che abbia la maggiore preparazione di studi per fare tale ricerca, piacerà alla S. V. d'indicarla.

per Il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Al Sig. Direttore
Degli Scavi del Foro Romano

Roma, addì 25 febbraio 1901

N. di Posiz.e 6 Roma
N. di partenz.a 3223

urgentissima
si allega copia della Relazione

OGGETTO: Foro Romano. Pitture della cappella palatina di s. Maria Antiqua

Comunico integralmente alla S. V. copia della relazione della Commissione incaricata da questo Ministero di suggerire i mezzi migliori per assicurare la conservazione delle preziose pitture della cappella palatina di s. Maria Antiqua. Debbo alla S. V. molte lodi per aver saggiamente provveduto alle prime cure e alle più urgenti necessità reclamate dalla importanza eccezionale della insigne scoperta, le quali furono trovate dalla Commissione medesima molto opportune, come pure savie furono giudicate le ulteriori proposte da Lei fatte.

Prego dunque la S. V. di voler accogliere i consigli che la Commissione predetta ha creduto di proporre e che sono indicati nella relazione stessa. Intanto sarà mia cura di sottoporre all'illustre chimico Senatore Canizaro il quesito relativo alla distruzione dei parassiti che vegetano sugli intonachi con grave danno delle pitture.

per il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

All'On.le Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Classifica d'archivio III
N. di partenza 427

Roma, addì 26 febbraio 1901

Risposta a Minist.le del 25-2-1901
N. 3223

OGGETTO: Foro Romano. Pitture della Cappella palatina detta S. Maria Antiqua.

Accolgo, con animo riconoscente, i savi consigli che la Commissione nominata da codesto Ministero ha stimato utile di rivolgermi nella sua relazione riguardante le pitture della cappella palatina di S. M. Antiqua.

Spero di avere già trovato il modo di completare la chiusura, in guisa da metter completamente al riparo l'insigne monumento, senza creare alcuna stonatura, e senza incorrere in una enorme spesa, e mi affretterò a compilare il relativo progetto, da sottoporre all'approvazione di codesto Ministero, non appena avrò disponibile il Prof. Petrignani, che da due mesi è ripartito per Carrara.

Prego codesto Ministero di ottenere che il Prof. Petrignani ritorni a Roma nella prossima primavera, potendosi intanto completare i lavori di isolamento e di esplorazione, sistemare i materiali architettonici e predisporre i lavori di completamento delle volte franate.

Il Direttore degli Scavi
Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 3

Roma, addì 26 febbraio 1901

Il.mo Sig. Direttore G.le
Antichità e Belle Arti
Ministero Pubblica Istruzione
Roma

N. di Protocollo V
N. di partenza 442
Risposta a lettera del 16-3-1901
N. 4271

OGGETTO: Foro Romano. Cappella palatina

Ringrazio codesto Ministero, d'aver scritto al Prof. Petrignani per procurar di farlo tornare a Roma e colgo l'occasione per pregarlo a voler sollecitare l'istituto chimico a dare il suo parere riguardo alla sterilizzazione dei dipinti.

In obbedienza agli ordini trasmessi settimane fa, da codesto Ministero, ho sospeso l'esperimento di sterilizzazione mediante la formalina, che ha dato ottimi risultati, mentre invece, altre parti delle pareti vanno coprendosi di verde, e sarebbe bene di non aspettare troppo, prima di deliberare sul modo d'impedire la vegetazione parassitaria che la guasta.

Il Direttore
Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

All'Illustre
Prof. Comm. Stanislao Cannizzaro
Senatore del Regno
Direttore dell'Istituto chimico della R. Università
di Roma

Roma, addì 30 marzo 1901

Urgentissima

Prot.o Gen.e N.o 4069
N. di Posiz.e 6 Roma
N. di partenz.a 4975

Seguito a lettera del 25 febbraio 1901

OGGETTO: Foro Romano. Pitture murali della Cappella palatina di s. Maria Antiqua

Dopo che la Commissione, alla quale affidai l'incarico di studiare e proporre i mezzi adatti alla migliore conservazione delle preziose pitture scoperte nella Cappella Palatina in S. Maria Antiqua, ebbe manifestato i suoi pareri dichiarando fra l'altro che non credeva di dare un giudizio negativo sull'efficacia dell'esperimento di sterilizzazione dei parassiti dell'intonaco dipinto. L'architetto comm. Giacomo Boni, direttore degli Scavi al Foro Romano, in attesa che il difficile argomento fosse studiato e risolto col supporto della chimica, sospese le prove di sterilizzazione che andava facendo mediante la formalina, la quale aveva dato ottimi risultati.

Ora il menzionato architetto fa conoscere che alte parti delle pareti dipinte si coprono di verde e opina che converrebbe non indugiare più oltre a decidere sul modo di impedire la vegetazione parassitaria così infausta a quegli affreschi.

Io rinnovo quindi alla S. V. On.ma la preghiera, che già le feci con una nota del 25 febbraio u. s. n. 3222, di voler con la sua dottrina e la sua esperienza venire in aiuto di questa amministrazione per salvare da incredibili guasti le pitture murali della cappella palatina di S. Maria Antiqua scoperte al foro romano, e che costituiscono per la storia dell'arte italiana uno dei più importanti monumenti pittorici dell'alto medioevo. Fiduciosi che la S. V. On.ma vorrà accettare l'incarico che ho avuto l'onore di commetterle, aspetto dalla cortesia di Lei un cenno di risposta che mi assicuri.

per il Ministro
F.to Fiorilli

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

All'On.le Ministero di Pubblica Istruzione
Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti

Roma, addì 6 Aprile 1901

Classifica d'archivio II
N. di partenza 462

OGGETTO: Foro Romano. Pitture della Cappella Palatina detta S. Maria Antiqua.

Il Prof. Senatore Cannizzaro, è venuto ad esaminare i dipinti della cappella palatina: si è rallegrato per la buona riuscita dell'esperimento di sterilizzazione, fatto con formalina (aldeide formica), e mi ha incoraggiato ad estendere il lavacro sterilizzante su tutte quelle parti degli intonaci dipinti in cui va manifestandosi la vegetazione parassitaria.

Proposi al Prof. Cannizzaro di adottare per la sterilizzazione degli affreschi una soluzione molto diluita e di servirsi invece dell'aldeide formica del commercio, concentrata al 40%, per le murature scrostate, allo scopo di ottenere, dirò così, delle sbarre costantemente insormontabili dalle spore delle alghe, le quali sembrano riprodursi progressivamente anziché a sbalzi.

Il Prof. Cannizzaro approvò pienamente anche questa proposta ed anzi mi mandò il D.r Francesconi con l'aldeide concentrata e la soluzione diluita, dopo averne fatta neutralizzare l'acidità con magnesita.

Tanto porto a notizia di codesto ministero perché, se lo ritenga opportuno, voglia ringraziare l'illustre direttore dell'Istituto Chimico, per la premura dimostrata nel contribuire alla conservazione delle antiche pitture della Cappella palatina.

Il Direttore degli scavi
Boni

ACS, AA.BB.AA, III ver., II p., b. 697, f. 15

Roma, addì 26 aprile 1901

Conto del sig. Cecconi Principi Pietro per il distacco di un affresco già esistente nella basilica palatina al Foro Romano in £ 100.

Per il pagamento con i fondi forniti in anticipazione sul cap. 51 art. 10.

Il Direttore Generale
Fiorilli

Al Ministero Istruzione Pubblica
Direzione Generale Antichità e Belle Arti
Roma

Roma, addì 9 agosto 1901

N. di Protocollo 1
N. di partenza 29

Oggetto: Foro romano-Congresso Storico Internazionale

In occasione del prossimo Congresso Storico internazionale, sarebbe desiderabile che fosse coperta la chiesa palatina di S.a M.a Antiqua e ripristinata la scalea d'accesso al Palatino, sistemate e riordinate le aree esplo-rate, e allestito il Museo nei locali di S.a Francesca Romana (tempio di Venere e Roma).

Prescindendo dal Congresso, bisogna coprire la chiesa e la rampa attigua per salvare dalle intemperie inver-nali gli affreschi dell'alto medioevo, e pregherei perciò Codesto Ministero di concedermi l'autorizzazione di assumere in servizio la piccola squadra di muratori, come sostituzione parziale e temporanea degli altri operai che hanno cessato di lavorare nel Foro Romano.

E quanto al Congresso mi permetto di sottoporre a Codesto Ministero la proposta, che dovrebbe venire anzi-tutto presa in esame dal Prof.r Gatti, di costruire, cioè una semplice capanna di legno nel piazzale ad elci che domina il Foro; Oltre che all'inaugurazione del Congresso, questa capanna servirebbe, per rifugio e rinfresco ai visitatori desiderosi di passare l'intera giornata tra le memorie primitive di Roma.

A uno châlet svizzero, sarebbe forse preferibile una capanna italica, ma per la modalità di esecuzione, sareb-be certo opportuno di sentire il parere di qualche specialista.

Il Direttore
G. Boni

Ill.mo Sig. Direttore G.le Antichità e Belle Arti
Roma

Roma, addì 24 Novembre 1902

N. di Protocollo V
N. di partenza 117
Risposta a lettera del 19-11-1902
N. 19229

OGGETTO: Foro Romano. Sig. Ignazio Gabellini pittore

In ordine al promemoria del pittor Sig. Ignazio Gabellini sul quale cotesto Ministero chiedeva con lettera del 19 cor.te il parere di questa Direzione mi pregio rispondere, di piena intesa col Sig. Com. Boni quanto appresso:

L'incarico di fare i lucidi di alcune pitture della Basilica Palatina fu dato al Sig. Gabellini dopo che egli ebbe eseguito la copia di parte delle pitture stesse; e tali lucidi valutati preventivamente £ 400 furono al no-minato Sig. Gabellini pagate in due rate di £ 200 ciascuna, la seconda delle quali a titolo di saldo (vedi lettera e conti inviati di 19 Ottobre u. s.).

Per ciò che riferisce il ritrovato speciale con cui il Gabellini si propone di poter rendere freschezza e splendore ai dipinti della Basilica Palatina, il Sig. Comm. Boni in una sua lettera espressamente iscrittami si esprime in questi precisi termini «Circa al ravvivamento delle pitture tutti i sistemi sembrano buoni e per alcuni anni danno buoni risultati tanto è vero che anche la Glicerina e l'albumina e le sostanze trasparenti facilmente assorbibili, e non facilmente evaporabili danno sul principio gli stessi buoni risultati dell'acqua, alcool, essenza di trementina, benzina, ecc. che presto svaniscono perché facilmente evaporabili. Perciò ne-gli esperimenti da me fatti usai la cerasina, la quale offre i vantaggi della cera usata da tanti anni a Pompei, ma è più pura e trasparente e inalterabile.

Il Gabellini ha fatto un esperimento con una sua mistura ma non ha voluto dirmi cosa fosse nè posso quindi dare al Ministero alcun parere potendo essa contenere sostanze che in capo a qualche anno si alteri-no, né siano in alcun guisa solubili. Non bisogna dimenticare il caso toccato agli affreschi di Villa Giulia a Prima Porta, che furono arbitrariamente ravvivati verso il 1889 da un pittore tedesco, e parvero superbi per

qualche anno, ma poi s'offuscarono rapidamente, in guisa che quando andai a vederli non si scorgeva più traccia del dipinto, e si è molto penato per rimettere in luce qualche traccia dell'originale. Per fortuna che il ravvivamento era stato fatto a base di paraffina, per la quale non mancano solventi, ma se invece fossero stati impiegate sostanze che col tempo si rendono insolubili, ogni tentativo di ricupero della pittura sarebbe stata fatica sprecata.»

Debbo inoltre far noto a Cotesto Ministero che per ordine del Sig. Com. Boni è stata iniziata fin da diversi giorni fa, nelle pitture di S. Maria Antiqua, la spalmatura con la cerasina. Le pitture della cappella di sinistra sono già state spalmate, ed ora si procede nella parete dell'abside della navata centrale.

Quanto poi al desiderio espresso dal Sig. Gabellini che lo si assuma con titolo di straordinario, e con retribuzione settimanale: questa Direzione è di parere che trattandosi d'incarichi o lavori straordinari sia preferibile il sistema fin qui seguito di commettere e pagare volta per volta il lavoro ordinato e convenuto.

per il Direttore
Petrignani

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli Scavi
del Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 22 maggio 1907

Prot. N° 10190
Div. e X
Sez. e 2
N° di Posiz. e 6 Roma

OGGETTO: affreschi di S. Maria Antiqua

La Commissione Centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, giustamente preoccupata per il continuo deperimento dei pregevoli affreschi di S. Maria Antiqua al Foro Romano, ha espresso l'avviso che si faccia qualche esperimento di distacco, scegliendo piccole superfici di scarsa importanza decorativa. Voglia quindi la S.V. presentare a questo Ministero una proposta concreta in proposito.

La Commissione Centrale si è riservata di deliberare definitivamente nella sua prossima sessione in base all'esame degli esperimenti di distacco sulla convenienza di addivenire definitivamente a quella operazione ed intanto, per poter confrontare se il deperimento continua, ho incaricato il Direttore del Gabinetto Fotografico, Ing. Gargioli, di prendere alcune fotografie di quegli antichi affreschi.

Per Il Ministro
[senza firma]

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Roma, li 5 Marzo 1910

Preventivo di spesa per l'esecuzione del lavoro occorrente per la conservazione dei dipinti che adornano l'abside di Santa Maria Antiqua.

Occorre distaccare vari frammenti di intonaco senza dipinti che coprono parti di pittura da restituire alla luce, togliere molte grappe di rame, fermare le pitture con coli e scarpatine di sostegno e riprendere con tinte di accompagnamento le stuccature

L. 50,00

Fermare in generale gli intonachi dell'abside con coli, piccole grappe di rame, scarpatine di sostegno. Stuccare gli innumerevoli buchi prodotti dalla caduta di parti di intonaco, ridotto in polvere dal salnitro.

Pulire i dipinti, asportando le sostanze corrotte adunate in superficie. Rinfrescare con apposite tempere i dipinti stessi, per rendere loro il valore coloristico. Riprendere a tinte di accompagnamento le stuccature. Tutto da operarsi su una superficie di m.q. 36 circa

L. 150.

Tito Venturini Papari

Roma, li 2 aprile 1910

Alla Direzione Generale di le Antichità e Belle Arti
Roma

N. di protocollo 3246 di posizione II

Oggetto: Distacco di affreschi della chiesa di S. Maria Antiqua

Mi prego inviare l'unita perizia del sig. Tito Venturini Papari, riguardante il distacco di alcuni affreschi esistenti nella navata centrale della chiesa di S. Maria Antiqua; per la conservazione dei quali furono riconosciute insufficienti le coperture a tettoia.

Seguendo il suggerimento dato dal Consiglio Superiore per l'Antichità e Belle Arti, gli affreschi una volta distaccati, verranno conservati sulle rispettive loro pareti.

Con l'approvazione della perizia, i cui pezzi sono stati già esaminati e riconosciuti vantaggiosi per la stazione appaltante, attendo di essere autorizzato a stipulare a trattativa privata in base all'art. 39 capoverso 40 della vigente legge di contabilità con il sig. Venturini il relativo contratto.

Il Direttore
G. Boni

Roma, li 2 aprile 1910

Alla Direzione Generale di le Antichità e Belle Arti
Roma

N. di protocollo 3249 di posizione II

Oggetto: Pulitura e consolidamento di pitture di S. Maria Antiqua

In seguito ad un recente esame fatto delle pitture esistenti nell'abside della chiesa di S. Maria Antiqua, essendo emersa la necessità di estendere a tali pitture i lavori di pulitura e consolidamento fatti nel 1907 dal sig. Tito Venturini Papari nell'attigua cappella dei S.S. Quirico e Giulitta, prego cotesto On.le Ministero di autorizzarmi a commettere al sig. Venturini tale lavoro, il cui importo è già stato convenuto per la tenue somma di £200.

Il Direttore
G. Boni

Al Sig. Direttore degli Scavi
del Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 19 aprile 1910

Prot. N° 7809
Div.e
Sez.e
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a lettera
Del 2 aprile 1910

OGGETTO: Pitture di S. Maria Antiqua

Autorizzo la S.V. ad estendere alle pitture dell'abside di S. Maria Antiqua i lavori di pulitura e di consolidamento già operati nell'attigua cappella dei SS. Quirico e Giulitta, commettendo anche i nuovi lavori al Sig. Tito Venturini Papari, per una spesa complessivamente preventivata in £ 200.

Quanto al distacco degli affreschi esistenti nella navata centrale della Chiesa ed alla loro conservazione sulle

rispettive pareti, non risulta al Ministero che il Consiglio Superiore si sia pronunziato già favorevolmente ad una tale operazione, sebbene che la Commissione Centrale abbia espresso l'avviso, nel maggio 1907, di fare soltanto qualche esperimento di distacco, scegliendo piccole superfici di scarsa importanza decorativa e di riserbare ad un ulteriore esame una deliberazione definitiva.

Delle antiche pitture murali in generale si è nuovamente occupato il Consiglio Superiore nel gennaio 1909, ma senza prendere alcuna deliberazione riguardo agli affreschi di S. Maria Antiqua.

È quindi opportuno che la S.V. mi indichi in modo preciso il parere che sarebbe stato concesso dal Consiglio Superiore, perché, data l'importanza del lavoro di distacco che la S.V. mi propone, ritengo che, prima di dar ad esso principio convenga si pronunzi definitivamente in proposito quell'autorevole consesso.

Il Ministro
[senza firma]

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

MINISTERO DELLA ISTRUZIONE PUBBLICA

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E PER LE BELLE ARTI

SEZIONE I.a

Adunanza del 6 maggio 1910

In merito alle pitture di S. Maria Antiqua la Sezione ha riconosciuto la necessità a procedere al distacco di due frammenti gravemente danneggiati e pericolanti per poterli ricollocare sul posto, ma isolati dalla parete salnitrate. Ha inoltre convenuto col comm. Boni che si facciano tinteggiature armonizzanti delle stuccature in cemento, rese necessarie dalle condizioni dell'intonaco. Infine, per meglio provvedere alla conservazione dei dipinti sui quali esercita un'azione nociva l'eccesso della luce, la sezione ha approvata la proposta della costruzione di una semplice tettoia di legname sulla navata maggiore.

Il Segretario
Arduino Colasanti

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli Scavi
del Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 20 maggio 1910

Prot. N° 7509
Div.e
Sez.e
N° di Posiz.e 6 Roma

OGGETTO : S. Maria Antiqua

La Sezione I del Consiglio Superiore per le antichità e per le belle arti, nell'adunanza del 6 maggio corrente, ha riconosciuta la necessità di procedere al distacco dei due frammenti gravemente danneggiati e pericolanti delle pitture di S. Maria Antiqua, per collocarli sul posto, ma isolarli dalla parte salnitrate del muro. La sezione medesima ha poi accolto la proposta di V.S., di farvi cioè tinteggiature armonizzanti colle stuccature in cemento, rese necessarie dalle condizioni dell'intonaco.

Infine, per meglio provvedere alla conservazione dei dipinti sui quali esercita un'azione nociva l'eccesso della luce è stata approvata la proposta della costruzione di una semplice tettoia di legname sulla navata maggiore.

Questo ministero accettando pienamente i voti del Consiglio Superiore, autorizza la S. V. a dare esecuzione ai voti stessi.

per Il Ministro
Ricci

Roma, li 21 giugno 1910

Alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma

N. di protocollo 3378 di posizione II
Risposta a lettera del 20.V. 1910
Divisione N. 7509

Oggetto: Distacco di pitture nella chiesa di S. Maria Antiqua

Allegati n° 3

In seguito all'autorizzazione avuta con la Ministeriale a margine segnata, ho stipulato con il sig. Venturini Papari l'unito contratto, che trasmetto, per la debita approvazione, in originale e copia, allegando ad esso la ricevuta della cauzione di £ 112 versata dal predetto Sig. Venturini.
Il contratto è stato stipulato a trattativa privata, trattandosi di esecuzione di lavoro d'arte commesso ad artista speciale, giusta il 4° capoverso dell'art. 39 della vigente legge di Contabilità dello stato.
Per sollecitare il lavoro pregherei cotesto Ministero di autorizzarne la consegna in attesa dell'approvazione del contratto.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Il Ministro

Considerato come sia conveniente provvedere ai lavori di distacco degli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano, al fine di assicurarne la buona conservazione;

Visto come sia opportuno che tali opere vengano affidate a persona di fiducia dell'Amm.ne affinché non venga danno agli affreschi stessi;

Visto l'art. 39 del Regolamento di contabilità;

Visto il contratto 16 giugno 1910 stipulato con l'artista sig. Tito Venturini Papari per l'esecuzione dei lavori predetti:

Approva e rende esecutivo il contratto stesso, ed ordina che la spesa di esso derivante di lire millecentodieci (£1110) sia vincolata sul cap. 126 del Bilancio passivo di questo Ministero pel corrente esercizio finanziario. Tale somma sarà, poi, pagata al nominato artista a lavori compiuti e collaudati in base ai relativi atti contabili.

Il presente decreto sarà registrato alla Corte dei conti

Roma, 16 luglio 1910

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore
del Palatino e Foro Romano
Roma

Roma, addì 18 luglio 1910

Prot. N° 14419
Div.e X
Sez.e II
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a l.
Del 21-6-1910
N. 3378

OGGETTO: Distacco di pitture nella chiesa di S. Maria Antiqua

Informo la S.V. che con decreto d'oggi ho approvato il contratto stipulato con il Sig. Tito Venturini Papari per il distacco degli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano, per l'importo di £ 1110. Tale decreto è stato inviato alla Corte dei conti per la preventiva registrazione. Frattanto secondo la proposta di Vossignoria, l'autorizzo a mente dell'art. 337 della legge sui LL. PP. a commettere all'artista l'immediata consegna dei lavori.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli scavi
del Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 31 agosto 1910

Prot. N° 14419
Div.e 10
Sez.e 2
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a seguito a M.le
Del 18/7 n. 910
N. 14419

OGGETTO: Distacco di affreschi nella Chiesa di S. Maria Antiqua

Con decreto ministeriale 30 giugno 1910, registrato alla Corte dei Conti il 20 agosto successivo, al f.o 17 del registro 63, è stato approvato il contratto stipulato con il sig. Tito Venturini Papari per i lavori di distacco degli affreschi nella Chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano. Restituisco pertanto alla S.V. il contratto suddetto affinché sia registrato a spese del predetto sig. Venturini Papari presso l'ufficio del registro di questa città. Resto poi in attesa a suo tempo del contratto suddetto con i relativi atti di liquidazione e di collaudo, per il pagamento con mandato scritto a favore dell'imprenditore di lavori suddetti.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Alla Direzione Generale per le A. e Belle Arti
Roma

Roma, li Settembre 1910

N. di protocollo 3463 di posizione XIII

Oggetto: Distacco di affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua

Allegati n° 1

Accluso alla presente mi pregio rimettere il verbale di consegne dei lavori di distacco di pitture assunti dal Sig. Venturini Papari con contratto del 16 giugno 1910.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli scavi
del Palatino e del Foro Romano
Roma

Roma, addì 24 Settembre 1910

Prot. N° 20947
Div.e
Sez.e
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a lettera
Del Sett. 1910
N. 3463

OGGETTO: Distacco di affreschi in S. Maria Antiqua

Ho ricevuto il processo verbale di consegna dei lavori, per il distacco di alcune pitture murali nella chiesa di S. Maria Antiqua, assunti dal Sig. Tito Venturini Papari con contratto del 16 giugno 1910, e ne ringrazio la S.V.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma
N. di protocollo 3829 di posizione II

Roma, li 10 Novembre 1910

Oggetto: Distacco di affreschi in S. Maria Antiqua

Allegati n° 1

Unito alla presente mi prego rimettere il verbale della proroga concessa al Signor Venturini- Papari per il distacco degli affreschi di S. Maria Antiqua.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli scavi
al Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 19 Novembre 1910

Prot. N° 25519
Div.e 10
Sez.e 2
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a
Del 10.11.910
N. 3529

OGGETTO: Distacco degli affreschi di S. Maria Antiqua

Ho ricevuto con la lettera a cui rispondo il verbale di proroga accordata al Sig. Tito Venturini Papari, per il distacco degli affreschi di S. Maria Antiqua.

per Il Ministro
Ricci

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Roma, li 10 Dicembre 1910

All'On.le Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma
N. di protocollo 2563 di posizione II

Oggetto: Distacco di affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua

Unito alla presente pregio inviare il certificato di ultimazione dei lavori a margine indicati, assunti dal Signor Venturini-Papari con contratto 16 giugno 1910.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Roma, li 21 Dicembre 1910

All'On.le Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti
Roma
N. di protocollo 3589 di posizione II

Oggetto: Distacco di affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua

Allegati n° 7

Unito alla presente presentiamo il conto finale del distacco degli affreschi eseguito dal Sig. Tito Venturini Papari nella chiesa di S. Maria Antiqua, lavoro assunto con contratto del 16 giugno 1910.

Al conto allegato il contratto originale e la copia conforme; nonché la copia del verbale di consegna; di proroga e di ultimazione di lavori.

La dichiarazione della regolare esecuzione dell'opera è stata fatta infine del conto finale stesso.

Nel contratto era prevista una spesa di £ 1110, però con la pulitura degli affreschi fatta all'atto del distacco, essendo apparse alcune altre tracce di pittura, si sono dovute aumentare, per due affreschi le dimensioni della superficie di distacco; il che ha dato luogo ad un sopraprezzo di £ 130. quindi il conto finale ascende a £ 1240, con un'eccedenza di £ 130 sull'importo indicato in contratto.

Il Direttore
G. Boni

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Sig. Direttore degli scavi
al Foro Romano e del Palatino
Roma

Roma, addì 31 dicembre 1910

Prot. N° 27933
Div.e 10
Sez.e 2
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a
Del 10.12.910
N. 2963

OGGETTO: Distacco degli affreschi in S. Maria Antiqua al foro Romano

Ho ricevuto il certificato di ultimazione dei lavori occorsi per il distacco degli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua, ultimati dal Sig. Tito Venturini Papari, e restò in attesa degli atti di liquidazione e di collaudo per il pagamento da farsi con mandato diretto a favore del medesimo.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Il Ministro

Visto il D. M. 30 giugno 1910 registrato alla Corte dei conti il 20 agosto successivo al reg. 63 p. 17 che apporta il contratto 16 giugno 1910 stipulato col sig. Tito Venturini Papari per l'esecuzione dei lavori di stacco degli affreschi nella Chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano per la spesa di £ 1110.

Visto che per tali lavori si è verificato un sovrapprezzo di spesa di £ 130 dovuta allo stesso Sig. Venturini Papari come dallo stato finale dei lavori risulta in data 21 dic. 1910 dell'Ufficio del Palatino e Foro Romano: approva tale sovrapprezzo di spesa di lire centotrenta (£ 130) per i lavori suddetti di cui ordina il pagamento al nominato Sig. Tito Venturini Papari in Roma, prelevandola dal cap. 210 del bilancio in esercizio.

Roma, 11 gennaio 1911

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Direttore del Palatino e Foro Romano
Roma

16 gennaio 1911

Prot. N° 29023
Div.e X
Sez.e II
N° di Posiz.e 6 Roma

Risposta a fr.
Del 21 dic. 1910
N. 3589

OGGETTO: Distacco di affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua

In base al conto finale dei lavori eseguiti dal Sig Tito Venturini Papari del distacco degli nella chiesa di S. Maria Antiqua, ho approvato la eccedenza di spesa di £ 130 verificatasi per tali lavori, sull'importo di £ 1110 stabilito per contratti ed ho disposto che sia emesso a favore del nominato signore il pagamento della complessiva somma di £ 1240.

Tanto significa alla S.V. in risposta al foglio sopra ricavato, con preghiera di darne notizia all'interessato.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., Div. I, 1908-1912, b. 154

Al Signor Direttore
degli scavi al Foro Romano e Palatino
Roma

6 marzo 1911

Prot. N° 29023
Div.e 10
Sez.e 2
N° di Posiz.e 6 Roma

OGGETTO Decreto di svincolo della cauzione Venturini Papari

Il signor Venturini Papari ha consegnato a questo Ministero un foglio di carta bollata da £ 1.22 per lo svincolo della cauzione ... dal medesimo a garanzia di patti contrattuali stipulati per il distacco degli affreschi di S. Maria Antiqua al Foro Romano.

Trasmetto quindi alla S.V., affinché sia consegnata all'interessato, il detto decreto di svincolo con la relativa quietanza di Tesoreria, avvertendolo che questo Ministero ha già dato partecipazione al Delegato del Tesoro di questa ... del provvedimento preso.

Il Ministro

Senato del Regno

Roma 24 marzo 1938-XVI

Ho visitato qualche giorno fa in perfetto incognito gli affreschi di S. Maria Antiqua nel Foro Romano, scoperti intorno all'anno 1890. Sono affreschi di enorme importanza per la storia di Roma nel medio evo. Certo era vano sperare che essi si conservassero così come apparvero alla nostra ammirazione, quando furono scoperti. Ma oramai essi vanno così rapidamente deperendo che fra non molti anni la maggior parte scomparirà. Eppure ho la certezza che con un accorto e sapiente lavoro di restauro se ne potrebbe prolungare la vita. Abbiamo, come tu sai, dei buoni restauratori. Ottimo fra tutti il prof. Venturini Papari. Se tu gli dessi l'incarico, tutti laudiremmo.

<senza firma>

ACS, AA.BB.AA., Div. II, 1934-1940, b. 308

Al Direttore del
R. Ufficio Scavi Palatino e Foro Romano
Roma

30 aprile 1938

OGGETTO: Foro Romano – Affreschi di S. Maria Antiqua

Viene riferito a questo Ministero che lo stato di conservazione degli affreschi di S. Maria Antiqua nel Foro Romano non sia del tutto soddisfacente e che pertanto si riterrebbe necessario un'accurata opera di restauro, che potrebbe essere affidato al Prof. Venturini Papari, come quello più adatto per tale lavoro. PregoVi di fornirmi notizie esaurienti circa lo stato di tali affreschi e riferirmi circa i provvedimenti da attuarsi ai fini della loro conservazione.

Il Ministro

ACS, AA.BB.AA., div. II, 1934-1940, b. 310

Roma, 4 marzo 1939 -XVII-

PROF. LUIGI TOMBOLINI BARZOTTI
Direttore Istituto di Cultura Dopolavoro Finanze

A Sua Maestà il Re e Imperatore

Tre anni or sono ebbi l'onore di rivolgere istanza alla Maestà Vostra affinché i pregevoli affreschi dell'Arcispedale di Santo Spirito in Sassia, ridotti in uno stato deplorabile, venissero accuratamente riparati.

La Presidenza del Consiglio dei Ministri, con lettera in data 10 giugno 1935 – XIII –, mi assicurava che si sarebbe provveduto in proposito.

Mercè l'interessamento della Maestà Vostra quegli affreschi sono ora completamente restaurati, sì da farci sentire il piacere di aver accresciuto un'altra gemma al nostro patrimonio artistico.

Tale piacere mi spinge a rivolgere un'altra preghiera a Vostra Maestà, ben conoscendo l'amore che Voi avete per la nostra arte antica.

Nel 14° e 15° fascicolo della mia opera sulla Cappella Sistina in Vaticano, che come sempre mi onoro inviare in omaggio, descrivo la grande importanza che hanno gli incausti della Casa di Livia sul Palatino, gli affreschi di Santa Maria Antiqua e quelli della tomba dei Valeri.

Queste pregevoli pitture sono destinate a scomparire per effetto dell'umidità penetrante dalle pareti. Alcuni di essi furono felicemente staccati dal muro, e dopo averli plasmati al ridosso con catrame, vennero, con poco criterio, riapplicati "in situ".

Se adattissimo, invece, il lodevole sistema di conservare l'antichi affreschi nei Musei e sostituirli con copie perfette, come si usa a Pompei e ad Ostia, si otterrebbe un duplice scopo, e cioè: mentre in caso di perdita dell'originale resterebbe sempre una buona idea di esso, in pari tempo il pubblico che non ha il tempo di erudirsi nei Musei o nelle biblioteche può avere la visione del suo glorioso passato dal Monumento che è più accessibile alla sua cultura.

Affinché ciò sia fatto mi permetto sollecitare l'intervento della Maestà Vostra. Sicuro che la mia istanza possa essere utile alla conservazione di tanta opera d'arte, esprimo a Vostra Maestà i sensi della mia devozione.

Prof. Luigi Tombolini Barzotti

10 giugno 1939 Anno XVII

Caro Maiuri,
il problema del progressivo deperimento dei dipinti della Casa di Livia, della Tomba dei Valeri e di S. Maria Antiqua sul Palatino, va facendosi ogni giorno più pressante e grave. È mia intenzione di iniziare quanto prima lo studio dei provvedimenti che si riterranno più acconci per salvare da una sicura perdita i tre grandi cicli e mi faresti cosa grata se, fin da ora, Voi voleste suggerirmi il nome di un restauratore di assoluta fiducia e di indiscussa capacità, al quale possa chiedere un preventivo di spesa per il restauro dei tre cicli pittorici romani.

Il Direttore Generale
Firmato Lazzari

ACS, AA.BB.AA., div. II, 1934-1940, b. 310

17 giugno 1939-XVII

Ill/mo Sig. Gr. Uff. Marino Lazzari
Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti
ROMA

Caro Lazzari,

la preoccupazione della conservazione delle pitture murali è anche grave e angosciata per noi. In questo momento ho un solo operaio tecnico capace di ripulire e conservare con l'ausilio di una minuscola squadra di esecutori composta di tre salariati. E il capo tecnico ho dovuto dislocarlo per più di un mese a Paestum per salvare da sicura rovina le pitture dell'ultima tomba pestana. Si tratta però sempre di un procedimento conservativo e non di restauro. Egli ha però buon occhio ed eccellente pratica per giudicare dello stato più o meno sanabile di un dipinto murale e potrebbe, soprattutto per le pitture della Casa di Livia più a lui familiari, utilmente ammaestrare qualche intelligente operaio delle maestranze romane.

Altri di mia conoscenza ed esperienza non potrei in materia tanto delicata indicarti.
Cordialmente

Amedeo Maiuri

ASICR, ASO574

Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua (*Madonna in trono e santi* - Cappella di Teodoto)

Sett. 1945 La Soprintendenza agli Scavi del Foro e palatino interessa l'Istituto Centrale del Restauro ai danni costatati alle pitture di S. Maria Antiqua in seguito alla rimozione delle opere di protezione antiaerea.

24 sett. 1945 Sopralluogo del prof. Brandi, con il dott. Carrettoni e Cagiano e il prof. Matteucci. Si constatò quanto segue. Parete della navata sinistra: non si può effettuare la pulitura con panni umidi perché la stagione è troppo avanzata e la spolveratura a spazzola non darebbe risultati apprezzabili. Abside sinistra: gravissime sollevazioni di colore negli affreschi della Vergine in trono e della Crocifissione, per cui non si può nemmeno parlare di pulitura, ma occorrerà provvedere prima a fissare il colore. Abside centrale: qualche recente crollo e qualche recente caduta di frammenti; sulle superfici dipinte si vedono ragnatele, nitrati e altre efflorescenze, si nota anche qualche sollevazione di colore. Navata centrale: la Madonna nella nicchia presenta una scheggiatura recente e danni recenti si constatacono nelle pitture di una transenna. Occorre fissare i bordi con ponticelli di gesso.

25 sett. 1945 I dott. Liberti e Cagiano accompagnati dal dott. Carrettoni prelevano campioni di colore, di efflorescenze e di ragnatele per analisi.

26 sett. 1945 Sopralluogo del Direttore Generale prof. Bianchi Bandinelli con i proff. Brandi e Calza. All'Istituto si iniziano le analisi.

27 sett. 1945 Il dott. Cagiano applica i ponticelli di gesso stabiliti e all'Istituto si continuano le analisi.
28 sett. 1945 Si portano a termine le analisi che rivelano l'esistenza di molti nitrati, di colle animali e di cere.

4 - 16 ago. 1947 Con l'autorizzazione del Ministero si provvede al distacco dell'affresco della Madonna in trono.

Preventivamente vengono eseguite dal fotografo Peleggi una fotografia dell'insieme della pittura e tre dettagli delle sollevazioni di colore. Per queste ultime, non essendovi impianto elettrico, si deve provvedere con la luce solare captata per mezzo di specchi. Il lavoro del distacco è affidato al restauratore Baldi coadiuvato dagli allievi Locati e Angelici e da ultimo anche dalla restauratrice Neri. Il lavoro viene iniziato il 4 ago. e fino a tutto il giorno 9 si procede al fissaggio del colore. Il dipinto infatti è a fresco con larghissime zone di velature a tempera, le quali sono in gran parte sollevate in minutissime squame. In taluni punti anzi il colore è quali polverizzato. Il fissaggio è eseguito con due mani di vernice n° 2. Dopo la seconda vaporizzazione si fa aderire il colore con una leggera pressione esercitata a mano con la spatola.

Un inconveniente assai grave per il distacco è quello delle colature di cemento e delle stuccature dei bordi, pure a cemento, eseguite nei vecchi restauri. Il cemento ha una consistenza straordinaria poiché appare pietrificato e quindi fa aderire in maniera assai tenace le parti circostanti dei dipinti. Inoltre nei vecchi restauri la pittura fu fermata con 5 grappe a T cementate nel muro, che pertanto non possono venire estratte, ma si debbono decapitare e indebolire con il trapano a mano. Da ultimo la presenza di cere rende assai difficile la velatura, che viene eseguita come di consueto con velatino e tela usando la solita colla, un poco più diluita per il secondo strato rispetto al primo.

Questa operazione si protrae dal 10 al 12 agosto.

Il giorno 13 si distacca la parte destra con i SS. Paolo e Quirico, e Teodoto. Il giorno 14 e 15 la parte centrale con la Madonna e S. Pietro e il 16 la restante zona con S. Giulitta e Zaccaria.

Per le difficoltà dette più sopra si è dovuto dividere il dipinto in tre parti anziché in due, come in un primo tempo si era preventivato.

Prima di eseguire il distacco dall'allievo Pittà fu eseguito un rilievo degli spessori dell'intonaco, delle coordinate dei punti salienti e dei danni della pittura, i cui risultati furono graficamente trascritti su di una fotografia.

Inverno 1947-48 Logoramento dell'arriccio fino alla distanza di 1 mm. Circa dalla pellicola del colore. L'arriccio era di natura grossolana, impastato con breccia che raggiungeva lo strato del colore. Al disotto della testa di Zaccaria ove si notava un sensibile rilievo è apparsa, nel lavoro di logoramento, l'abbozzo della testa eseguito a fresco, e mai rifinita.

Estate 1948 Si è iniziata la fissatura del velo di arriccio con latte e una leggera aggiunta di caseato di Calcio si sono applicati il primo velatino e la tela.

Nello stesso tempo si è provveduto alla costruzione di un telaio con chiavi metalliche registrabili per la tensione e fascie di canapa fortemente tese con chiavi pure metalliche, in senso orizzontale e verticale negli specchi del telaio e fissate a tergo del dipinto con cavallotti di tela. Il legno del telaio è stato preservato dall'umidità con mano di carbominium.

Liberato dai veli di sostegno il dipinto è stato applicato su telaio.

La pulitura è stata eseguita con abrasivi e l'aggiunta in qualche parte di acido cloridrico eliminando così quel velo di dovuto a cere, polvere, sostanze organiche ecc. che offuscava la superficie. Su questa si è applicato poi un leggero strato di gomma arabica.

Il lavoro è stato terminato nell'agosto 1948.

ASICR, ASO573

Prelevamento di campioni per analisi eseguite sulle pitture di S. Maria Antiqua il giorno 25 settembre 1945.

- A) raggia bianca su libro
- B) raggia bianca su panneggio
- C) efflorescenza su bianco
- D) granulazioni cristalline rosa dell'intonaco superiore
- E) frammento dell'intonaco inferiore
- F) pigmento giallo
- G) pigmento blu
- H) pigmento rosso
- I) pigmento verde

ASICR, ASO573

< 28.9.45>

Al Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro
ROMA

Oggetto: Analisi campioni affreschi Romani sul Palatino: S. Maria Antiqua

A) S. Maria Antiqua

Parete a sinistra del catino absidale

Ragia bianca su libro

Assenti nitrati, assenti le resine; tracce di carbonati e di cere.

B) Ragia bianca su pannello

Assenti le resine, le colle; lievissime tracce di carbonati; presenti i nitrati; ho isolato delle scaglette insolubili in tutti gli acidi, sia a caldo che a freddo, che fondono ed a fiamma diretta danno odore caratteristico di cera bruciata, oltre alle altre reazioni di cere.

Risultato: Lievissime tracce di carbonati; nitrati, cera.

C) Efflorescenza su bianco.

Presenta tutti i caratteri e le reazioni dei nitrati alcalini; tracce di carbonati.

Risultato: Nitrati e carbonati alcalini.

Con altre relazioni presenterò i risultati dell'analisi di altri campioni da me prelevati in S. Maria Antiqua, riguardanti:

Granulazione cristallina rosa dell'intonaco superficiale.

Intonaco intermedio.

Pigmenti gialli, azzurri, rossi e verdi.

Con distinti ossequi

dott. Salvatore Liberti

ASICR, ASO573

Campione N. 1 Scheda delle analisi N. A. 51

Provenienza: ROMA, Foro Romano – S. Maria Antiqua

Autore e titolo: Arte VIII sec. D. C.: Crocifissione

Tecnica di esecuzione: affresco

Luogo di prelevamento:

Data di prelevamento:

Descrizione del campione: intonaco

Sistema di prelevamento: bisturi

Esame fisico: granelli di vario colore

Analisi chimica: carbonato di calcio: 50%; graniglia calcarea: 20%; silicati tipo pozzolana con impurità di sabbia: 23%; acqua: 3%; acqua di combinazione: 2%; nitrati vari: 2%.

Sezione:

Stratigrafia:

Esecutore del prelevamento: A. Giralico

Osservazioni:

Esecutore della sezione:

Osservazioni:

Esecutore dell'esame fisico: dr. S. Liberti

Osservazioni:

Esecutore dell'analisi chimica:

Osservazioni:

Note: I crateri sono prodotti dal forte quantitativo di nitrati che fanno l'ultimo strato dell'intonaco mettendo questi a diretto contatto degli agenti atmosferici.

24 agosto 1946

Al Ministero della Pubblica Istruzione
Dir. Gen. Antichità e Arti
ROMA

Prot. 1027 Posiz. II AI
Allegati 1 Preventivo

OGGETTO: Casa di Livia e S. Maria Antiqua

Com'è noto al Signor Direttore Generale, col quale il sottoscritto già compì un sopralluogo alla Casa di Livia sul Palatino, le pitture di questo edificio come alcune di quelle di S. Maria Antiqua presentano forti necessità di restauro.

La grande responsabilità che qualsiasi intervento su queste famosissime pitture involge, mi ha fatto astenere fin'ora da presentare progetti radicali. Tuttavia le prove che cautamente conducemmo alla Casa di Livia hanno dato buon esito e perciò riterrei opportuno di estenderle, così da poter sottoporre all'esame un tratto considerevole di pittura restaurata.

Pertanto allego un primo preventivo di spese.

IL DIRETTORE
C. Brandi

Prot. N° 7 Posiz. II AI Roma, 15 febbraio 1947

Al Soprintendente al Palatino
e a Ostia Scavi

OGGETTO: Roma – Santa Maria Antiqua – Affreschi

In relazione al noto problema della conservazione degli affreschi di Santa Maria Antiqua questo Istituto esperì un sopralluogo col consulente comm. Pelliccioli. La conclusione, che ora riproduco per iscritto, fu che il provvedimento più urgente è il distacco dell'affresco con la madonna e i Santi Quirico e Giulitta, che presenta una polverizzazione preoccupante del colore già in più luoghi ridotto a minuscole sfoglie. Poiché il provvedimento potrà essere effettuato nell'estate, questo Istituto gradirebbe comunque che si pronunciasse sull'argomento il Consiglio Superiore, data la celebrità mondiale degli affreschi in parola.

IL DIRETTORE
F.to Brandi

Prot. 72
Il S. Maria Antiqua
all. 1

Roma, 5 marzo 1947

Oggetto: S. Maria Antiqua. Affreschi

Dal sopralluogo eseguito col Prof. Pelliccioli e col Prof. Brandi, di cui si allega il rapporto, è risultato lo stato di preoccupante e progressivo deterioramento degli affreschi della cappella dei SS. Quirico e Giulitta, per i quali viene consigliato il distacco

Prima di eseguire il lavoro sarebbe tuttavia opportuno sentire il parere del Consiglio Superiore, come viene suggerito dal Prof. Brandi.

IL SOPRINTENDENTE REGG. TE
Romanelli

28 giugno 1947
Soprintendente al Palatino e Foro Romano
ROMA

1202 Div. III

S. Maria Antiqua – Affreschi

La proposta di distacco dell'affresco con la Madonna, e i Santi Quirico e Giulitta è stata esaminata dalla Sottocommissione consultiva per i musei e le Gallerie la quale ha espresso in merito parere favorevole.

Si prega pertanto la S.V. di far compilare, d'accordo con l'Istituto Centrale del Restauro, un preventivo dei lavori.

IL MINISTRO

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

9 Luglio 1947
Soprintendenza al Palatino e ad Ostia Scavi-ROMA
Roma – S. Maria Antiqua-Affreschi

Trasmetto gli uniti preventivi relativi ai restauri da compiersi come prima fase a S. Maria Antiqua e al C.D. Tempio di Romolo. Decida la S.V. quale dei due preventivi debba avere la precedenza; personalmente ritengo che sarebbe meglio iniziare con l'affresco di S. Maria Antiqua.

IL DIRETTORE

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

3 dicembre 1947
Al Soprintendente alle Antichità ROMA III
OGGETTO: Santa Maria Antiqua – distacco affresco

Si trasmettono a codesta Soprintendenza delle fatture per l'importo complessivo di L. 40.000 quali spese sostenute da questo Istituto per il distacco dell'affresco di Santa Maria Antiqua.

IL DIRETTORE
f.to Cesare Brandi

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

9 Aprile 1949
Al Soprintendente alle Antichità ROMA III

OGGETTO: Distacco di affreschi

In merito alla richiesta verbale della S.V. per una indicazione di spesa relativa al distacco e restauro degli affreschi della casa di Livia (triclinio e due ali), di S. Maria Antiqua (cappella dei SS. Quirico e Giulitta) e del locale sottostante al tempio di Romolo posso precisare che la spesa si aggirerà intorno a L. 6.77.000 (sei milioni e settecento settantacinquemila), considerato lo stato dei dipinti e la loro superficie complessiva.

IL DIRETTORE
Cesare Brandi

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

4 Luglio 1951

Al Soprintendente alle Antichità ROMA III

OGGETTO: Santa Maria Antiqua

Si trasmette alla S.V. il preventivo di spesa per il distacco e la sistemazione delle pitture della Protesi di Santa Maria Antiqua.

Il Direttore

f.to Cesare Brandi

ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

S. Maria Antiqua

Preventivo per il distacco delle pitture della Protesi

Quadro della Crocifissione mq. 3,22

Telaio interinale e definitivo

Con ferramenta L. 40.000

Telaio e velatino per complessivi

Mq. 15 L. 10.000

Fotografie L. 8.000

Colle, solventi e materiali vari L. 10.000

Distacco, assottigliamento, svelatura

Pulitura e integrazione con l'ausilio di aiuti restauratori L. 60.000

128.000

Storie dei quadri dei SS. Quirico e Giulitta e riquadri presso la porta per mq. 23 circa

Telai e ferramenta L. 180.000

Tele, velatino per complessivi mq.100 L. 60.000

Colle, solventi e fissativi L. 90.000

Fotografie L. 25.000

Velatura previa fissatura, distacco, assottigliamento, svelatura, pulitura e integrazione con l'ausilio di aiuti restauratori L. 250.000

605.000

733.000

Documentazione scientifica del restauro 30.000

763.000

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

12 novembre 1953

Al Soprintendente alle Antichità del Foro Romano e Palatino-ROMA

OGGETTO: S. Maria Antiqua

Si trasmettono i preventivi per il distacco dell'affresco della Crocifissione e per gli altri affreschi sui tre lati restanti della Cappella dei SS. Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua.

I preventivi si riferiscono alle sole operazioni di distacco e rimontaggio dell'affresco: sono esclusi così i lavori in muratura necessari per praticare il distacco e i lavori di risistemazione della Cappella (deumidificazione dei muri e dell'ambiente, chiusura delle aperture, ecc.) per una ricollocazione in situ dell'affresco distaccato.

IL DIRETTORE
F.to Cesare Brandi

PREVENTIVO PER IL DISTACCO DELL’AFFRESCO CON LA CROCIFISSIONE
(S. Maria Antiqua, Cappella dei SS. Quirico e Giulitta)
tot. Di mq. 10.23 (Crocifissione, sguinci, lati)

Gomma lacca	24.000
Alcool	9.000
Tela e velatine	30.000
Caseina, calce e fissativi vari	15.000
Attrezzi di lavoro	10.000
Legname per telai provvisori e definitivi	80.000
Rete metallica da applicare sui telai definitivi, tiranti, chiodi	10.000
Per fattura telai fissi	50.000
Per velatura, distacco dal muro, rimontaggio su telai fissi retinati, ricostituzione dell’intonaco, svelatura, pulitura e sistemazione della superficie	250.000
Materiale fotografico per fotografie in bianco e nero e colori	50.000
Imprevisti vari	20.000

Totale	548.000

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

22 Dicembre 1954
Al Soprintendente alle Antichità di Roma IV
OGGETTO: S. Maria Antiqua – Affresco della Crocifissione

Trasmetto alla S.V., con preghiera di provvedere al pagamento, le seguenti fatture riguardanti i lavori per il distacco degli affreschi della Crocifissione della Cappella dei S.S. Quirico e Giulitta della Chiesa di S. Maria Antiqua:

Perico Iolanda L. 95.000
Mazzucchelli Adalgisia L. 120.000
Cencarelli Ernesto L. 126.000

IL DIRETTORE

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

29 Novembre 1956
Al Prof. Pietro Romanelli
Soprintendente Foro Romano e Palatino ROMA
OGGETTO: S. Maria Antiqua

Gentile Professore,
Le accludo il preventivo di spese minute per il lavoro di distacco a S. Maria Antiqua.
Con i Migliori saluti

Preventivo per il distacco di alcuni affreschi nell’Atrio di S. Maria Antiqua mq. 16

Velatino e tela grossa m.45 L. 22.500
Fattura telaio in ferro retinato L. 310.000
Materiali per restauro
(attrezzi, colletta, ecc.) L. 30.000
L. 362.500

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

5 dicembre 1956

OGGETTO: Relazione sui rilievi termo-igrometrici eseguiti al Palatino: Sala Iliaco, Casa dei Grifi, S. Maria Antiqua.

Durante il mese di Novembre ho eseguito numerosi rilievi termoigrometrici all'esterno e all'interno degli ambienti in oggetto.

Tranne qualche eccezione di breve durata ha piovuto continuamente, anzi spesso la pioggia è stata addirittura torrenziale. Tutti i locali visitati risultano pertanto in condizioni idrometriche eccezionali, influenzati dalle proibitive condizioni estreme che hanno dato un apporto continuo di aria umida.

1) Fuori all'aperto

Temperatura: da 7° a 15° C

Umidità relativa: da 73% al 95%

[...]

4°) S. Maria Antiqua

Durante l'unica mattina in cui le condizioni del tempo esterno erano migliorate, con vento di tramontana spirante dalla notte, con umidità relativa esterna oscillante tra il 67% e il 73% alle temperature di 9°C-10°C, in tutti i punti della navata, nell'Abside, l'umidità relativa si è mantenuta tra il 71%-77%. Ciò significa che la Chiesa risente immediatamente delle condizioni esterne di umidità. Invece in tutti i periodi di forte piovosità le condizioni peggiorano e si avevano:

temperatura: tra gli 8°C ed i 15°C

umidità relativa: 88%-93%

Dopo il perdurare della pioggia, i muri meno sensibili ai cambiamenti esterni, anche se in qualche ora ritornava il sereno, continuavano a rimanere bagnati dalla condensazione dell'aria umida per qualche tempo. In genere su tutti i dipinti murali macchie di umidità e ragnie biancastre.

S. Liberti

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

29 Novembre 1956

Al Prof. Pietro Romanelli

Soprintendente del Foro Romano e Palatino

ROMA

OGGETTO: S. Maria Antiqua

Gentile professore,

le accludo il preventivo di spese minime per il lavoro di distacco a S. Maria Antiqua.

Con i migliori saluti

Cesare Brandi

Preventivo per il distacco di alcuni affreschi nell'Atrio di S. Maria Antiqua. mq. 16

Velatine e tela grossa m. 45	£ 22.500
Fattura telaio in ferro retinato	£ 310.000
Materiali per restauro (attrezzi, colletta, ecc.)	£ 30.000
Totale	£ 362.500

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

2 luglio 1957

Al Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale Antichità e Belle Arti
Roma

OGGETTO: Roma-S. Maria Antiqua: cappella dei SS. Quirico e Giulitta

Si trasmette l'unito preventivo per il distacco degli affreschi sui tre lati restanti della Cappella dei SS. Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua al Palatino e Foro Romano.

IL DIRETTORE
F.to Cesare Brandi

PREVENTIVO PER IL DISTACCO DEGLI AFFRESCHI SUI TRE LATI RESTANTI
(S. Maria Antiqua, Cappella dei SS. Quirico e Giulitta)
tot. mq. 56.39

Gomma lacca	60.000
Alcool	40.000
Tela e velatine	180.000
Caseina, calce e fissativi vari	90.000
Attrezzi di lavoro	45.000
Legname per telai provvisori e definitivi	170.000
Telai metallici retinati	550.000
Materiale fotografico per fotografie in bianco e nero e colori	120.000
Aiuto restauratori per velatura, distacco dal muro, rimontaggio su telai fissi retinati, ricostituzione dell'intonaco, svelatura, pulitura e sistemazione della superficie vari e imprevisi	1.200.000
	40.000
Totale	2.495.000

IL DIRETTORE
F. to Cesare Brandi

ASICR, ASO573. Giornale di lavoro.

Roma, S. Maria Antiqua
Affresco distaccato: "S. Barbara"

Nel maggio del 1959 si iniziarono analisi su campioni prelevati dagli affreschi di Santa Maria Antiqua allo scopo di esaminare le incrostazioni e le *muffe* che ne ricoprono la superficie. Il risultato di dette analisi dimostrò come si dovesse procedere a un caustissimo restauro chimico e meccanico (soprattutto quest'ultimo). Pertanto, mentre si procedeva a fissare gli affreschi pericolanti *in situ*, a correggere alcune tinte neutre, etc., si decideva di trasportare all'Istituto Centrale del Restauro gli affreschi che anni or sono erano già stati staccati e trasportati su telai metallici. Gli affreschi in questione sono: le due annunciazioni di Martino e di Giovanni VII (?), la Madonna tra gli Angeli di Giovanni VII, la Madre dei Maccabei, S. Barbara.

S. Barbare è il primo affresco della serie che entri nell'Istituto.

Data di arrivo: 19 novembre 1959.

Il trasporto degli affreschi è stato deciso di comune accordo con il prof. Carrettoni della Soprintendenza al Palatino.

C. Bertelli

Restauratore: Enzo Pagliani

Ritirato affresco da S. Maria Antiqua il giorno 19-11-59.

(dimensioni: 138x66). Consegnato al gabinetto fotografico. Eseguite N° 3 fotografie:

1) Totale anteriore. 2) Totale Posteriore. 3) Particolare del viso con le due scritte laterali.

20-11. Situazione attuale: la superficie pittorica è interamente coperta da una leggera velatura bianca (carbonati. L'eventuale presenza di altre sostanze è in via di accertamento) Le lacune sono riempite di cemento. Alcune lasciano ricoperto l'intonaco precedente, scalpellato, che fa da arriccio; in questo caso il profilo dell'intonachino è fermato a cemento. Il tutto poggia su un letto di cemento (all'apparenza e dai primi saggi risulta più tenero, contiene certo una percentuale di sabbia o altro, consimile) che ancora l'affresco ad una grata tesa su un telaio di ferro. Si procede per prima cosa alla pulitura e alla saldatura del colore.

23-11. Iniziati saggi di pulitura. Eseguiti due saggi. Il primo nel fondo giallo fino al limite del manto rosso. Il secondo sul fondo bianco (comprendente due lettere della scritta di sinistra) fino ad una parte dell'aureola. Per questi due saggi uno con ottimi risultati una polvere sottile (Polvere smeriglio) applicata, veicolata in acqua, con cotone: quindi un'azione abrasiva leggerissima. Mi sono dovuto arrestare ai limiti del manto rosso, poiché qui il colore, al contrario del fondo non è affatto solido e si smonta con facilità.

Per il rosso sto sperimentando questo sistema: saldatura del colore con gommalacca, quindi pulitura con farina fonile.

25-11. Procedo con la pulitura del fondo. Pulito anche parte del viso. Il sistema della "Polvere smeriglio" va ottimamente. Non ha dato buoni risultati, invece, la pulitura del manto rosso. Farò altre prove rinforzando la gomma lacca.

27-11. Terminata la pulitura del manto bianco. Lungo il bordo inferiore scoperta una piccola zona di colore coperto dal profilo di cemento. Prelevato dal magazzino: N° 4 pacchetti di cotone (4 etti).

28-11. Proceduto con la pulitura del manto bianco. Nessun problema da segnalare. Saldato con gomma lacca una zona del manto rosso (testa della Santa e spalle). Usata una gomma lacca leggermente più forte; ora la lascio seccare bene per un paio di giorni.

30-11. Iniziata pulitura della parte saldata con gomma lacca. C'è senza dubbio un buon progresso e si ottengono risultati apprezzabili: bisogna però procedere con molta cautela e usare solo "Farina fonile".

2-12. Procedo con la pulitura del manto rosso. Metto allo scoperto molte zone ritoccate, specie sul gomito destro e appena sotto la mano che regge la croce. Terminata pulitura del manto bianco: ho eseguito anche alcune saldature a caseina.

3-12. Terminata pulitura del manto rosso. Pulito il secondo strato di intonaco. A questo punto interrompo la pulitura. Ho lasciato cinque tasselli di prova distribuiti sulle varie zone cromatiche (più un tassello sul secondo strato). Fisso a gomma lacca i rossi e le ocre. Ordinate, come d'accordo con il Dottor Bertelli, due fotografie: 1) insieme del dipinto; 2) macrofotografia del volto.

ASICR, ASO573

SCHEDA GENERALE

Data ricezione: 19.11.1959

Data inizio lavori: 23.11.1959

Collocazione: Roma, Foro Romano – S. Maria Antiqua

Autore: Anonimo

Soggetto: S. Barbara

Dimensioni: (h) mt. 1,38x0,66

Determinazione tipologica: pittura murale

Tecnica: affresco

Supporto: metallico con malta

Stato di conservazione generale: buono

Ricognizioni fotografiche prima del restauro: insieme a luce normale, particolare a luce normale, retro, particolare a luce radente.

Provvedimenti da prendere: pulitura, saldatura del colore.

AICR, II A 1, ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA ANTIQUA

Riunione del 12 gennaio 1960 con il dott. Carrettoni.

È stato stabilito:

- a) che allievi dell'Istituto eseguiranno al più presto pulitura e stuccatura dell'affresco nel passaggio dall'atrio alla biblioteca.
- b) Che si procederà al consolidamento e al parziale restauro degli affreschi dell'arco trionfale.
- c) Poiché quest'anno la Soprintendenza al Foro provvederà al restauro del tempio di Romolo si rinvia all'esercizio del '61 il restauro della cappella di Teodoto cui va associato quello dell'Oratorio dei XL Martiri.

BIBLIOGRAFIA

G. ALVISI, *La fotografia aerea nell'indagine archeologica* (Studi NIS Archeologia, 11), Roma 1989.

M. ANDALORO, *La parete palinsesto: 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 97-111.

M. ANDALORO, *L'ellenismo a Bisanzio: a Roma, a Costantinopoli, nel Novecento*, in *Medioevo: il tempo degli antichi* (I convegni di Parma, 6), Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 96-116.

M. ANDALORO, *“Sembrano due grandi petali di rosa”. Adolfo Venturi e “il più bel frammento greco” in Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'ONOFRIO, Modena 2008, pp. 245-254.

M. ANDALORO, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Due tempi*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 10-33.

M. ANDALORO, *I cantieri di Giovanni VII*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 212-219.

S. ANGELUCCI, *Materia come «struttura» e materia come «aspetto». Dalla teoria alla prassi*, in *La teoria del restauro da Riegl a Brandi*, a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 285-293.

S. AMATO-D. BERSANI-C. PELOSI-P. POGLIANI-P.P. LOTTICI, *A multi-analytical approach to the study of the mural paintings in the Presbyterian area of Santa Maria Antiqua al Foro Romano in Rome*, «Archaeometry», LIX, 6 (2017), pp. 1050-1064, online, doi: 10.1111/arc.12296

Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby 1891-1930, a cura di R. TURCHETTI, Napoli 1989.

M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, vol. I, Città del Vaticano 1941.

R. ARTIOLI, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice* (Appunti di storia e d'arte), in «Cosmos Catholicus», II, 3-4 (1900), pp. 81-96.

T. ASHBY, *Recent Excavation in Rome. S. Maria Antiqua*, in «The Classical Review», XV, 2 (1901), p. 141.

A. AUGENTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento*, in «Archeologia Medievale», XXVII (2000), pp. 39-46.

C. BARACCHINI, *Il restauro infinito*, in *Il camposanto di Pisa*, a cura di C. BARACCHINI-E. CASTELNUOVO, Torino 1996, pp. 201-212.

G. BASILE, *Considerazioni sul problema dello «stacco» oggi*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di M. ANDALORO-A. GHIDOLI-A. IACOBINI-S. ROMANO-A. TOMEI, Roma 1989, pp. 25-31.

C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato*, Roma 2003.

A. BELLINI, *Giacomo Boni e il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compiutezza formale*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 105-122.

A. BELLINI, *Il restauro architettonico tra John Ruskin e Luca Beltrami*, in *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 42-45.

L. BELTRAMI, *Giacomo Boni (1859-1925). Con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano 1926.

M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.

R. BIANCHI BANDINELLI, *La mostra di pittura etrusca a Firenze*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 104-106.

C. BOITO, *I restauratori*, Firenze 1884.

C. BONI, *Restauro Made in Italy*, Milano 2006.

G. BONI, *Il ferro inossidabile*, in «Ateneo Veneto», I (1884), pp. 546-558.

G. BONI, *Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII (1894), pp. 107-131.

G. BONI, *Il muro di fondazione del Campanile di S. Marco a Venezia*, in «Archivio Veneto», XXV, 29 (1885), pp. 355-368.

G. BONI, *Esplorazioni e lavori in corso nel Foro Romano*, ordinati da S. E. Guido Baccelli Ministro della Pubblica Istruzione, Roma 1899.

G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1900, pp. 159-191, 295-340, 627-637.

G. BONI, *Il Metodo degli scavi archeologici*, in «Nuova Archeologia», XCIV (1901), pp. 312-322.

G. BONI, *Strata in the Roman Forum*, in «The Nineteen Century Review», IL (1901), pp. 461-471.

G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1902, pp. 96-111.

G. BONI, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie dagli scavi», 1903, pp. 123-170, 375-427.

G. BONI, *Il «metodo» nelle esplorazioni archeologiche. La conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 43-67.

G. BONSANTI, *La stagione degli strappi: un'eredità difficile da gestire*, in «Geschichte der Restaurierung in Europa-Histoire de la Restauration in Europe», Atti del convegno internazionale (Basilea, 1991), Worms, 1993, II, pp. 95-98.

G. BONSANTI, *Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, vol. 2, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 11-20.

G. BONI, *Tecnicismo*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1920, pp. 179-182.

G. BORDI, *L'affresco staccato dalla chiesa di S. Adriano al Foro romano. Una nuova lettura*, in «Studi Romani», XLVIII (2000), pp. 5-25.

G. BORDI, *I pannelli staccati con due figure di sante già in Sant'Agnese fuori le mura (Pinacoteca Vaticana)*, in S. ROMANO, *Riforma e tradizione (La pittura medievale a Roma. Corpus, 4)*, Milano 2006, pp. 63-65.

G. BORDI, *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della "scuola romana" di Archeologia Cristiana*, Atti del Simposio Internazionale (Roma, 16-20 maggio 2007), a cura di S. HEID, Città del Vaticano 2009, pp. 323-358.

G. BORDI, *Copie, fotografie, acquarelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria (I convegni di Parma, 11)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Bologna 2009, pp. 454-462.

G. BORDI, *Santa Maria Antiqua attraverso i palinsesti pittorici*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 34-53.

G. BORDI, *La cappella del primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 260-269.

G. BORDI-P. FORTINI, *Cronaca dello scavo e della sua documentazione*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 300-315.

G. BORDI, *The apse wall of Santa Maria Antiqua (IV-IX secolo)*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 387-424.

G. BORDI, *The three Cristological cycles in the sanctuary of Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 281-298.

G. BORDI-P. POGLIANI, *Ecco Santa Maria Antiqua! (EHEM-JPICH Horizon 2020). Viaggio nei suoi palinsesti pittorici attraverso modelli digitali*, in *Patrimonio culturale medievale e tecnologie digitali: ricerca, formazione, terza missione*, Convegno internazionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, 20-21 maggio 2021), a cura di A. AMBROSIO-P. VITOLO, in corso di stampa.

L. BORRELLI VLAD, *Mostra di pittura etrusca*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 103-104.

L. BORRELLI VLAD, *Il restauro di una Crocifissione di S. Maria Antiqua*, in «Bollettino ICR», 19-20 (1955), pp. 123-129.

L. BORRELLI VLAD, *Distacchi e restauri di pittura della Casa di Livia al Palatino*, in «Bollettino ICR», 19-20 (1955), pp. 107-122.

C. BRANDI, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, in «Bollettino ICR», 2 (1950), pp. 3-9.

C. BRANDI, *Sui problemi dei supporti*, in «Bollettino ICR», 1 (1950), pp. 13-19.

C. BRANDI, *Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi*, in «Bollettino ICR», 5-6 (1951), pp. 15-20.

C. BRANDI, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in «Bollettino ICR», 27-28 (1956), pp. 87-88.

C. BRANDI, *Meglio il guaio delle vetrate che le pareti senza affreschi*, Corriere della Sera, 8 ottobre 1958 ora in C. BRANDI, *Il Restauro*, a cura di M. CORDARO, Città di Castello 1999, pp. 284-287.

C. BRANDI, *La protezione del Camposanto di Pisa*, Corriere della Sera, 8 ottobre 1958, ora in C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994., pp. 284-287.

C. BRANDI, *Affreschi preziosi da lasciare al loro posto*, Corriere della Sera, 19 ottobre 1975, ora in C. BRANDI, *Il Restauro*, a cura di M. CORDARO, Città di Castello 1999, pp. 290-295, in part. pp. 291-292.

C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977.

J.R. BRANDT, *The oratory of the Forty Martyrs: from imperial hall to Baroque church*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 137-152.

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro degli affreschi della casa di Livia*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV (1949), pp. 145-149.

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il restauro di una delle pitture di Santa Maria Antiqua*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV (1949), pp. 60-62.

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il distacco delle Pitture della Tomba delle Bighe*, in «Bollettino ICR», 2 (1950), p. 25.

F. CANCELLIERI, *Storia dei solenni possessi de' Sommi Pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma 1802.

- C. CANEVA-M. P. NUGARI-D. PINNA-O. SALVATORI, *Il controllo del degrado biologico. I biocidi nel restauro dei materiali lapidei*, Firenze 1996.
- A. CAPODIFERRO-P. FORTINI-I. IACOPI-M. TAVIANI, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro romano: documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza archeologica di Roma. I, 1, Planimetrie del Foro Romano, Gallerie cesaree, Comizio, Niger Lapis, pozzi repubblicani e medievali*, Roma 2003.
- R. CARITÀ, *Considerazioni sui telai per affreschi trasportati su tela*, in «Bollettino ICR», 19-20 (1954), pp. 131-154.
- R. CARITÀ, *Aggiunta sui telai per affreschi trasportati*, in «Bollettino ICR», 23-24 (1955), pp. 165-170.
- R. CARITÀ, *Supporti per affreschi rimossi*, in «Bollettino ICR», 36 (1958), pp. 149-190.
- M. CASTRACANE, *Alfredo Casagrande Stano*, in *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di G. BASILE, vol. II, Firenze 2005, pp. 41-52.
- A. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863.
- L. CAVENAGHI, *Il restauro e la conservazione dei dipinti*, in «Bollettino d'Arte», VI, 11-12 (1912), pp. 488-496.
- D. CAVEZZALI, *Il ruolo del contesto architettonico nel restauro dei dipinti murali: il ruolo di Cesare Brandi (1941-1961)*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. BON VALSASSINA, Firenze 2008, pp. 153-161.
- S. CECCHINI, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile. Il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Atti del Seminario Internazionale di Studio (Roma, Odeion del Museo dell'Arte Classica e Accademia Nazionale di San Luca, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. PIVA-I. SGARBOZZA, Roma 2005, pp. 207-227.
- S. CECCHINI, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 81-94.
- S. CECCHINI, *La città e la sua storia: Roma all'inizio del Novecento tra restauro filologico e restauro scenografico*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, Università Federico II, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007, pp. 391-408.
- S. CECCHINI, *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma 2012.
- S. CECCHINI, *Costruir su macerie Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*, Savignone 2021.
- G.A. CENTAURO, *Piero Sanpaulesi. Documentare per tutelare. Ricerche per restaurare*, in *Piero Sanpaulesi. Restauro e metodo*, a cura di G. TAMPONE-F. GURRIERI-L. GIORGI, Atti della giornata di studio per il centenario della nascita (Firenze, 18 aprile 2005), Firenze 2012, pp. 223-236.
- L. CIANCABILLA, *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. CIANCABILLA, Angelato 2010, pp. 23-40.
- L. CIANCABILLA, *Estrattisti in guerra: gli antichi affreschi italiani sotto le bombe*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. AGNORELLI, Siena 2013, pp. 133-145.
- L. CIANCABILLA, *Per una prima mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi d'affreschi in Italia*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, vol. 1, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 29-69.
- L. CIANCABILLA, *Il mega-museo degli affreschi staccati di Firenze: genesi e riflessi di un progetto mai realizzato*, in «Il capitale culturale», 25 (2022), pp. 541-564.
- M. CIATTI, *Il distacco delle pitture murali a Firenze*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, vol. 2, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 83-95.

- M. CIATTI, con la collaborazione di F. MARTUSCIELLO, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze 2009.
- R. COATES-STEPHENS, *The 'Oratory of the Forty Martyrs'*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 195-214.
- M. CORDARO, *Introduzione*, in C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994, pp. XV-XVIII.
- L. CORSARI, *Il Foro romano e le recenti scoperte*, 19 gennaio 1899, in G.F. GIULIANI-P. VERDUCHI, *L'area centrale del Foro Romano*, Firenze 1987, p. 11.
- J. CLEGG, *John Ruskin's correspondence with Angelo Alessandri*, in *Ruskin, Venice and Nineteenth Century Cultural Travel*, Conference held in Venezia (25-27 september 2008), ed. K. HENLEY-E. SDEGNO, Venezia 2010, pp. 69-107.
- J. CROISEIR, *La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin*, in S. ROMANO, *Riforma e tradizione (La pittura medievale a Roma. Corpus, 4)*, Milano 2006, pp. 250-257.
- V. CURZI, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXXI, 96-97 (1996), pp. 189-198.
- C. DANTI, *Ugo Procacci, gli affreschi ed io*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita*, a cura di M. CIATTI-C. FROSININI con la collaborazione di S. DAMIANELLI, Firenze 2006, pp. 183-190.
- W. DE GRÜNEISEN, *I ritratti di papa Zaccaria e di Teodoto Primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XXX (1907), pp. 479-485.
- W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911.
- L. DEL DUCA, *Il contributo di Roberto Carità all'evoluzione delle metodologie di intervento sui supporti lignei*, in «Bollettino ICR», 18-19 (2009), pp. 9-19.
- G.B. DE ROSSI, *Notizie*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», VI (1868), pp. 16, 91-92.
- A. DE SANTIS, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro Romano*, in *Dagli scavi al museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il museo*, catalogo della mostra (Roma 1984), Venezia 1984, pp. 76-83.
- C. D'ONOFRIO, *Il Tevere e Roma*, Roma 1968.
- L. DUCHESNE, *S. Maria Antiqua. Notes sur la topographie de Rome au Moyen-Âge*, in *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma 1973.
- A. EMILIANI, *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino*, in *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. CIANCABILLA, Angelato 2010, pp. 9-21.
- P. FANCELLI, *Restauro e antichità tra Ruskin e Boni*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 85-104.
- P. FEDELE, *Per la topografia del Foro Romano nel medio evo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXII (1899), pp. 559-564.
- V. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua e gli ultimi scavi del foro romano*, in «Archivio della R. Società Romana per la Storia Patria», XXIII (1900), pp. 517-562.
- Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, catalogo della mostra (Fortezza da Basso, Firenze, marzo-giugno 1972), a cura di U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, nuova edizione a cura di M. CIATTI, Firenze 2013.
- Forma. La città antica e il suo avvenire*, mostra realizzata dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e della Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1985-87, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre 1985-24 novembre 1985), Roma 1985.

P. FORTINI-V. ROMOLI, *La collaborazione tra il Genio militare e Giacomo Boni per la nascita della fotografia aerea archeologica, in 100 anni di archeologia aerea in Italia*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 15-17 aprile 2009), a cura di G. CERAUDDO, «Archeologia Aerea», 4-5 (2010-2011), pp. 23-32.

P. FORTINI-M. TAVIANI, *In sacra via: Giacomo Boni al Foro Romano; gli scavi nei documenti della Soprintendenza; Via Sacra, Pozzi, Pozzetti rituali, Galleri Cesaree, Cloaca Massima, Sacello di Venere Cloacina*, Milano 2014.

P. FORTINI, *La Rampa Domiziana nei restauri di Giacomo Boni*, in *La Rampa Imperiale. Scavi e restauri tra Foro romano e Palatino: l'aula nord-orientale del complesso domiziano* (cd. Oratorio dei XL Martiri) e il Lacus Iuturnae dalla demolizione della chiesa di Santa Maria Liberatrice, a cura di P. Fortini, Milano 2015, pp. 27-37.

P. FORTINI, *Gli scavi al Foro Romano e il Museo*, in *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 46-59.

M. FRESA, *Giacomo Boni nel cantiere di restauro nel Palazzo Ducale di Venezia*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004), a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 139-154.

G. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015.

G. GASBARRI, *Una relazione incompiuta? Giacomo Boni, Santa Maria Antiqua e la riscoperta di Roma bizantina*, in *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 142-147.

L. GERSPACH, *Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain: carnet de voyage*, in «Revue de l'art chrétien», 1901, pp. 300-313.

F. GIACOMINI, «Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa». Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. RINALDI, Firenze 2007, pp. 71-98.

Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008.

Giacomo Boni. L'alba della modernità, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021.

G. GIOVANNONI, *Restauro dei monumenti*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1-2 (1913), pp. 1-42.

P. GIURI, *Giacomo Boni: cronache sulla conservazione di un ignorato patrimonio architettonico nell'Italia meridionale*, Galatina (LE) 2017.

M. GUARDIA-P. POGLIANI-G. BORDI-P. CHARALAMBOUS-C. ANDÚJAR GRAN-I. MUNOZ-PANDIELLA-F.X. PUEYO SANDEZ, *Digital layered models of architecture and mural paintings over time*, in *P Proceedings of the XXX Spanish Computer Graphics Conference-CEIG 2021*, eds. A. CHICA-L. ORTEGA, Málaga 2021, pp. 39-42.

V. GRISAR, *Cose romane*, in «Civiltà Cattolica», IV (1906), pp. 491-493.

F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni archeologo?*, in A. PARIBENI-F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti*, Tivoli 2020, pp. 627-670.

F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945.

A. IACCARINO-C. SERINO, *Gli affreschi staccati di Santa Maria Antiqua, soluzioni strutturali inconsuete nella ricontestualizzazione*, in *Lo Stato dell'Arte 18*, XVIII Congresso Nazionale IGIC (Udine, Palazzo Garzolini di Toppo Wassermann, 29-31 ottobre 2020), Nardini Editore, formato digitale.

L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI) 2014.

- R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. II, Roma-Città del Vaticano 1959.
- R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, Mediolani 1893-1898.
- R. LANCIANI, *Le escavazioni del Foro. S. Maria Liberatrice*, in «Bullettino della Commissione di Archeologia Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), pp. 25-27.
- R. LANCIANI, *Le escavazioni del Foro. S. Maria Antiqua*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), pp. 310-314.
- R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, vol. I, Roma 1902.
- M. LAZZARI, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Nazionale Generale delle Arti, Firenze 1942.
- D. LEVI, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.
- D. LEVI, 'Cosa venite a fare alla Minerva?' 'Il mio dovere'. Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994, pp. 25-36.
- D. LEVI, *Esigenze di autenticità fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, Appendice documentaria a cura di P. CAROFANO, *Sulla conservazione delle pitture medievali a fresco, a tempera ed a fresco con tempera*, in «Studi di Memofonte», VII (2011), pp. 3-32.
- S. LIBERTI, *Efflorescenze bianche dannose ai dipinti che possono comparire nel caso di trasporti su cemento pieno e conglomerati cementizi*, in «Bollettino ICR», 1 (1950), pp. 21-25.
- R. LONGHI, *Per una mostra storica degli "estrattisti"*, in «Paragone», VIII, 91 (1957), pp. 3-8.
- R. LONGHI, *Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa*, in R. LONGHI, *Critica d'arte e Buongoverno, 1938-1969 (Opere complete, vol. XIII)*, Firenze 1985, pp. 165-168.
- D. MANACORDA, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo*, in «Quaderni di Storia», VIII, 16 (1982), pp. 89-91.
- D. MANACORDA, *Boni e il metodo della ricerca archeologica un secolo dopo*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 121-144.
- C. MANCINOTTI-C. TOMASI, *Il problema conservativo dell'abside di Santa Maria Antiqua*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, 1981.
- A.M. MARINELLI, *Il trasporto della pittura murale antica. I diari degli stacchi nell'archivio ICR*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, vol. 2, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 63-73.
- B.G. MARINO, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Napoli 2006.
- O. MARUCCHI, *Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, III, 4 (1884-1885), p. 142.
- O. MARUCCHI, *Notizie. Scavi nel Foro romano*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», V, 3-4 (1899), pp. 282-284.
- O. MARUCCHI, *Notizie. Scavi sotto la chiesa di S. Maria Liberatrice*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», VI, 1-2 (1900), pp. 170-175.
- O. MARUCCHI, *La chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», 6 (1900), pp. 285-320.
- O. MARUCCHI, *Resoconto delle adunanze tenute dalla Società per le conferenze di Archeologia cristiana (Anno XXXI, 1905-1906)*, in «Nuovo bullettino di archeologia cristiana», XII, 1-2 (1906), pp. 123-144.

O. MEI, "De ecclesia detecta ad Radices Montis Palatini Dissertatio Dominici Passionei Forosempronienensis". *La scoperta di Santa Maria Antiqua nei manoscritti di Domenico Passionei*, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts römische Abteilung», 125 (2019), pp. 257-300.

O. MEI, 1702: *The discovery of Santa Maria Antiqua*, *Santa Maria Antiqua*, in *The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 65-94.

M. MERLONGHI, *Tito Venturini Papari*, in *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, a cura di G. BASILE, vol. I, Firenze 2003, pp. 165-170.

E. MONACO, *L'Aula-Oratorio dei XL Martiri: i dati archeologici*, in *La rampa imperiale. Scavi e restauri tra Foro romano e Palatino*, a cura di P. FORTINI, Milano 2015, pp. 131-155.

E. MONACO, *Per le antiche carte. Antonio Petrucci e Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 318-325.

E. MONACO, *Measuring Santa Maria Antiqua: From Petrucci to the Present*, in *The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 117-131.

Monitoraggio e manutenzione delle aree archeologiche. Cambiamenti climatici, dissesto idrogeologico, degrado chimico ambientale, a cura di A. RUSSO-I. DELLA GIOVAMPAOLA, Roma 2020.

M.R. MONTANI BENSI-P. BENSI, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo*, mostra realizzata dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e della Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1985-87, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre 1985-24 novembre 1985), Roma 1985, pp. 71-74.

G. MORGANTI-M.A. TOMEI, *Il Palatino: da luogo segregato a parco archeologico*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, mostra realizzata dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e della Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1985-87, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre 1985-24 novembre 1985), Roma 1985, pp. 71-74.

G. MORGANTI, *Area di S. Maria Antiqua. II. Restauri*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCI, 2 (1986), pp. 478-480.

G. MORGANTI, *Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 11-30.

G. MORGANTI, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004, pp. 31-40.

G. MORGANTI, *Un possibile laboratorio per la "Teoria". Il restauro di Santa Maria Antiqua ad opera di Giacomo Boni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze 2006, pp. 150-154.

G. MORGANTI, "Per meglio provvedere alla conservazione dei dipinti ...", 1984-2014: *Santa Maria Antiqua 30 Years Later*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 215-232.

VI Mostra di Restauri, Catalogo, Roma 1949.

II Mostra di affreschi staccati, a cura di U. BALDINI-L. BERTI, catalogo della mostra (Firenze, aprile-maggio 1958), Firenze 1958.

III Mostra di affreschi staccati. Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958, catalogo della mostra (Firenze 1959), Tipografia Giuntina, Firenze 1959.

P. NICITA, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano 2010, pp. 37-76.

F. NICOLAI, *Da Santa Maria libera nos a poenis inferni alla chiesa barocca di Santa Maria Liberatrice al Foro*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 288-293.

- P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», III (1968).
- P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII (1978), pp. 89-142.
- P.J. NORDHAGEN, *The earliest decorations in S. Maria Antiqua and their date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I (1962), pp. 53-72.
- U. OJETTI, *Cose viste*, vol. III, Milano 1926.
- J. OSBORNE, *The Atrium of Santa Maria Antiqua, Rome: A history in art*, in «Papers of the British School of Rome», 55 (1987), pp. 186-223.
- J. OSBORNE, *Wall-paintings as documents: an example from the atrium of S. Maria Antiqua, Rome*, RACAR 16 (1989), 7-11.
- E. OZINO CALIGARIS-L.L. RISSOTTO, 1953-1998: *stacchi e strappi nella basilica superiore e inferiore di San Francesco in Assisi*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA- C. SPADONI, vol. 2, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 75-82.
- A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986.
- A. PARIBENI, *Il Contributo di Giacomo Boni alla conservazione e alla tutela dei monumenti e dei manufatti di interesse artistico e archeologico*, in *Studi e ricerche sulla conservazione delle opere d'arte dedicati alla memoria di Marcello Paribeni*, a cura di F. GUIDOBALDI, Roma 1994, pp. 223-263.
- A. PARIBENI, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi (Studi di Antichità Cristiana, 63)*, a cura di O. BRANDT-P. PERGOLA, Città del Vaticano 2011, vol. II, pp. 1003-1023.
- A. PARIBENI, *Con Boni nel Foro? Gordon McNeil Rushforth, Giacomo Boni e la scoperta di S. Maria Antiqua*, in «Arte Medievale», s. IV, IX (2019), pp. 295-306.
- A. PARIBENI, *Profilo biografico e attività scientifica di Giacomo Boni: inquadramento cronologico*, in A. PARIBENI-F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti*, Tivoli 2020, pp. 35-82.
- A. PARIBENI-F. GUIDOBALDI, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti*, Tivoli 2020.
- P. PETRAROIA, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario (Roma, 30 maggio-1 giugno 1984), a cura di M. ANDALORO-M. CORDARO-D. GALLAVOTTI CAVALLERO-V. RUBIU, Roma 1988, pp. 51-54.
- M. PILUTTI NAMER, *Ruskin e gli allievi. Note su Giacomo Boni e sulla cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, in «Ateneo Veneto», s. III, CC, 12.1 (2013), pp. 423-435.
- M. PILUTTI NAMER, *Spolia e imitazioni a Venezia nell'Ottocento. Il Fondaco dei Turchi tra archeologia e cultura del restauro*, Venezia 2016, pp. 81-93.
- M. PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma 2019.
- P. POGLIANI, *Sguardi sulle tecniche d'esecuzione nella cultura italiana degli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 151-174.
- P. POGLIANI-C. PELOSI-G. AGRESTI, *Palimpsests and pictorial phases in the light of studies of the techniques of execution and the materials employed*, in *Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, eds. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021, pp. 299-318.
- M. PRETELLI, *L'influsso della cultura inglese su Giacomo Boni: John Ruskin e Philip Webb, Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2004) a cura di P. FORTINI, Roma 2008, pp. 123-138.
- G. PRISCO, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento all'Unità*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. CATALANO-G. PRISCO, volume speciale «Bollettino d'Arte», 2003, pp. 127-139.

- G. PRISCO, *Tecnica esecutiva e provvedimenti conservativi sulle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s., 27 (2013), pp. 50-69.
- U. PROCACCI, *Del distacco di affreschi e della loro conservazione*, in *Mostra di affreschi staccati*, a cura di U. BALDINI-L. BERTI, catalogo della mostra (Firenze, 1957), Tipografia Giuntina, Firenze 1957, pp. 1-17.
- U. PROCACCI, *Fresco's Crisis*, in «The Connoisseur», novembre 1958, pp. 154-158.
- B. PROVINCIALI, *L'Istituto Centrale del Restauro e il trasporto delle pitture murali*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA- C. SPADONI, vol. 2, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 49-61.
- La rampa imperiale. Scavi e restauri tra Foro romano e Palatino*, a cura di P. FORTINI, Milano 2015.
- R. RANIERI, *La tutela del patrimonio culturale in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera" (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, 23 novembre 2009), a cura di M.G. FADIGA, Perugia 2011, pp. 53-67.
- A. RETTNER, *Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, hrsg. H.R. MEIER-C. JÄGGI-P. BÜTTNER, Berlin 1995, pp. 31-46.
- S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- S. RINALDI, *Strappi preventivi*, in M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185- 226.
- S. RINALDI, *I monumenti italiani e la guerra*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera" (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, 23 novembre 2009), a cura di M.G. FADIGA, Perugia 2011, pp. 69-87.
- P. ROMANELLI- P. J. NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua*, Roma 1964.
- O. ROSSI PINELLI, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in «Bollettino d'arte», 98 (1996), pp. 11-20.
- O. ROSSI PINELLI, *Frammento e reliquia tra Otto e Novecento*, in *Arte e Memoria dell'arte*, a cura di M.I. CATALANO-P. MANIA, Atti del Convegno (Viterbo, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009), Viterbo 2011, pp. 167-174.
- A. RUSSO, *Da Giacomo Boni al parco archeologico del Colosseo: un'idea lunga un secolo in Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. RUSSO-R. ALTIERI-A. PARIBENI, Milano 2021, pp. 170-205.
- Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, in «La Civiltà Cattolica», LXV, 2 (1914), p. 598.
- Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. OSBORNE-J. RASMUS BRANDT-G. MORGANTI, Roma 2004.
- Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016.
- Santa Maria Antiqua. The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, ed. E. RUBERY-G. BORDI-J. OSBORNE, Turnhout 2021.
- L. SCAPPIN, *Palazzo Ducale a Venezia: restauri di Annibale Forcellini, 1876-1890*, in *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, a cura di C. DI BIASE, Milano 2003, pp. 141-162.
- W.M. SCHMID, *Il lungo restauro di Santa Maria Antiqua e delle sue pitture. 2000-2015*, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 386-395.
- C. SMITH, *Boni and British Scholarship*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 213-225.

A.M. SPIAZZI, *Il “risarcimento” della memoria. Vicende conservative tra Ottocento e Novecento*, in *Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZO-A.M. SPIAZZI-D. TONIOLO, Milano 2006, pp. 29-46.

Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. CATALANO-G. PRISCO, volume speciale «Bollettino d'Arte», 2003.

M. TAVIANI, *Giacomo Boni e “I compagni di lavoro”*, in A. CAPODIFERRO-P. FORTINI-I. IACOPI-M. TAVIANI, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro romano: documenti dall'archivio disegni della Soprintendenza archeologica di Roma. I,1, Planimetrie del Foro Romano, Gallerie cesaree, Comizio, Niger Lapis, pozzi repubblicani e medievali*, Roma 2003, pp. 35-48.

E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932.

E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937.

E. TEA, *Giacomo Boni nelle Puglie*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», XXVIII (1959), pp. 9-34.

M.V. THAU, *Fra Longhi e Procacci: restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017.

Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016.

L. TOMBOLINI BARZOTTI, *Monografia sulla Cappella Sistina in Vaticano: le allusioni storiche e i ritratti nella donazione delle chiavi a San Pietro di Pietro Perugino*, fascicoli 14 e 15, Roma 1939.

P. TUCKER, *Nuove testimonianze sugli affreschi assisiati: Ruskin e gli acquerelli di Eduard Kaiser per la Arundel Society*, in «Studi di Memofonte», VII (2011), pp. 33-58.

G. URBANI, *Restauro di affreschi nella Cappella di Santa Caterina a S. Clemente in Roma*, in «Bollettino ICR», 21-22 (1955), pp. 13-36.

G. URBANI-G. TORRACA, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, in «Bollettino ICR», s.n. (1965), pp. 23-36.

G. URBANI, *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria. Progetto esecutivo*, Roma 1976, ora in G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. ZANARDI, Milano 2000, pp. 103-111.

D. VAGLIERI, *Nuove scoperte al Foro Romano*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVIII, 1 (1900), p. 74.

F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. SCANO con la collaborazione di G. GRAGLIA, vol. II, 1702-1703, Milano 1977.

V. VALENTINI, *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, rampa imperiale, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO-G. BORDI-G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 270-277.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.

A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911.

T. VENTURINI PAPARI, *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi al tempo di Augusto. Conferenze lette alla Commissione archeologica comunale di Roma*, Roma 1901.

T. VENTURINI PAPARI, *L'opera d'intonaco presso le civiltà antiche e moderne*, Roma 1902.

T. VENTURINI PAPARI, *Per l'arte della conservazione delle antiche pitture*, in «Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani», 18 (1905).

T. VENTURINI PAPARI, *Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus, primicerio di S. Maria Antiqua*, Roma 1907.

T. VENTURINI PAPARI, *Considerazioni sull'arte del restauro degli antichi dipinti*, in «Saggi e lezioni sull'arte sacra», XV (1936), pp. 166-172.

T. VENTURINI PAPARI, *Considerazioni sull'arte del restauro dell'intonaco e nozioni intorno ai colori*, Roma 1937.

T. VENTURINI PAPARI, *L'arte dell'intonaco presso le civiltà antiche e moderne*, in «Istituto "Beato Angelico" di Studi per l'arte Sacra. Saggi e lezioni sull'arte sacra», IX (1938), pp. 77-93.

E. VIO-M. SEDIARI, *Il contributo di Giacomo Boni sui resti del campanile crollato*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 105-120.

M. VISCONTINI, *I cicli cristologici del presbiterio di Santa Maria Antiqua*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. BORDI-I. CARLETTINI-M.L. FOPELLI-M.R. MENNA-P. POGLIANI, Roma 2014, vol. I, pp. 291-296.

J. WILPERT, *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua*, in «Byzantinische Zeitschrift», XIV (1905), pp. 578-583.

J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, in «L'Arte», XIII (1910), pp. 81-107.

T. WISEMAN, *Con Boni nel Foro. I diari romani di W. St. Clair Baddeley*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX (1985-1986), pp. 119-149.

E. WÜSCHER-BECCHI, *Die Absisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 1904, pp. 289-300.

B. ZANARDI, *La cultura della conservazione nell'Italia post-unitaria. Cavenaghi, Giovannoni e Boni al Convegno degli Ispettori Onorari del 1912*, in *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia 2016, pp. 15-34.

Finito di stampare in Italia nel mese di settembre 2022
da Pacini Editore Industrie Grafiche-Ospedaletto (Pisa)
per conto di Edifir-Edizioni Firenze

