

Volume pubblicato con il contributo
del MIUR 2004 - PRIN (Progetto cofinanziato di rilevante interesse nazionale):

*Storia e critica dell'attività di conservazione
del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*

Responsabile Nazionale: REGINA POSO

Riconoscere un patrimonio

I

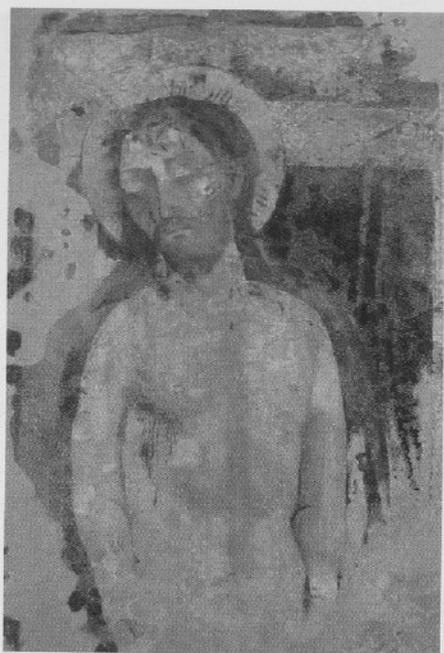
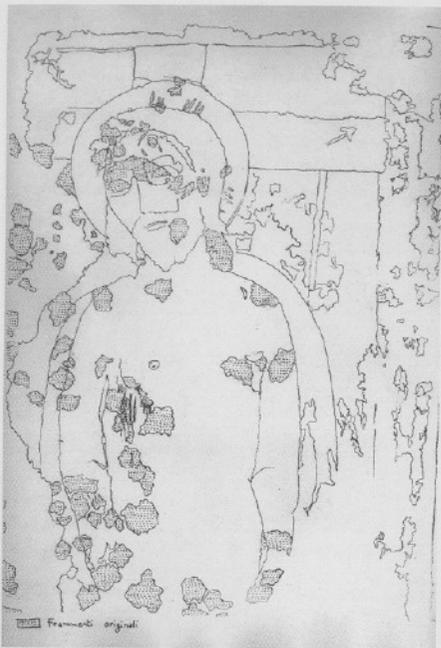
**Storia e critica dell'attività di conservazione
del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale
(1750-1950)**

Atti del Seminario di Studi
(Lecce, 17-19 novembre 2006)

a cura di
Regina Poso



MARIO CONGEDO EDITORE
GALATINA 2007



Figg. 21-22. Affresco, SS. Crocifisso della Pietà, rilievo grafico con il posizionamento dei frammenti e il dipinto dopo il restauro.

RELAZIONI DEL GRUPPO DI RICERCA DI ROMA

CHIARA PIVA

*Il restauro dei "Telamoni Egizi" nel museo Pio-Clementino:
la parcellizzazione di un mestiere*

La storia del museo Pio-Clementino, costruito da papa Clemente XIV e papa Pio VI nell'ultimo trentennio del XVIII secolo è ormai piuttosto nota, ma può essere qui ripercorsa come contesto privilegiato per analizzare tradizioni, mutamenti e innovazioni nell'attività di restauro della scultura antica tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento¹.

Non solo intorno al museo gravitarono buona parte dei restauratori di antichità attivi nella capitale pontificia², ma tra le mura del Palazzo Apo-

¹ Il contenuto di questo contributo è una sintesi di alcuni dei risultati emersi nell'ambito del progetto di ricerca "Per un archivio informatizzato dei restauratori romani: tradizione, mutamenti e innovazioni nei profili professionali dalla crisi dello Stato Pontificio a Roma capitale repubblicana", condotto presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza", con i coordinamento scientifico della professoressa Orietta Rossi Pinelli. Per la storia del museo cfr. C.Pietrangeli *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Edizioni Quasar, Roma 1985 [aggiornato nella traduzione inglese *The Vatican Museum: Five Centuries of History*, Quasar, Roma 1993]; G.P.Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Franco Cosimo Panini, Modena 1996; P.Liverani, *Dal Pio-Clementino al Braccio Nuovo*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, atti del Congresso internazionale (Cesena, 24 maggio 1997), CLUEB, Bologna 1998, pp.27-41; Id., *L'evoluzione della collezione Vaticana di antichità tra il Trattato di Tolentino e il Congresso di Vienna*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 18 - 21 settembre 1997), Archivi di Stato, Roma 2000, pp.339-353; Id., *The Museo Pio-Clementino at the Time of Grand Tour*, in «Journal for the History of the Collection», XII, 2, 2000, pp.151-159; Id., *La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani*, in *Canova direttore di musei*, atti della I Settimana di Studi Canoviani a cura di M.Pastore Stocchi (Bassano del Grappa, 12-15 ottobre 1999), Bassano del Grappa 2004, pp.75-102.

² Ampia è ormai la bibliografia sui restauratori di antichità a Roma in questi anni; si vedano per un orientamento bibliografico *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo mostra a cura di M.G.Barberini e C.Gasparri (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 25 gennaio - 15 marzo 1994), F.lli Palombi Editori, Roma 1994; C.Gasparri - O.Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», s.III, XVI (1993), numero monografico; C.Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.70, 2000, pp.5-20; *Von der Schönheit wissen Marmors: zum*

stolico fu inoltre allestito un laboratorio di restauro, controllato da Giovanni Battista Visconti e dai suoi figli. Qui per più di venticinque anni lavorarono una grande quantità di collaboratori stipendiati, guidati da un «soprintendente ai restauri»³.

Prendendo le mosse da un caso di studio concreto è possibile fare alcune considerazioni sull'attività e sulle figure professionali presenti nel laboratorio, definito «alla Torre dei Venti», dal 1770 alla fine del secolo; l'esperienza infatti potrà dirsi conclusa con il trattato di Tolentino e l'esportazione dei capolavori romani a Parigi, unita all'esilio di Pio VI che ne era stato il principale promotore. Con il nuovo secolo, come è noto, si avvieranno profondi cambiamenti nella cultura del restauro che saranno determinanti anche per le vicende conservative del Vaticano⁴.

Come ho avuto già modo di illustrare, sia Gaspare Sibilla che Giovanni Pierantoni gestirono contemporaneamente lo studio di restauro interno al museo Vaticano e il proprio atelier privato: per questa mansione erano pagati da dodici a quindici scudi al mese e si impegnavano a lavorare esclusivamente sulle antichità del museo⁵. L'incarico di Sibilla confe-

200. *Todestag Bartolomeo Cavaceppi*, catalogue herausgegeben von Thomas Weiss, Wörlitz 19 Juni-5 September 1999, P.von Zabern, Mainz 1999; A.De Franciscis, *Restauri di Carlo Albacini a statue del Museo Nazionale di Napoli*, in «Samnium», XIX, 1-2, 1946, pp.96-100; G.Priscio, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in *I Farnese. Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra a cura di L.Fornari Schianchi e N.Spina (Parma, Napoli, Monaco di Baviera 1995), Electa, Milano 1995, pp.38-56.

³ Già dai tempi della tesi di dottorato avevo avuto modo di mettere in evidenza l'esistenza di un laboratorio di restauro interno al museo, laboratorio detto «alla Torre dei Venti», probabilmente per la sua collocazione. Cfr. C.Piva, *Il laboratorio alla Torre de' Venti: Giovanni Pierantoni «Soprintendente agli restauri» in Vaticano*, in «Neoclassico», nn.23-24, 2004, pp.97-108.

⁴ Cfr. O.Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di storia dell'arte», 8, 1978-79, pp.27-42; Ead., *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, in «Bollettino d'Arte», supplemento al n.98, 1996, pp.11-20; V.Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Minerva Edizioni, Bologna 2004; P.Liverani, *Dal Pio-Clementino...cit*; Id., *L'evoluzione della collezione...cit*; M.A.De Angelis, *Il primo allestimento del Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XIII, 1993, pp.81-126; Ead., *Il "Braccio Nuovo" del Museo Chiaramonti. Un prototipo di museo tra passato e futuro*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XIV, 1994, pp.187-256.

⁵ Per Giovanni Pierantoni cfr. C.Pietrangeli, *Lo scultore Giovanni Pierantoni e un rilievo nel Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXII, 1975, pp.33-39; Id., *Una nuova opera dello scultore Giovanni Pierantoni*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXXI, 1984, pp.76-79; C.Piva, *Il laboratorio alla Torre de' Venti...cit*, Eadem, *Giovanni Pierantoni «novo restauratore del Vaticano» (1742-1817)*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Roma, 21-22 febbraio 2004), a cura di C.Piva e I.Sgarbozza, con il coordinamento scientifico di M.Dalai Emiliani, O.Rossi Pinelli, M. di Macco, De Luca Editori, Roma 2005, pp.193-206; R.Carloni, *Lo scultore Giovanni Pierantoni tra gelosie professionali e commercio antiquario*, in

rito con chirografo da Clemente XIV il 12 settembre 1770, era in tal senso esplicito: nominandolo «Primo Ministro Spacciatore» della Calcografia Apostolica, gli prescriveva «di dover restaurare tutte le statue et altri qualsisiano marmi che da noi sono acquistati, e si acquisteranno in avvenire e di mantenere le altre statue del Museo Capitolino, del Palazzo e Giardino del Vaticano, rapporto però alle statue antiche gratis, e senz'alcun emolumento quanto all'opera sua personale, esclusa sempre qualunque sorta di spese, che tanto per materiali, perni, rapporti, e mercedi di giovani, quanto per qualsivoglia causa paressero occorrere»⁶.

«Restaurare» e «mantenere»: un duplice compito che vedrà Sibilla e Pierantoni occuparsi di tutte le sculture antiche di proprietà del pontefice. Pochi per la verità sembrano gli interventi fatti per la manutenzione delle opere, mentre molto più intensa l'attività di restauro integrativo messa in campo in questi anni.

I costi di gestione del laboratorio di restauro erano completamente a carico del museo. Il soprintendente ai restauri amministrava i compensi dei collaboratori del laboratorio e poteva inoltre farsi rifondere dalla Camera Apostolica qualsiasi tipo di spesa riconducibile agli interventi in corso, anche quelli svolti presso il proprio studio, dall'acquisto di creta da modellare, allo staglio dei ferri, dalla riparazione di una finestra, all'affitto per le rimesse usate come depositi⁷. Si tratta di una documentazione ricchissima, perché i pagamenti sono registrati settimanalmente senza soluzione di continuità dal 1772 al 1796: notizie minute, fino ad oggi sostanzialmente ignorate, che hanno permesso di svelare la complessa articolazione di un laboratorio di restauro concepito all'interno di un museo⁸. Se infatti l'attenzione critica si era finora concentrata quasi esclusivamente sulle figure dei restauratori più affermati, noti e apprezzati dai

«Strenna dei Romanisti», vol.LXVI, 2005, pp.131-148; Eadem, *Giovanni Pierantoni «Scultore dei Sacri Palazzi Apostolici» e antiquario romano*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XIX, 2005, pp.95-144. Per Gaspare Sibilla cfr. M.B.Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla «Scultore Pontificio»*, in *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore* a cura di E.De Benedetti, «Studi sul Settecento Romano», 18, Bonsignori, Roma 2002, pp.151-190. Per ulteriori dettagli in merito rimando alla imminente pubblicazione C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Edizioni Quasar, Roma, in corso di stampa.

⁶ ASR, Camerale I, *Chirografi pontifici*, Clemente XIV, cc.73-75, riportato anche in ASR, Camerale II, *Calcografia Camerale*, b.2, fasc.2. Sull'attività di Sibilla alla Calcografia Camerale si veda M.B.Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla...cit*, in particolare p.157, fig.15 e nota 44, p.167.

⁷ La documentazione raccolta è conservata in Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, bb.16-26 (d'ora in avanti citato solo come ASR, ABA, con il numero di busta). La rilevazione ha riguardato i pagamenti certificati da Gaspare Sibilla e Giovanni Pierantoni dal 1773 al 1796.

⁸ Breve accenno al laboratorio di Sibilla è in M.B.Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla...cit*, p.160.

grandi collezionisti e *grandtourists*, da un'indagine più approfondita sullo studio della Torre dei Venti è emerso un aspetto meno prevedibile dell'attività di restauro di fine Settecento: un insieme di specializzazioni del mestiere, che tramandandosi spesso per via familiare, contribuiva a qualificare ciascuna le diverse fasi dell'intervento.

Il numero dei lavoratori attivi contemporaneamente nel laboratorio era sempre ragguardevole: si aggira in media intorno alle 30 unità, per raggiungere nel 1791 il numero massimo di 50 collaboratori pagati ogni settimana. La ricerca ha identificato un totale di 144 nomi⁹, le cui biografie a tempo debito saranno elaborate per l'Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani dove, grazie al database informatizzato, le informazioni saranno di facile consultazione e potranno dialogare con i risultati di altre ricerche¹⁰.

L'ampio arco cronologico della documentazione consente alcune considerazioni sull'entità dei compensi dei restauratori del laboratorio, permettendo di confrontarli con quanto noto sul costo della vita e gli stipendi in vigore a Roma negli stessi anni. Si apre così la possibilità di analizzare le condizioni di lavoro di restauratori e lavoratori della pietra, riferibili anche agli scultori d'invenzione e ad altri mestieri affini. Il risultato dell'indagine è una base di dati estremamente ricca e coerente, prolungata nel tempo, capace di illustrare un aspetto essenziale della vita quotidiana e artistica di Roma in questi anni¹¹.

Un caso di studio esemplare per analizzare il funzionamento del laboratorio del Pio-Clementino è rappresentato dal restauro dei due *Telamoni* posti all'ingresso della Sala a Croce Greca (fig.1): un intervento emblematico che consente di compiere qualche breve incursione nei profili biografici dei restauratori coinvolti, evidenziando tradizioni familiari, peculiarità personali, elementi di continuità o di rottura con la tradizione romana.

Gli «Iddoli Egizi» (fig.2), come vengono definiti nei mandati di pagamento perché realizzati in granito rosso orientale da Assuan, sono due imponenti sculture, alte tre metri e trentacinque centimetri, oggi ritenute con ogni probabilità opere di età adrianea in stile egittizzante, provenien-

⁹ Il numero dei collaboratori del laboratorio potrebbe essere anche leggermente superiore perché nella rilevazione si è ovviamente selezionato un campione di mandati pagamento per ogni anno. In questa sede è presentata una selezione di alcuni casi interessanti, mentre rimando al testo in corso di stampa per ulteriori considerazioni sui restauratori attestati in Vaticano in questo trentennio.

¹⁰ Cfr. L.Secco Suardo, *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani: genesi e sviluppi di un progetto di ricerca interistituzionale* e M.Panzeri, *L'informatica documentaria per la storia del restauro: strumenti o metodi?*, in *Il corpo dello stile...* cit, rispettivamente pp.145-168 e pp.169-187.

¹¹ Per l'analisi dei dati ringrazio la dott.ssa Maria Elena Graziani e rimando al testo in corso di pubblicazione.

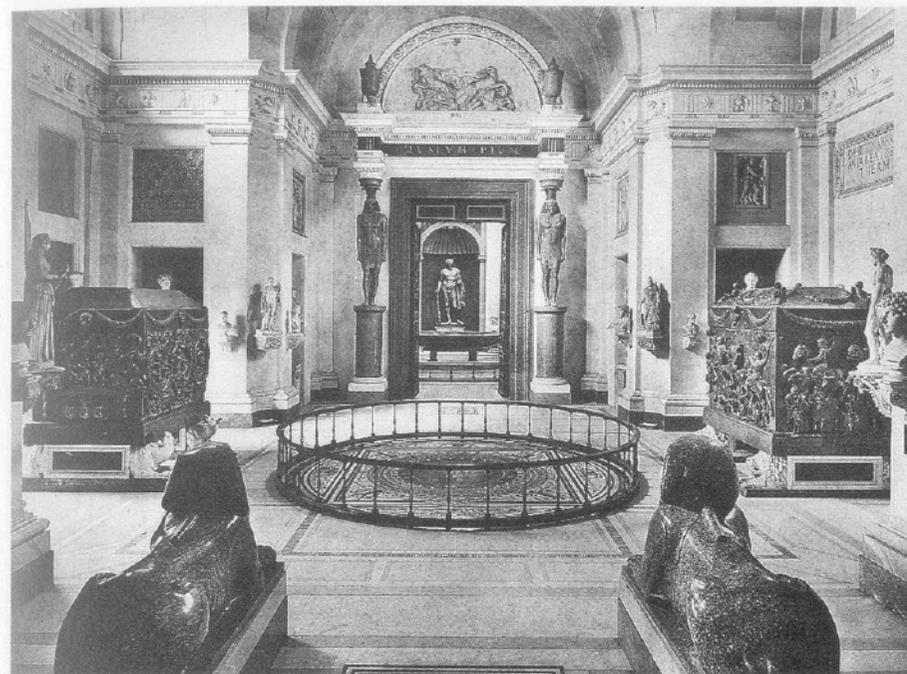


Fig. 1. Museo Pio Clementino, Sala a Croce Greca nell'allestimento attuale



Fig. 2. Telamone egizio, granito rosso orientale, Sala a Croce Greca, Museo Pio Clementino, Città del Vaticano

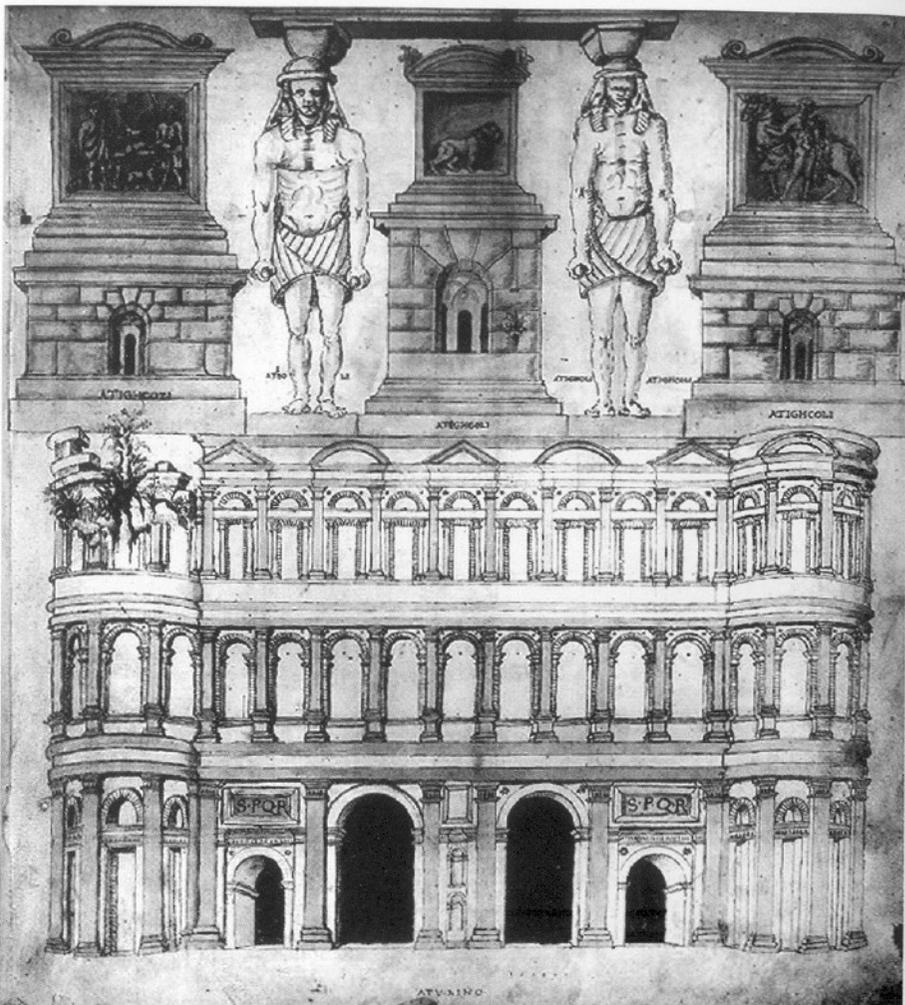


Fig. 3. Giuliano da Sangallo, *Facciata del Palazzo Vescovile di Tivoli*, disegno, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barberinus Latinus 4424*

ti dal Canopo di villa Adriana¹². Erano detti anche volgarmente "Cioci" e fin dal Cinquecento campeggiavano ai lati dell'ingresso del Palazzo Vescovile di Tivoli, dove li aveva disegnati Giuliano da Sangallo¹³ (fig.3).

¹² Per ulteriori notizie riguardanti le sculture antiche si veda G.Spinola, *Il museo Pio Clementino. II*, Città del Vaticano 1999, p.272, n.6 e 8.

¹³ La prima testimonianza edita della loro presenza a Tivoli è di Giovanni Maria Zappi negli *Annali e Memorie di Tivoli* del 1580; la datazione 1504-1507 è basata sul disegno di



Fig. 4. Anonimo (Bernardino Nocchi?), *Scala Simonetti*, tempera, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Nel 1779 gli «Iddoli Egizi» furono offerti dal Vescovo di Tivoli a papa Pio VI, che per l'occasione erogò mille scudi con l'obbligo che la somma venisse utilizzata per l'acquedotto cittadino¹⁴.

In Vaticano divennero uno degli elementi essenziali del percorso museale: vennero collocati a lato della nuova porta di ingresso, nella Sala a Croce Greca, al termine della scala Simonetti¹⁵, nuovo centrale intervento architettonico voluto da papa Braschi, che invertì il percorso museale di Clemente XIV. Come è noto, infatti, Pio VI dispense l'ingresso dal Vestibolo Quadrato usato dal suo predecessore, perché in raccordo diretto con appartamenti pontifici, mentre fece costruire all'architetto Michelangelo Simonetti una scala scenografica (fig.4) e un nuovo accesso, auto-

Giuliano da Sangallo, il quale riporta semplicemente l'indicazione "ATIGHOLI". Il disegno è in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barberinus Latinus 4424*, fol. 41r.

¹⁴ Il *Diario di Roma* del 25 dicembre 1779 così descrive l'episodio: «Portatosi per ordine della santità di Nostro Signore in Tivoli il sigg.re Abbate Visconti comm.rio delle Antichità di Roma ha fatto trasportare al Vaticano due statue egizie di granito rosso di egregia scultura, chiamate volgarmente "Cioci", offerte alla S.S. da Monsignor Vescovo Natali, e dal Comune di quella città [...] Essendo poi il Santo Padre calato nel Giardino all'arrivo di dette statue egizie è rimasto sommamente contento...». Notizie sul ritrovamento e ipotesi di datazione molto vicine a quelle attuali sono in E.Q.Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, Mirri, Roma 1784, vol.II, tav.XVIII. Qui l'erudito polemizza anche con Caylus sull'uso del granito rosso nell'antichità e scrive: «Il bellissimo granito rosso in cui sono scolpiti, accresce col suo color cupo l'effetto accennato, nè fa torno al lavoro dell'egregio artefice, benché il conte di Caylus, che non immaginava simulacri di questa mole, fosse di opinione che un simil marmo non dovesse aver uso veruno nella scultura».

¹⁵ Per ulteriori dettagli sul progetto della scala si veda G.P.Consoli, *Il Museo Pio-Clementino...cit*, pp.55-56.

nomo, svincolato dagli ambienti privati e corrispondente all'idea di un museo pubblico, dotato di un'entrata indipendente¹⁶.

La valorizzazione dell'ingresso pubblico nei musei di fine Settecento sembra un'esigenza condivisa: non è un caso che anche nel riordino della Galleria degli Uffizi promosso da Pietro Leopoldo di Lorena in questi stessi anni, si fosse pensato ad una nuova via d'accesso. Abbandonata la ripida scala d'ingresso, nel 1780 si decise di proseguire la scala monumentale vasariana fino al piano della Galleria, con la conseguente trasformazione della stanza del Ciborio in un ampio e luminoso vestibolo ovale¹⁷.

In Vaticano i telamoni segnalavano con la loro imponente e preziosa presenza questa scelta innovativa e allo stesso tempo costituivano nella sala un elemento cromatico di grande impatto, che si accordava con i sarcofagi in porfido di S.Elena e S.Costanza e con 4 sfingi poste agli angoli della sala¹⁸. Richiami cromatici ed effetti preziosi tornavano inoltre nella scala Simonetti, composta da ventidue colonne di grantino orientale e quattro antiche di breccia corallina provenienti anche queste da Tivoli.

Nonostante il disegno di Giuliano da Sangallo, nei documenti del museo i *Telamoni* sono descritti come bisognosi del restauro delle braccia e dei piedi. Si può pensare che nei due secoli trascorsi si fossero deteriorati, oppure come spesso accadeva al Pio Clementino, che si ritenesse opportuno sostituire le integrazioni presistenti, perché giudicate non più idonee rispetto ai nuovi criteri di restauro¹⁹.

Le due sculture non necessitavano invece di pulitura, dal momento che la loro collocazione all'ingresso del palazzo di Tivoli aveva richiesto probabilmente già in precedenza qualche genere di levigatura. Non è dunque attestato l'uso dell'acquaforte, così come impiegata nel laboratorio di restauro del Vaticano sulle opere provenienti dagli scavi, per rimuovere depositi organici ed inorganici, quel «tartaro» e «velutello» ricorrenti nei documenti²⁰.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, in particolare p.51.

¹⁷ Cfr. *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno internazionale di studi (Firenze 20 - 24 settembre 1982), a cura di P.Barocchi - G.Ragionieri, Olschki, Firenze 1983; L.Pellegrini Bori, *Strutture e regolamenti della Galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, atti del Convegno internazionale di studi (Firenze 20 - 24 settembre 1982), Centro 2P, Firenze 1982, pp.267-311, in part. p.280; M.Filetti Mazza - B.Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Panini, Modena 2003.

¹⁸ Le sfingi oggi sono state spostate, ma l'assetto originario della sala può essere apprezzato nelle stampe incise da Vincenzo Feoli, *Vedute del Museo Pio Clementino*.

¹⁹ Il valore documentario sullo stato di conservazione delle sculture antiche di disegni e schizzi come questo non può essere considerato vincolante; come è noto non di rado gli artisti nel disegnare le antichità completavano le parti mancanti.

²⁰ L'acquaforte generalmente veniva data a pennello e i depositi erano rimossi con l'aiuto di non meglio precisati «ferri»; per ulteriori dettagli sulle metodologie di intervento del laboratorio di restauro del Vaticano rimando al testo in corso di stampa.

Come da prassi la scelta delle integrazioni venne effettuata prima su modelli di creta, fatti successivamente gettare in gesso²¹. Non è il caso di soffermarsi sull'importanza di questa fase del lavoro nella tecnica di restauro della scultura antica di questi anni, basti dire che l'elaborazione dei modelli in creta è l'unica operazione che non era mai affidata ai collaboratori e probabilmente era realizzata direttamente dal maestro restauratore. Nel laboratorio del Vaticano la necessità di caratterizzare in modo appropriato ed erudito le sculture rendeva particolarmente delicata l'ideazione degli attributi, scelti dai curatori del museo con la massima considerazione. A conferma della centralità di questa fase del lavoro basti ricordare i ritratti di Bartolomeo Cavaceppi (fig.5), Carlo Albacini, Vincenzo Pacetti, Antonio D'Este, in cui i restauratori si fanno rappresentare



Fig. 5. Ritratto di Bartolomeo Cavaceppi, incisione, in *Raccolta d'antiche statue, busti e bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Pagliarini - Salomoni, Roma 1768-1772

²¹ ASR, ABA, b.20: 19 luglio 1780 pagamento di 40 bajocchi «per creta battuta per fare li modelli»; 22 luglio 1780: «pagati scudi due e bajocchi cinque per gesso servito non solo per le solite attaccature de pezzi che si lavorano, ma ancora per diverse forme e getti specialmente di uno de Bracci, detti Idoli Grandi di Tivoli»; 29 luglio 1780 «pagati scudo uno e bajocchi cinquanta per gesso da formare e gettare le braccia delli idoli Grandi di Tivoli».

mentre ostentano orgogliosamente una stecca per modellare, piuttosto che uno scalpello²².

Tra luglio e agosto del 1780 vennero formati in gesso i modelli delle braccia, per i quali furono necessarie diverse tassellature; l'uso di più forme per comporre un modello in gesso sarà d'altra parte dettagliatamente descritto dal trattato di Francesco Carradori, che rappresenta senza dubbio la fonte più vicina a quanto testimoniato nei mandati di pagamento del museo²³.

Per la formatura il laboratorio del Pio Clementino si affidava a specialisti di fiducia: tra i più accreditati era sicuramente Giuseppe Torrenti, annoverato anche tra i formatori preferiti dall'Accademia di San Luca insieme al figlio Camillo. Torrenti aveva lo studio in Via Sant'Isidoro e la sua famiglia proseguì questa attività durante l'Ottocento, eseguendo tra gli altri nel 1812 i calchi del tempio di Giove Tonante al Foro²⁴.

Un volta elaborato il modello in gesso, si procedeva alla realizzazione delle integrazioni in marmo. Da agosto a dicembre 1780 ricorrono i pagamenti per l'integrazione delle braccia e dei piedi dei Telamoni affidata a Nicola Valentini e Giovanni Meres, quale incarico straordinario, compiuto «in solitario alle ore avanzate e a veglia»²⁵.

²² Particolare il caso di Bartolomeo Cavaceppi, che nel ritratto consegnato in Accademia di San Luca, opera di Anton von Maron, appare con lo scalpello, mentre in quello fatto incidere per il frontespizio della *Raccolta d'antiche statue*, è rappresentato con la stecca da modellare e un bozzetto in secondo piano. Per i ritratti cfr. G. Incisa della Rocchetta *La collezione dei ritratti dell'Accademia di S. Luca*, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma 1979, fig. 174, p. 188; fig. 183, p. 190; fig. 190, p. 192; Carlo Albacini, inv. 471; Vincenzo Pacetti inv. 776; Antonio D'Este, inv. 509. Stefano Susinno aveva notato come in particolare nel ritratto di Albacini, l'autore Stefano Tofanelli avesse messo in risalto la stecca per modellare come «cesura luminosa tra l'artista e la sua opera»; vedi *I ritratti degli accademici*, in C. Pietrangeli (a cura di), *L'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974, pp. 203-270.

²³ Cfr. F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Tip. della Società letteraria, Firenze 1802 [ristampa anastatica, Canova, Treviso 1978]; sul testo di Carradori si veda G. C. Sciolla, *Francesco Carradori e la tecnologia della scultura nel secondo Settecento*, in F. Carradori, *Istruzione...cit*; R. Roani Villani, *Per Francesco Carradori copista e restauratore*, in «Paragone/Arte», 479-481, 1990, pp. 129-149; F. Giacomini, *Appunti sulla tecnica scultorea di Francesco Carradori*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 70, 2000, pp. 35-40. L'interesse di questo testo di Carradori per gli studi sulla storia del restauro è confermato dalla recente traduzione in inglese presso Oxford University Press.

²⁴ Cfr. E. Keller, *Elenco di tutti gli pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti aggiunti gli scalpellini pierrari perlari ed altri artefici e finalmente negozi di antichità e stampoie esistenti in Roma l'anno 1824 compilato ad uso de' stranieri*, Stamp. Francesco Bourliè, Roma 1824, p. 135; sui formatori romani di questi anni cfr. A. Villari, *Dall'antico e dal moderno: la gipsoteca dell'Accademia di San Luca (1804-1873)*, in *Le "Scuole mute" e le "Scuole parlanti"*. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento, a cura di P. Picardi e P. Racioppi con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, De Luca, Roma 2002, pp. 133-168.

²⁵ ASR, ABA, bb. 20-21: 19 agosto 1780: «pagati al sudetto Valentini scudi 4, a conto del cottimo delle braccia delli Idoli di Granito Rosso venuti da Tivoli, detti volgarmente Cioci,

Valentini e Meres erano due degli scultori stipendiati dal laboratorio, due personaggi fino ad oggi praticamente ignoti che tuttavia rappresentano un caso esemplare fra i restauratori attivi nel museo.

Nicola Valentini, assunto fin dai primi tempi di Sibilla e pagato per mansioni sempre molto importanti, è ricordato nella *Lettera sul restauro* di Giovanni Gherardo De Rossi tra «i più abili scalpellatori»²⁶. Nel 1782 sarà proposto da Filippo Aurelio Visconti alla morte di Sibilla per sostituirlo nei lavori da fare a San Pietro²⁷, mentre la nomina di Pierantoni lo allontanerà dal laboratorio del Vaticano.

Giovanni Meres, che lavorò alla Torre dei Venti dal 1778 al 1784 e frequentemente divise gli incarichi con Valentini, era «figlio di primo letto» di Maria Dolci, la moglie di Gaspare Sibilla. Probabilmente per questo motivo aveva goduto di una particolare stima da parte dei Visconti, tanto che alla morte del padre, Giovanni Battista aveva promesso di proteggerlo e Filippo Aurelio aveva pensato a lui come sostituto nel laboratorio di via dei Cappuccini²⁸.

Oltre al restauro dei *Telamoni* Meres in Vaticano si occupò della «ripolitura» dei marmi e della esecuzione delle finiture in metallo che talvolta completavano le sculture: sua è la realizzazione delle vesti in piombo poste a celare le nudità delle *Veneri* provenienti dalla famiglia Colonna²⁹, come l'elmo, lo scudo, il pugnale e la tracolla in bronzo aggiunti alla statuetta di *Adriano* e oggi purtroppo perduti³⁰.

Tornando all'intervento sui *Telamoni*, dai mandati di pagamento si comprende che nel febbraio 1781 si misero al lavoro gli scalpellini Francesco Tedeschi e Filippo Blasi che realizzarono i tasselli di granito, posti in opera per coprire due spranghe inserite a sorreggere le braccia e i perni infilati in corrispondenza delle integrazioni più piccole³¹.

che fa nelle ore avanzate»; [...] 30 dicembre 1780 «pagati scudi 21 a Nicola Valentini e Giovanni Meres, per saldo del cottimo fatto in solitar. Alle ore avanzate e a veglia delle braccia e due Piedi delli due Idoli Egizzi venuti da Tivoli di Granito Rosso patteggiato il tutto scudi trentasei».

²⁶ Cfr. G. G. De Rossi, *Lettera sopra il restauro di un antica Statua di Antinoo, e sopra il restauro degli antichi marmi nei tre secoli precedenti al nostro*, in «Nuovo giornale de' letterati», tomo XIII, n. 28, 1826, Sebastiano Nostri, Pisa, p. 34.

²⁷ Lettera a Giambattista Visconti in BAV, Autografi Ferrajoli, Raccolta Visconti, ff. 7275.

²⁸ Cfr. Ibidem e f. 7361; per la parentela con Sibilla cfr. Archivio del Vaticano di Roma, *Stati d'anime*, parrocchia di SS. Apostoli, 1755-1782.

²⁹ Cfr. ASR, ABA, bb. 20-22, in particolare maggio 1782: «scudi 20 per saldo di tutti i manti di piombo inverniciato adattati per decenza alle quattro veneri di casa Colonna».

³⁰ Oggi rimane solo la tracolla; cfr. inv. 2474; G. Spinola, *Il museo Pio-Clementino III*, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 2004, pp. 155-56, n. 57. Per ulteriori dettagli sull'attività di Meres rimando alla pubblicazione in corso di stampa.

³¹ ASR, ABA, b. 20: 63 bajocchi a «Giuseppe Fantoni Ferraro per due spranghe poste in opera all'Idolo suddetto nei due lati del medemo sotto le braccia»; 3,50 scudi «a Francesco Tedeschi e Filippo Blasi per aver fatto in solitari cinque tasselli di granito a veglia ad uso delli Idoli Egizzi trovati nelle cave di Tivoli».

Perni e spranghe erano generalmente di rame, o di ferro ramato perché ben presente ai restauratori del Vaticano era il problema della «ruggine tanto pernicioso a tutta sorte di pietra»³². Qualora i perni non fossero sufficienti a sostenere le integrazioni, nel laboratorio si usava una «mistura da attaccare» composta di gesso, pece greca e polvere di marmo, una composizione non dissimile da quanto indicato nelle ricette di Filippo Baldinucci e Francesco Carradori³³.

Entrambi gli scalpellini che si occuparono di questa fase dell'intervento, facevano parte di famiglie romane per le quali è stato possibile rintracciare una tradizione almeno secolare nello stesso mestiere³⁴.

Francesco Tedeschi fu uno dei più fedeli scalpellini nel laboratorio del museo: lavorò sia con Sibilla che con Pierantoni, impiegato ininterrottamente dal 1776 al 1793; la sua paga restò sostanzialmente invariata per quasi venti anni, con leggere oscillazioni intorno ai 40 bajocchi al giorno, una condizione di lavoro piuttosto buona, soprattutto se si considera che il compenso era garantito e continuativo come uno stipendio. Tedeschi si occupò di commessure, impernature, pomiciatura, tassellatura e spesso arrotondava il compenso settimanale con un incarico specifico, assegnato a lui in esclusiva, per eseguire iscrizioni sulle basi delle statue³⁵.

Tedeschi era pronipote di un Giovanni Antonio Tedeschi che aveva lavorato per i pontefici fin dall'inizio del secolo; nel 1710 era stato incaricato dalla Camera Apostolica della ripulitura dei marmi interni del Pantheon, mentre suo figlio Francesco, nonno omonimo di quello attivo al Pio Clementino, si era occupato della valutazione dei marmi da riutilizzare nel restauro dello stesso edificio³⁶.

³² ASR, ABA, b.16. I restauratori del Vaticano con frequenza fanno cenno alla necessità di ramare i perni affinché il ferro o il piombo non arrugginiscono.

³³ Cfr. F. Baldinucci, ad vocem *stucco da ricommettere o acconciare statue*, in *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Per Santi Franchi, Firenze 1681; F. Carradori, *Istruzione...* cit, p. XXVIII-XXIX.

³⁴ Rimando al testo in corso di stampa per ulteriori considerazioni sulle famiglie di scalpellini presenti nel laboratorio del Vaticano.

³⁵ Questo tipo di incarico si ripete con frequenza, si veda per esempio ASR, ABA, b.21: 13 novembre 1781 «bajochi cinquanta a Tedeschi per avere scolpito e inciso il nome di Sua santità col munificenza nella base, ossia pianta del Centauro terrestre».

³⁶ Tedeschi Giovanni Antonio è censito in S. Lorenzo in Lucina con casa in Strada di Ripetta lato destro (a destra della Dogana del Porto); sposerà Maddalena Giovannini, sorella dello scalpellino Domenico Giovannini; dal matrimonio nasceranno Francesco e Giovanni entrambi scalpellini. Giovanni Antonio è inoltre autore del medaglione con ritratto di Clemente XI sul Nicchione del Belvedere in Vaticano e aveva collaborato in diversi cantieri gesuiti, nei restauri a S. Apostoli, San Clemente e San Teodoro. I lavori di pulitura di tutti i marmi interni del Pantheon vengono pagati a Tedeschi 3.000 scudi; lo scalpellino nel contratto stipulato nel 1710 in cui promette e si obbliga di lavorare sotto la direzione dell'architetto e di fare tutto «secondo la sua arte». Cfr. S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Panini, Modena 1996, p.35, 38, 46 n.10, 53-54, 63, n.12-14, 142-143 e appendice 4-5.

Anche Filippo Blasi, citato nell'intervento sui *Telamoni*, faceva parte di una famiglia di scalpellini, piuttosto ramificata, ma molto attiva a Roma sia nei cantieri di decorazione che in quelli di restauro: in particolare Pietro Blasi, censito nel 1750 nella parrocchia di San Lorenzo ai Monti, fu presente in quasi tutti i cantieri promossi da Benedetto XIV e tra gli altri lavorò a S. Apollinare e S. Maria Maggiore, al Laterano e per il Coffeehouse al Quirinale. Ancora nel 1814 Giuseppe Tambroni nel suo manoscritto su *Lo stato delle Belle Arti in Roma* ricorda Blasi padre come «Patriarca» degli scalpellini e giudica i figli tra «i più intelligenti e rinomati»³⁷.

Figli di Pietro erano certamente Francesco Blasi, con studio in Campo Vaccino e Antonio con studio al numero 45 di piazza della Consolazione, dove commerciava camini con bassorilievi antichi, marmi colorati e pietre preziose³⁸.

Alla stessa famiglia apparteneva anche Andrea Blasi che era stato capomastro nei lavori per il Museo Cristiano in Vaticano ai tempi di Benedetto XIV, addetto alla messa in opera dei marmi e delle iscrizioni; aveva inoltre collaborato come scalpellino nel cantiere della fontana di Trevi³⁹. A lui potrebbe essere legato direttamente Filippo, lo scalpellino impiegato nel laboratorio della Torre dei Venti negli anni Ottanta e censito nel 1775 nella parrocchia di Santa Susanna con la moglie Francesca Speranza, figlia dell'intagliatore Giuseppe Speranza⁴⁰.

Le famiglie Tedeschi e Blasi d'altra parte non sono un'eccezione nel panorama dei restauratori romani, rispetto al quale si va oggi ricostruendo un insieme sempre più stretto di legami di parentele, vicinato, scambi di commesse e di lavoro, legami che rappresentavano un importante veicolo di scambi professionali⁴¹.

³⁷ «In ogni altro Paese lo scalpellino è un Operaio abietto, il quale taglia, sega, e riquadra le pietre. In Roma è un Arte più nobile, una emanazione della Scultura. [...] Il meccanismo del travaglio e il pulimento dei marmi più duri, sono altrove ignoti, come facili e familiari a Roma. Blasi (padre) è il Patriarca di questi Artefici. Franzoni, lo Sposino, Colli, Mazzola, Cavaceppi, i Blasi (figli) Numerosa è poi la classe degli altri operai di second'ordine, o come si vogliano chiamare, di giornalieri.»; cfr. S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1817*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1982, p. 77.

³⁸ E. Keller, *Elenco...* cit, p.78. L'intensa attività è testimoniata ancora nel 1802 quando nel suo studio erano esposte diversi materiali di pietre preziose, alabastrini, graniti diversi e due tripod di rosso d'Egitto (Borghese 1995, p.84, fig.21). E' ricordato da Guattani, *Catalogo degli artisti...* cit, p.152.

³⁹ Cfr. G. Morello, *Il Museo «Cristiano» di Benedetto XIV*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», II, 1981, p.73; E. De Benedetti, *Giambattista Grossi scultore di Casa Colonna, in Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, «Studi sul Settecento Romano» n.19, Bonsignori, Roma 2003, p.395.

⁴⁰ Vedi ASV, *Stati d'anime*, Parrocchia di Santa Susanna, 1775, in AA.VV., *Artisti e artigiani a Roma*, «Studi sul Settecento Romano» n.21, Bonsignori, Roma 2005, p.380, nota 38; p.424, nota 10.

⁴¹ Rimando al libro in corso di stampa per ulteriori considerazioni in merito.

Emblematico il caso della famiglia Pigiani, o Piagiani secondo una variante onomastica, che intrecciò il proprio destino con la storia dei musei di questi anni.

Il padre Andrea, nato nei primi anni Quaranta del Settecento, è censito negli stati d'anime di via del Babuino in casa Cavaceppi con la moglie Barbara Scaglia; divenne uno dei più stretti collaboratori di Bartolomeo Cavaceppi, tanto che fu l'unico a ricevere 100 scudi nel testamento del celebre restauratore⁴². Andrea ebbe diversi figli che proseguirono il suo mestiere: Domenico come restauratore e Pietro come formatore.

Domenico Pigiani, nato intorno al 1768 e attivo almeno fino al 1834, lavorò sia al museo Pio Clementino che al Museo Capitolino. Come il padre viveva in via del Babuino, in un'abitazione prima dell'angolo con via dell'Orto di Napoli⁴³. Formatosi nell'ambito delle amicizie di famiglia, per tutta la vita si occupò di restauro della scultura, ottenendo una discreta fortuna, tanto che nel 1803 riuscì a vendere un lotto di antichità al museo. All'inizio dell'Ottocento, dopo l'esperienza in Vaticano, Domenico sfruttò la professionalità acquisita per accreditarsi presso il governo francese ed entrò per volere di Martial Daru tra gli artisti che lavorarono al Quirinale. Negli anni '30 sarà ancora impegnato come restauratore per il pontefice, lavorando soprattutto all'impioatura dei perni di ferro o all'integrazione di dettagli anatomici delle statue⁴⁴.

Il legame con i francesi intessuto da Domenico, fu ancora più forte per Pietro Pigiani o meglio Pierre, nato a Roma intorno al 1769, censito fin da adolescente negli stati d'anime come «formatore», probabilmente trasferitosi a Parigi nel 1799 o all'inizio del secolo successivo. Nella capitale francese Pierre diventò genero di Jean-André Getti, con il quale entrò a lavorare all'*atelier de moulage* del Louvre⁴⁵.

⁴² Il testamento di Bartolomeo Cavaceppi riportava: « si dia a Mastu Andrea Pigiani mio Giovane cento scudi per una sol volta»; ASR, 30 *Notai Capitolini*, Ufficio 31, 1799, f.922 e f.993.

⁴³ ASR, *Catasto Gregoriano*, n.1190.

⁴⁴ Nel 1805 Domenico Pigiani risulta tra i creditori del Museo Vaticano; cfr. ASR, ABA, b.8, fasc.214. Nel 1809 è ricordato nel *Catalogo degli artisti* di Guattani per «Lavori diversi nel suo studio.», p.151 in E.Keller, *Elenco...cit.*, p.95 è annoverato tra gli scultori: «Pigiani Romano Via del Corso n.504». Per la sua attività negli anni Trenta dell'Ottocento si veda R.Carloni, *I restauri di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari e Domenico Piggiani al Museo Capitolino*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., IX, 1995, pp.72, 80.

⁴⁵ Pierre Pigiani sarà nominato direttore dell'*atelier de moulage* nel gennaio 1816 fino alla sua morte nel 1818; cfr. F.Rionnet, *L'Atelier du moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1996. Il legame tra museo Pio Clementino e Musée du Louvre è un argomento sul quale ho in preparazione un contributo, dal momento che nell'indagine sulla Torre dei Venti sono emersi nomi di restauratori che risultano attestati al Musée des Antiques. Ringrazio sentitamente le dott.sse Miriam Failla e Stefania De Blasi perché con estrema disponibilità mi hanno permesso di consultare la riproduzione di alcuni documenti provenienti dall'Archive du Louvre, che confermano queste mie ipotesi.

La cronaca dell'intervento sui *Telamoni* egizi del Vaticano registra da febbraio a luglio del 1781 il lavoro dei lustratori, che rifinirono la superficie prima con un composto di mastice, biacca e cinabro, poi con «terra rossa fina d'Inghilterra, che serviva per lustrare e schiarire l'Idolo di granito»⁴⁶. L'uso di pigmenti colorati per la fase finale nel restauro delle sculture è senza dubbio un dato molto interessante, che merita di essere tenuto in considerazione quando si intenda valutare la possibilità di recuperare informazioni sulla colorazione originaria, tema tanto delicato nella statuaria classica. Più complesso è comprendere il significato concreto di un'operazione come la «lustratura», tipico caso in cui gli slittamenti semantici della parola, ne rendono difficile oggi una precisa interpretazione⁴⁷.

Una specifica attenzione merita l'attestazione dell'uso di mastice, impiegato dai lustratori insieme a biacca e nero fumo oppure con biacca e pigmenti rossi come carminio o cinabro, come in questo caso⁴⁸. Nonostante l'utilizzo del mastice sulle sculture in marmo sia un'operazione che non trova grandi riscontri in quest'epoca, si può ipotizzare l'impiego di questa resina naturale quale *medium* per la produzione di una vernice trasparente, colorata con pigmenti, utilizzata per uniformare cromaticamente il marmo delle integrazioni con quello antico. La diversificazione dei pigmenti infatti avrebbe consentito di raggiungere effetti raffinati ed adattarsi alla policromia delle sculture, garantendo uniformità e ricchezza del risultato complessivo, necessarie nel caso di una destinazione museale⁴⁹.

⁴⁶ ASR, ABA, bb.21-22: 21 luglio 1781 «pagati baiocchi 45 per il mastice da servirsi nelli Idoli Grandi di Tivoli»; 4 agosto 1781 «pagati baiocchi 14 per biacca ginapro e solfo in pezzi, per li lustratori alli idoli di granito rosso»; 22 settembre 1781 «pagato scudi 2 e baiocchi 20 per far provvista di terra fina d'Inghilterra che serviva per lustrare e schiarire l'Idolo di granito, che ora di termina».

⁴⁷ Sul tema del lessico tecnico fondamentale è ancora *Convegno Nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri*, a cura di P.Barocchi - M.Fileti, (Cortona, Il Palazzone, 28-30 maggio 1979), Eurografica, Firenze 1979 e *Convegno Nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, a cura di P.Barocchi - G.Cantini Guidotti (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), Eurografica, Firenze 1981.

⁴⁸ Ricorrenti sono pagamenti come: «per Mastice ad uso dei lustratori»; «Pagato per Mastice, Negro Fumo e Biacca baiocchi trenta, per uso de Lustratori»; «pagato bajocchi 80, per mastice, biacca e ginapro, per stuccare l'Idolo Grande di granito rosso»; «pagati baiocchi 45 per il mastice da servirsi nelli Idoli Grandi di Tivoli»; «pagati baiocchi 14 per biacca ginapro e solfo in pezzi, per li lustratori alli idoli di granito rosso»; «Ginapro ad uso de Lustratori per li Idoli Grandi di Granito Rosso venuti da Tivoli»; «per biacca e carminio per lo stesso effetto»; (ASR, ABA, bb.21-22).

⁴⁹ Da scartare è invece la possibilità che il mastice fosse considerato un adesivo per le commessure, dal momento che nel contesto in esame questa funzione, come si è visto, era assolta da quella che viene sempre definita «mistura da attaccare», composta di gesso, pece greca e polvere di marmo. Ringrazio la dott.ssa Gabriella Prisco per aver discusso con me questa ipotesi, anche alla luce dei suoi studi sui restauri di Carlo Albacini per i Borbo-

Per dare un significato più preciso alla fonte documentaria, il confronto più stringente sembra nuovamente il trattato di Carradori: lo scultore pistoiese non menziona l'uso del mastice sulla scultura, né d'altra parte parla esplicitamente di lustratura, ma distingue chiaramente due momenti conclusivi più simili alle pratiche di invecchiamento del marmo: prima consiglia la stesura di «una patina con una tinta calda», composta di fuliggine bollita nell'urina ed eventualmente addizionata con qualche goccia di inchiostro, necessaria «uniformare nel colore al marmo antico il moderno». Successivamente invece prescrive il ritocco della scultura con uno stucco composto da gesso fine, terra d'ombra, bruciata o gialla, e terra nera, «non tanto per ristuccare la Statua in tutte quelle particelle nelle quali sianvi delle mancanze, o per corrosioni, o per colpi ricevuti, non suscettibili di Tassello, quanto ancora per coprire le fatte commessure più che sia possibile, e rendere tutto perfettamente pulito e uniforme»⁵⁰.

L'indizio dell'uso di mastice ripetuto più volte in un contesto di fine Settecento richiama inevitabilmente l'aspra e duratura polemica sull'impiego di questa sostanza nel restauro della pittura, polemica innescata dalla celebre *Lettera A Sua Eccellenza Il Signor Cavaliere Hamilton [...] Di Filippo Hackert Sull'Uso Della Vernice Nella Pittura*, pubblicata a Napoli il 20 dicembre 1787⁵¹. A questo proposito particolarmente interessanti per un confronto con quanto avveniva nel restauro delle sculture, sono i percorsi di ricerca proposti da Maria Ida Catalano in merito all'impatto critico della lettera di Hackert nella capitale pontificia e alla presenza di Federico Anders a Roma, che potrebbe aver giocato un ruolo nella diffusione della vernice mastice nell'ambiente dei restauratori del Vaticano. An-

ne di Napoli. Cfr. G.Prisco, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in *I Farnese. Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra a cura di L.Fornari Schianchi e N.Spinosa (Parma, Napoli, Monaco di Baviera 1995), Electa, Milano 1995, pp.38-56 1995.

⁵⁰ «Vi ha bisogno finalmente di uno Stucco composto di gesso fine, terra d'ombra, o gialla bruciata, e terra nera, il tutto spolverizzato e misto insieme, non tanto per ristuccare la Statua in tutte quelle particelle nelle quali sianvi delle mancanze, o per corrosioni, o per colpi ricevuti, non suscettibili di Tassello, quanto ancora per coprire le fatte commessure più che sia possibile, e rendere tutto perfettamente pulito e uniforme. (Vedasi la tavola di num.XIII)»; F.Carradori, *Istruzione...* cit., cap.XI, pp.XXIX-XXX.

⁵¹ Cfr. S.Bordini, *Vernici e restauri nel Settecento; la Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture di Filippo Hackert*, in *Problemi del restauro in Italia*, atti del convegno Nazionale a cura di C. Maltese e S. Marconi, Udine 1988, pp.163-168; M.I.Catalano, *La Lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una fonte nota*, in «Bollettino ICR», n.s., 10-11, 2005, pp.4-21; A.CERASUOLO, *La vernice mastice: istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp.22-44; P.D'Alconzo - G.Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti veneziani*, in «Bollettino ICR», n.s., 10/11, 2005, pp.72-87; S.Rinaldi, *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino ICR», n.s., 10/11, 2005, pp.45-62.

ders negli anni Sessanta e Settanta del Settecento aveva avuto alcuni incarichi nel restauro dei dipinti conservati nel Palazzo Apostolico Vaticano ed aveva abitato presso Bartolomeo Cavaceppi, tanto che potrebbe essere stato l'autore dei disegni per le incisioni del suo trattato⁵². Solo in un contesto così articolato, si può dunque leggere l'utilizzo del mastice sulle sculture antiche, una scelta decisamente originale, che non può considerarsi del tutto aliena dalla coeva polemica sull'uso di questa sostanza nel restauro pittorico.

Purtroppo sembra piuttosto difficile rintracciare una conferma materiale della presenza di vernice mastice sulle sculture del Pio-Clementino, dal momento che queste opere, risparmiate quasi interamente da infausti derestauri, conservano ancora le integrazioni settecentesche, ma hanno subito nel corso dell'Ottocento molteplici puliture e patinature⁵³.

Conferma del possibile uso della vernice mastice sulle sculture viene dall'*Encyclopédie*. La voce *vernis* si concentrava sull'uso del mastice per le pitture, mentre alla voce *mastic* era ricordato come questa resina naturale fosse utilizzata nella composizione di vernici «per lustrare, colorare, conservare carta, quadri, e molte opere diverse di scultura o di falegnameria»⁵⁴.

Se dunque la precisa definizione di un'operazione come la lustratura nel contesto del laboratorio del Vaticano sfugge tra slittamenti semantici

⁵² In effetti «Filippo Andres Pittore» di 42 anni risulta residente in una «casa del Cav.Cavaceppi» in via del Babuino «verso il Corso» dal 1776 al 1786; cfr. AVR, *Stati d'anime*, Parrocchia di Santa Maria del Popolo; cfr. *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.70, 2000, p.9. Anders risulta il 14 Agosto 1765 insieme a Winckelmann e Cavaceppi tra i testimoni convocati per il matrimonio di Teresa Mangs. Su questo pittore e sul suo legame con Roma cfr. M.I.Catalano, *L'arrivo a Napoli dell'Angelo custode del Domenichino e il restauro di Federico Anders*, in *e nel Regno nel XIX secolo*, atti del Convegno Internazionale di studi a cura di M.I.Catalano e G.Prisco (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999), volume speciale del «Bollettino d'Arte», 2003, pp.107, 115-116, note 6 e 7 con bibliografia.

⁵³ Si veda in particolare l'ampia campagna condotta da Pietro Meres e Michele Ilari negli anni 1820-1825 (Archivio Storico dei Musei Vaticani, b.III).

⁵⁴ Per la voce *vernis* cfr. A.Cerasuolo, *La voce "Vernis" dall' "Encyclopédie Méthodique, Beaux Arts"*, 1791, in «Bollettino ICR», 12, 2006, pp.113-115. La voce *mastic* redatta dal Chevalier de Jaucourt precisava: «Résine seche, transparente, d'un jaune pâle, en larmes ou en grumeaux, de la grosseur d'un petit pois ou d'un grain de riz, fragile, qui se casse sous la dent, & s'amollit cependant par la chaleur comme de la cire, s'enflamme sur les charbons, répand une odeur agréable, & a un goût légèrement aromatique, résineux & un peu astringent. Cette gomme résineuse découle du lentisque des îles de l'Archipel par incision, & Belon même assure que les lentisques ne donnent de résine que dans l'île de Scio. [...] Cependant le principal usage qu'on en fait est dans les Arts. On s'en sert aussi beaucoup dans la composition des vernis, cet art moderne industrieusement inventé pour lustrer, colorer, conserver le papier, les tableaux, & tant d'ouvrages différens de sculpture ou de menuiserie.»

e difficoltose verifiche materiali, chiara invece è l'importanza che il mestiere del lustratore assunse in questi anni nello studio di Torre dei Venti: il numero dei lustratori attivi contemporaneamente nel laboratorio diventò infatti progressivamente sempre più consistente, fino a raggiungere quasi la metà dei collaboratori; alcuni, come Andrea Foschi o Felice Girelli, lavorano come lustratori stipendiati per un decennio, percependo un compenso pari a quello di molti scultori e spesso superiore agli scapellini⁵⁵.

Licenziato dai lustratori, alla fine di novembre del 1781 il restauro del primo Telamone poteva dirsi concluso, mentre il *pendant* veniva completato entro la primavera del 1782. Entrambe le sculture al termine dell'intervento furono coperte con carta o tela e protetti con una gabbia di legno, «acciò la polvere non offenda il lustro»⁵⁶; i lavori murari della sala a Croce Greca non dovevano essere ancora terminati, per cui si rendeva indispensabile proteggere le opere appena restaurate⁵⁷.

Per comporre un ingresso monumentale sopra i Telamoni vennero collocati due capitelli dorici scolpiti da Francesco Antonio Franzoni, richiamando la cromia dei telamoni gli stipiti e l'architrave furono realizzati in granito rosso, così come i due vasi opera di Giuseppe Giovannelli posti sopra il cornicione⁵⁸. Sopra la mostra della porta a lettere di bronzo fu appo-

⁵⁵ Si tratta a mio avviso di un palese riconoscimento del ruolo e delle capacità di questi specialisti, ai quali il direttore si affida per la delicata finitura delle sculture.

⁵⁶ ASR, ABA, bb.21-22: 24 novembre 1781: «pagato baiocchi 36 per carta da impernare, per coprire l'Idolo Egizcio lustro»; 7 dicembre 1781 «pagato scudo 1 e baiocchi 20 per la gabbia da coprire l'Idolo Grande di granito rosso, per conservarlo lustro, a ciò non si guasti»; 9 marzo 1782 «pagato scudo 1 e baiocchi 62 e 1/2 per tela di canavaccio, per coprire il secondo Idolo Grande già compito acciò la polvere non offenda il lustro [...] baiocchi 12 per carta da impernare per coprire detto Idolo acciò non filtri la polvere, posta sotto la detta tela [...] baiocchi 7, per spago e un quadretto per unir detta tela e legare detta carta».

⁵⁷ La Sala a Croce Greca venne costruita dopo la Sala delle Muse e la Sala Rotonda; nel 1782 non era ancora stata conclusa la volta, mentre l'imbiancatura delle pareti risale al 1783; vedi G.P.Consoli, *Il Museo...*cit, p.54 e nota 152, 156.

⁵⁸ L'intaglio dei capitelli era stato un lavoro complesso, perché Franzoni aveva dovuto realizzare dei modelli in creta da sottoporre all'approvazione di Visconti. Su Francesco Antonio Franzoni cfr. R.Carloni, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in «Labyrinthos», vol.X, n.19-20, 1991, pp.155-225; Ead., *I fratelli Franzoni e le vendite antiquarie del primo Ottocento al Museo Vaticano*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XIII, 1993, pp.171-226; Ead., *Pietro Bracci, Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni*, in *Sculture romane nel Settecento III. La professione dello scultore*, a cura di E.De Benedetti, «Studi sul Settecento Romano», n.19, Bonsignori, Roma 2003, pp.201-232. Per le anfore moderne cfr. G.Spinola, *Il museo Pio Clementino...*cit, pp.271-272, nn.5, 7. Su Giovannelli specialista nella lavorazione dei marmi colorati cfr. R.Carloni, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma; Ead., *Francesco Antonio Franzoni e Giuseppe Giovannelli nel museo Pio-Clementino: brevi note e documenti*, in «Strenna dei Romanisti», LXIV, 2003, pp.73-86.

sta la scritta *Museum Pium*: come Clemente XIV aveva orgogliosamente intitolato a suo nome l'entrata dal lato della Galleria delle Statue, così Pio VI con questo nuovo ingresso sottolineava non solo il proprio contributo nella collezione vaticana, ma la fondazione di vero e proprio nuovo museo⁵⁹.

Onofrio Boni apprezzerà: «la superba porta di granito orientale» opportunamente collocata nella nuova sala, mentre l'intervento sarà criticato da Francesco Milizia perché eccessivamente elaborato⁶⁰.

L'ingresso con i *Telamoni* diventò il simbolo stesso del museo nella *Allegoria della fondazione del Museo Pio* di Bernardino Nocchi (fig.6), dove alla presenza delle tre Belle Arti, Pittura, Scultura e Architettura, un genio alato invita l'osservatore a varcarne la soglia per ammirare la collezione⁶¹.

Per concludere è possibile tentare qualche ulteriore considerazione sull'organizzazione del lavoro e la retribuzione dei restauratori del laboratorio vaticano. Tutti i collaboratori dello studio di restauro erano pagati secondo le ore lavorate, ma la retribuzione avveniva con tale continuità e regolarità, da potersi paragonare ad uno stipendio. Se infatti fino a questo momento era consuetudine affidare gli interventi ad un restauratore esterno, che veniva pagato secondo un compenso stabilito di volta in volta in base al lavoro da compiersi, il museo per la prima volta decise di allestire un laboratorio di restauro permanente.

Chi era impiegato nello studio della Torre dei Venti poteva in effetti contare su una paga assicurata ogni sabato e un numero di ore lavorative costante durante l'anno; anche gli straordinari, fatti soprattutto nei periodi di maggiore impegno prima dell'apertura di Pasqua, venivano regolarmente retribuiti. A questo si deve aggiungere che alcuni scultori e lustratori venivano pagati in aggiunta allo stipendio settimanale per lavori fatti in proprio, «nelle ore avanzate» e «a Gran Notte».

⁵⁹ Per dettagli sull'ingresso all'epoca di Clemente XIV si veda C.Pietrangeli, *I Musei Vaticani...*cit, pp.62-63, figg.52-55.

⁶⁰ Vedi F.Milizia, *Roma delle Belle Arti del Disegno. Parte prima. Dell'architettura civile*, Bassano 1787, p.198 «Son ben degni di lode gli abbellimenti architettonici del Museo Vaticano, e specialmente le due porte che sono alla scala nuova, [...] Delle sudette due porte, quella ch'è fiancheggiata da due statue egizie, e al di sopra ha cornice, se fosse senza tali imbrogli, sarebbe perfetta come l'altra. Col meno si ha più...». Per Boni vedere G.P.Consoli, *Il Museo...*cit, p.80, nota 81.

⁶¹ Cfr. O.Rossi Pinelli, *Per una «storia dell'arte parlante»: dal museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp.5-23; R.Giovannelli, *Nuovi contributi per Bernardino Nocchi*, in «Labyrinthos», IV, 7/8, 1985, pp.119-199; S.Rudolph, *Il punto su Bernardino Nocchi*, *Ibidem*, pp.200-231 e la scheda di V.Curzi, in S.Susinno e F.Mazzocca (a cura di), *Il Neoclassico in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra a cura di F.Mazzocca, E.Colle, A.Morandotti e S.Susinno (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), Skira, Milano 2002, fig.VIII.5 e p.475.

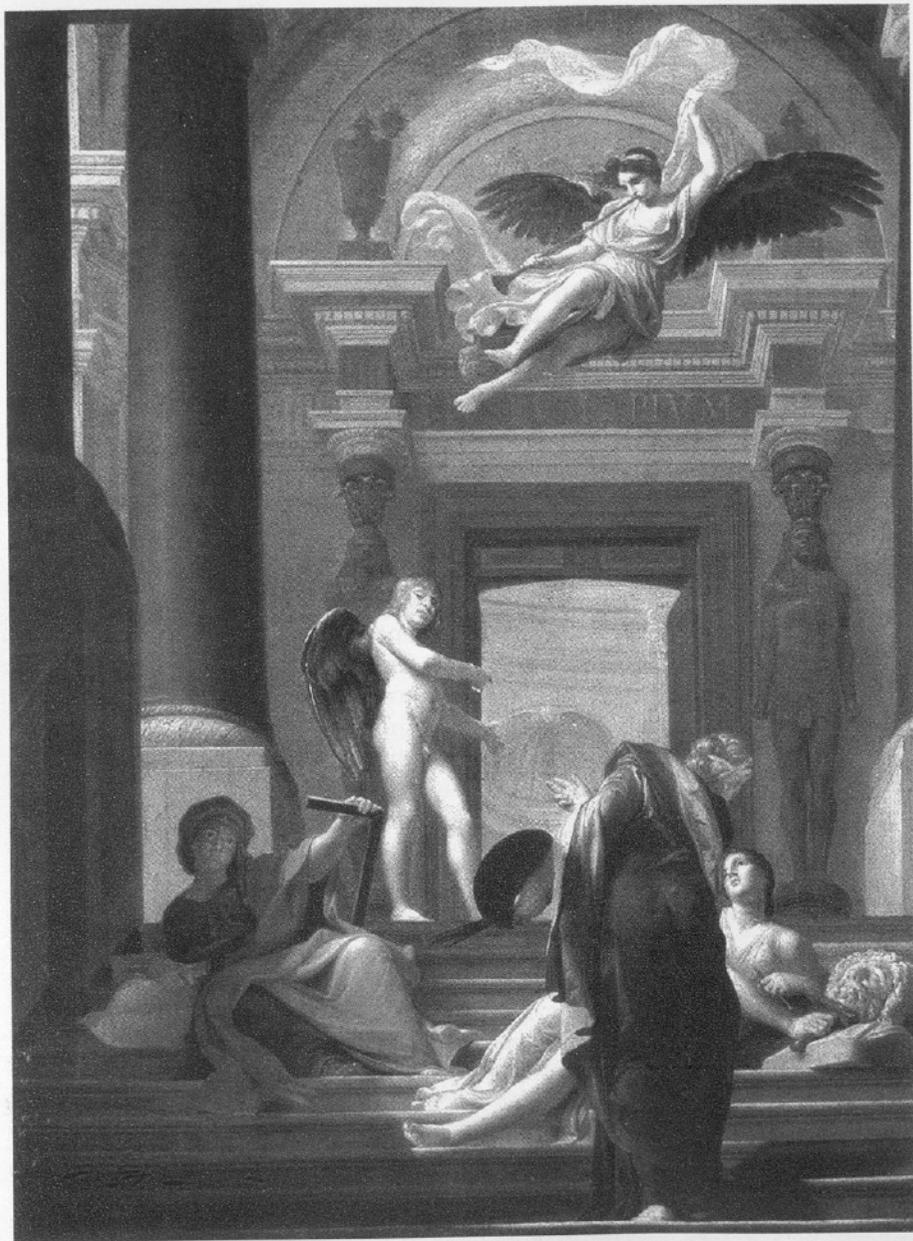


Fig. 6. Bernardino Nocchi, *Allegoria del Museo Pio Clementino*, 1788ca., olio su tela, cm. 61,5x44, Roma, Museo di Roma

Seppure esisteva una scala di valori generale, che portava a pagare maggiormente uno scultore di uno scalpellino, alcune competenze come quella del lustratore risultano assai ben retribuite e in generale la paga oraria di ciascun collaboratore sembra determinata sia dall'incarico ricoperto che la storia personale⁶².

Prendendo a riferimento il volume di Giuliano Friz *Consumi, tenore di vita e prezzi a Roma*, uno dei rari testi a fornire questo tipo di informazioni per la vita romana di fine Settecento, si comprende come lo stipendio di 15 scudi mensili percepito dal soprintendente ai restauri corrispondesse a quello di un medico primario. Se è vero inoltre, come sostiene Giuliani, che a Roma in quest'epoca «ben pochi stipendi governativi arrivavano a guadagnare mezzo scudo al giorno», alla Torre dei Venti più di venti collaboratori, compreso i lustratori Andrea Foschi e Felice Girelli, raggiungevano questo standard, mentre i personaggi maggiormente apprezzati (come Giuseppe Franzoni, Filippo Tenti o Nicola Valentini) lo superavano non di poco. Considerando infine che la maggioranza degli operai non qualificati in media guadagnava 20 bajocchi al giorno, si ha conferma che i collaboratori del laboratorio vaticano fossero considerati lavoratori altamente specializzati, tanto da guadagnare come un dipendente di buon livello dell'amministrazione statale⁶³.

Infine collocando quanto è emerso nella situazione sostanzialmente pre-industriale della capitale pontificia di fine Settecento, sembra evidente che il laboratorio di restauro del museo Pio-Clementino tra le altre cose potesse rappresentare un'occasione di impiego per tutti quei mestieri che ruotavano intorno all'indotto del *Grand Tour*⁶⁴. Non è un caso che ancora nel 1831 il conte de Tournon nei suoi *Études statistiques sur Rome* osserverà come «l'arte di restaurare le statue antiche» fosse da sempre tra le prerogative degli scultori romani e una delle poche occasioni di lavoro della capitale pontificia⁶⁵.

⁶² Rimando all'imminente pubblicazione, *Restituire l'antichità...* cit., per i dettagli sui compensi e sulla differenziazione degli stipendi legata al progredire delle singole carriere, così come per un confronto con le realtà museali coeve a Napoli, Firenze e Torino.

⁶³ Cfr. G. Friz, *Consumi, tenore di vita e prezzi a Roma dal 1770 al 1900*, Edindustria, Roma 1980, in particolare pp.144-147.

⁶⁴ Cfr. A. Pinelli, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 72, 2000, pp.85-106.

⁶⁵ Cfr. C. de Tournon, *Études statistiques sur Rome et la partie occidentale des États Romains*, Treuttel et Würtz, Pariz 1831, vol.II, p.17.