

La cultura del restauro.  
Modelli di ricezione  
per la museologia  
e la storia dell'arte

Atti del Convegno Internazionale *La cultura del restauro.*  
*Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte,*  
a cura di Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva  
(Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme -  
Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013)

L'editore è a disposizione degli aventi  
diritto per quanto riguarda le fonti  
iconografiche e letterarie non individuate.

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2013 by  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251  
campisanoeditore@tiscali.it  
www.campisanoeditore.it  
ISBN 978-88-98229-17-8

# La cultura del restauro

*Modelli di ricezione  
per la museologia e la storia dell'arte*

*a cura di*

Maria Beatrice Failla  
Susanne Adina Meyer  
Chiara Piva  
Stefania Ventra



Campisano Editore

Testo realizzato con il contributo del PRIN (Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca) per il progetto "Cultura del restauro e restauratori, modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato", coordinatore scientifico nazionale Michela di Macco, Sapienza Università di Roma.



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA



DIPARTIMENTO DI  
STORIA DELL'ARTE  
E SPETTACOLO



unimc  
UNIVERSITÀ DI MACERATA

**l'umanesimo che innova**

ARCHEOLOGIA  
GEOGRAFIA  
STORIA  
STORIA DELL'ARTE  
STORIA DEL LIBRO  
E DEL DOCUMENTO

DIPARTIMENTO DI  
**STUDI  
STORICI**



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

**Dipartimento  
di Filosofia  
e Beni Culturali**

*In copertina*

Mauro Pelliccioli e Ettore Modigliani, 1934,  
ritaglio di giornale, Lurano (BG), Associazione  
Giovanni Secco Suardo, Archivio Mauro Pelliccioli

## Indice

pag.	9	Prefazione <i>Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, Stefania Ventra</i>
	12	Riflessioni in introduzione <i>Michela di Macco</i>
		SEZIONE I - OPERE E FONTI
	23	“Vetri specchianti”. Introduzione alla sezione opere e fonti <i>Susanne Adina Meyer</i>
	31	Sepolte e salvate. Le <i>Sibille</i> della chiesa di Sant’Eligio al mercato a Napoli <i>Maria Ida Catalano</i>
	47	Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell’800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana <i>Patrizia Dragoni</i>
	61	Riflessioni sulle vicende conservative di opere d’arte a Venezia durante la seconda dominazione austriaca <i>Eva Maria Baumgartner</i>
	73	Carl Friedrich von Rumohr e il discorso sul restauro nella Germania d’inizio Ottocento <i>Alexander Auf der Heyde</i>
	85	Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell’arte <i>Stefania Ventra</i>
	101	Le Logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro <i>Federica Giacomini</i>
	113	Una nota sul restauro delle Logge di Raffaello <i>Daniela Bartoletti</i>
	117	Restauri, tecniche esecutive e questioni di attribuzione nel Camerino Farnese <i>Silvia Ginzburg</i>
	133	Restaurare con l’“occhio del tempo”: i frammenti di Piranesi <i>Valter Curzi</i>
	143	Greek Art, French Chemistry: an Early Encounter (Late XVIII <sup>th</sup> - Early XIX <sup>th</sup> Centuries) <i>Brigitte Bourgeois</i>

- 155 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century Italian Conservations and Greek Vases in Russia  
*Anastasia Bukina, Anna Petrakova*
- 173 Il de-restauro di antiche statue marmoree  
nei musei tedeschi nel XIX e XX secolo  
*Astrid Fendt*
- 185 La scultura lignea policroma barocca in Baviera: i suoi restauri  
storici e attuali fra conservazione museale e *Denkmalpflege*  
*Ursula Schädler-Saub*
- 205 Corsi e ricorsi della storia dell'arte. Gli altari di Torcello  
e Murano dal Medioevo al Barocco e ritorno  
*Michela Agazzi*
- 221 Un "monumento mancato": Santa Maria in Castello a Tarquinia.  
Abbozzo per una storia critica e conservativa  
*Ilaria Miarelli Mariani, Ilaria Sgarbozza*
- 237 Per un'indagine sulla fortuna collezionistica degli antichi  
affreschi italiani (strappati e staccati) in Europa e negli Stati Uniti  
*Luca Ciancabilla*
- 249 Distacco storico di una pittura gotica nella chiesa di San Sebald  
a Norimberga - studio e conservazione della sua storia del restauro  
*Kátia Mühlbach dos Santos*
- 261 The Way from Excavation to Museum's Display:  
Stucco Mural Decorations from Samarra  
*Jutta Maria Schwed*

#### SEZIONE II – MUSEI E TUTELA

- 269 Cultura del restauro e ordinamenti museali  
*Maria Beatrice Failla*
- 279 La tutela come esperienza identitaria: una campionatura  
fra Otto e Novecento  
*Marta Nezzo*
- 291 Arte medievale e allestimenti museografici nella Catalogna di primo  
Novecento: questioni d'identità nazionale di lunga durata  
*Xavier Barral i Altet*
- 305 Interventi di restauro e politica – la storia del restauro dell'Hôtel  
de Beauharnais dall'Impero Tedesco fino al 1968  
*Jörg Ebeling*
- 321 1848-1850: «For a successful revolution». The Policy of Jeanron, Villot  
and Reiset Regarding the Department of Drawings of the Louvre Museum  
*Natalie Coural, Laëtitia Desserrières, Irène Julier*
- 335 Il dibattito sulla pulitura dei dipinti della National Gallery  
e del Louvre alla metà dell'Ottocento: alcune considerazioni generali  
*Giuseppina Perusini*

- 351 Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti  
*Angela Cerasuolo*
- 369 Dalla quadreria nobiliare al museo pubblico: note su alcuni interventi di restauro per la Galleria nazionale d'arte antica di Roma fra XIX e XX secolo  
*Paola Nicita*
- 387 Un contributo alla conoscenza delle procedure dei restauri ottocenteschi nelle pitture della collezione Strossmayer  
*Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec*
- 401 Ancient Classical Sculptures of the New Hermitage in the 19<sup>th</sup> Century: Studies in the History of Restoration  
*Ekaterina Andreeva, Svetlana Petrova*
- 415 Conservazione e restauro del contemporaneo: i primi passi nella Galleria nazionale d'arte moderna  
*Francesca Gallo*
- 431 In viaggio per i musei d'Europa negli anni Trenta del Novecento. Studi di Biagio Biagetti per la Pinacoteca Vaticana  
*Silvia Cecchini*
- 447 Una «piccola reggia delle lettere e delle arti». Allestimenti e restauri alla Pinacoteca Ambrosiana durante il fascismo  
*Silvia Colombo*
- 457 Restauro e museo d'arte contemporanea: relazioni e conflitti  
*Antonella Gioli*
- 471 Integrazione o pura manutenzione? Gli interventi di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari, Domenico Piggiani e Antonio d'Este sulle sculture del Museo Capitolino (1805-1838)  
*Chiara Mannoni*
- 485 Tutela e conservazione in Friuli tra Otto e Novecento. Gli altari lignei  
*Martina Visentin*
- 503 Giulio Cantalamessa e l'allestimento della Galleria Estense  
*Elena Corradini*
- 513 Antonio Muñoz e la cultura del restauro a Roma nel primo Novecento. Una rilettura critica dei restauri attraverso le testimonianze fotografiche della Fototeca Zeri  
*Giulia Calanna*
- 527 Antonio Morassi e Orlando Grosso. Il ruolo delle istituzioni nella conservazione delle opere d'arte a Genova negli anni della seconda guerra mondiale  
*Maddalena Vazzoler*
- SEZIONE III – FUNZIONI E BIOGRAFIE
- 543 Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il “caso” del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco  
*Chiara Piva*

- 555 La storia del restauro e il mestiere di storico dell'arte,  
da Alessandro Conti a Roberto Longhi  
*Massimo Ferretti*
- 569 La conservazione delle opere d'arte e il dibattito intellettuale  
a Venezia nell'Ottocento: il ruolo di Emmanuele Antonio Cicogna  
*Isabella Collavizza*
- 581 Mastro di Palazzo Ducale, prima che archeologo:  
Giacomo Boni e la Venezia dell'Ottocento  
*Myriam Pilutti Namer*
- 595 Attilio Steffanoni (1881-1947). Biografia di un collezionista restauratore  
*Cristina Giannini*
- 607 Le lettere di Johannes Taubert a Konrad Riemann 1957-1975.  
La cultura del restauro e la guerra fredda  
*Thomas Danzl*
- 623 Mauro Pelliccioli, un restauratore alla corte di Monaco.  
Alcune carte inedite e qualche appunto preliminare per una ricerca  
*Giulia Savio*
- 629 Conoscenza, tutela e conservazione negli scritti  
di Cosimo De Giorgi (1842-1922)  
*Daniela Caracciolo*
- 641 Leonetto Tintori, il trasporto della pittura murale  
e il ciclo pittorico di Sonqi Tino  
*Anna Maria Marinelli, Barbara Provinciali*
- 653 Il lascito documentario del restauratore Luis Roig d'Alós  
(Valenza, 1904-1968)  
*Lucía Bosch Roig, Vicente Guerola Blay, José Antonio Madrid García*
- 661 Il progetto nazionale ASRI, Archivio Storico Nazionale  
e Banca Dati dei Restauratori Italiani  
*Lanfranco Secco Suardo*
- 683 I progetti sulla storia del restauro in Spagna  
*Pilar Roig Picazo, Lucía Bosch Roig,  
Pilar Soriano Sáncho, Juan Valcarcel Andrés*
- 691 Riflettere sul passato per capire il presente  
*Gianluigi Colalucci*
- 697 Riflessioni in prospettiva  
*Orietta Rossi Pinelli*
- APPARATI
- 703 Gli autori
- 709 Indice dei nomi  
*a cura di Maria Maddalena Radatti*



## Prefazione

*Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer  
Chiara Piva, Stefania Ventra*

La pubblicazione degli Atti del Convegno Internazionale *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte* tenutosi a Roma nell'aprile 2013 ci sembra l'occasione migliore per chiarire quanto ci era apparso essenziale quando concepimmo l'idea di quelle giornate lanciando la proposta al Comitato Scientifico.

Oggi come allora ci appare cruciale ribadire ciò che sarebbe stato paradossale in tempi anche poco lontani, ovvero rimarcare la necessità di leggere la storia del restauro, della conservazione, della tutela come percorso strettamente connesso alla storia dell'arte e della critica d'arte, alla storia delle istituzioni museali. Per far fronte a derive di varia natura, avvertivamo l'esigenza di tornare ad analizzare l'oggetto con uno sguardo multiplo, intrecciando l'analisi filologica con fonti e tradizioni storiografiche diverse, per poter leggere l'opera d'arte nella sua concreta stratificazione storica e in modo che anche le riflessioni teoriche, pratiche, scientifiche acquistino senso alla luce delle posizioni operative, istituzionali, culturali di riferimento.

Il progetto del convegno intendeva riconnettersi, dopo circa un quindicennio di studi, alle ricerche condotte nell'ambito di Programmi di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN), in collaborazione con l'*Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani* (Associazione Secco Suardo), e costituiva in particolare la conclusione del progetto intitolato *Cultura del restauro e restauratori: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato*, diretto da Michela di Macco con la presenza di Orietta Rossi Pinelli<sup>1</sup>.

Scegliendo di selezionare gli interventi per il convegno sulla base di un *call for paper* internazionale volevamo intercettare le riflessioni su questi temi promosse sia dagli storici dell'arte, sia dai restauratori, con un raggio il più esteso possibile. L'ampiezza delle proposte pervenute, da un punto di vista qualitativo e sul piano quantitativo, ha reso il lavoro di selezione particolarmente difficile, ma ha rappresentato la dimostrazione lampante della vivacità degli studi, in Italia e all'estero, intorno alle questioni storiche del restauro. Erano rimaste a margine del convegno, e quindi anche di questo volume, alcune questioni come il rapporto tra restauro storico e intervento conservativo oggi, il problema della conservazione dell'arte contemporanea o il rapporto tra restauro architettonico e restauro delle arti figurative, tanto che sarebbe auspicabile l'organizzazione di ulteriori incontri dedicati a questi nuclei tematici.

Tuttavia, i contributi confluiti in questo volume permettono ora di riflettere sulle molteplici implicazioni che coinvolgono la cultura del restauro in una prospettiva allargata.

Abbiamo scelto di mantenere i nuclei tematici intorno ai quali avevamo costruito le tre giornate del convegno, che ovviamente non pretendevano di essere esaustivi ma intendevano proporre un possibile percorso di lettura, nel quadro già ricco e articolato degli studi. Il volume, che accoglie anche i contributi presentanti come poster nel convegno e qui rielaborati in forma di saggio, presenta così una serie molto ricca e varia di ricerche, accomunate però tutte dallo sforzo di evidenziare il rapporto dinamico, reciprocamente condizionante, che intercorre tra forme di riflessione storico-artistica, storia dei musei, tutela del patrimonio e storia del restauro.

Come si capirà più nel dettaglio dalle introduzioni alle tre sezioni, la parte dedicata a *Opere e fonti* raccoglie riflessioni incentrate sulle vicende conservative di singole opere o di complessi decorativi particolarmente significativi per esemplificare quanto le scelte di restauro siano intimamente connesse con i mutamenti della ricezione, della fortuna critica e dell'avanzamento delle conoscenze su quelle opere. Nella seconda parte dedicata a *Musei e tutela* si è, invece, dato spazio a quei contributi dedicati ad alcuni musei o istituzioni di tutela che abbiano avuto un preciso ruolo nell'indirizzare politiche di restauro e di conservazione, riflettendo su quanto tali orientamenti abbiano coinciso con i criteri di ordinamento e di allestimento praticati. L'ultima parte dedicata alle *Biografie* accoglie una riflessione su quelle figure di eruditi, conoscitori, storici dell'arte, esperti scientifici, restauratori che si siano misurati concretamente con il problema del restauro da un punto di vista teorico e pratico, in rapporto a un particolare orientamento storico-artistico o ad una precisa situazione istituzionale.

Le tre sezioni, tuttavia, non vogliono in alcun modo indicare altrettanti percorsi o direttive di ricerca separati e separabili, ma piuttosto proporre posizionamenti prospettici da cui raccontare una comune storia. Li abbiamo pensati come tre cannocchiali rivolti sullo stesso paesaggio. Ogni traiettoria visiva permette però, questa è la nostra idea, di acquisire, di mettere a fuoco elementi e dettagli specifici, meno visibili da altri punti di vista.

Offriamo oggi con questi atti il frutto del proficuo confronto fra studiosi di diversa provenienza, formazione e competenza. L'auspicio è che il volume possa costituire un serbatoio di nuovi spunti di riflessione e di ricerca, nella convinzione che la cultura del restauro costituisca un tassello fondamentale per una corretta comprensione dell'opera d'arte.

Dicembre 2013

#### NOTE

<sup>1</sup> I gruppi di ricerca sono stati coordinati da: Michela di Macco (Roma), Maria Beatrice Failla (Torino), Mario Micheli (Roma Tre), Bernardina Sani (Siena) e Susanne Adina Meyer (Macerata). Si veda più nel dettaglio il contributo di Michela di Macco in questo stesso volume.

Tommaso Minardi e il restauro  
come condizione necessaria per una storia dell'arte  
*Stefania Ventra*

La figura di Tommaso Minardi<sup>1</sup> (1787-1871), esperto consulente in materia di restauro e conservazione dei dipinti ben prima della sua nomina ufficiale ad ispettore alle pubbliche pitture nel 1858<sup>2</sup>, è nota al mondo degli studi sulla storia del restauro soprattutto a partire da una celebre vicenda che lo vide protagonista, quella legata al progetto di restauro del *Giudizio Finale* di Michelangelo, avanzato da Vincenzo e Pietro Camuccini tra il 1824 e il 1825, bocciato dall'Accademia di San Luca<sup>3</sup>. Dopo un saggio di pulitura sul gruppo degli angeli che portano le colonne nella parte destra in alto del dipinto, fu richiesto il parere dei professori accademici. Filippo Agricola, Agostino Tofanelli e Carlo Viganoni, oltre a Minardi, ritennero che la pulitura avesse causato ulteriori danni alla pittura del Buonarroti, mentre Andrea Pozzi e Luigi Durantini ritennero che non fosse stato arrecato alcun peggioramento. Nonostante questa divergenza di pareri, fu approvato all'unanimità un documento in cui si stabiliva «che questa esimia opera non era da ripulirsi, ne da toccarsi in alcun modo, ne in verun tempo»<sup>4</sup>. Il documento porta le firme dell'allora presidente Girolamo Scaccia e di altri tredici professori<sup>5</sup>. Anche l'assente Jean Baptiste Wicar aveva comunque espresso parere contrario alla prosecuzione del restauro, poiché «il fondato timore di vedere nel corso della pulitura altri danni maggiori, mi fanno desiderare che detta pittura non solo, ma demenché tutte le fresche siano pienamente rispettate e non mai toccate»<sup>6</sup>. Questa prudenza era certamente legata al fatto che il *Giudizio* di Michelangelo rappresentava un caso limite, uno dei capolavori assoluti dell'arte di tutti i tempi, che poteva inibire i professori deputati a deciderne le sorti, come chiariva di nuovo Wicar – noto per le sue attenzioni al tema della conservazione – affermando che «lo stesso Signor Cavalier Vincenzo Camuccini non amerà di prendere sopra di se una sì grave responsabilità ancorché l'operazione riuscisse pienamente»<sup>7</sup>. Lo stesso Minardi si allineava a questa considerazione scrivendo a Camuccini che «l'Accademia di S. Luca in questo caso nel pronunciare il suo parere si rendeva responsabile di cosa, che apparteneva non solo a tutta Italia, ma a tutte le regioni civilizzate e da civilizzarsi»<sup>8</sup>. Vero è che tanta cautela, che caratterizzava a quell'epoca l'azione dell'istituzione accademica romana, spesso paralizzata dalla responsabilità che sentiva di assumere per opere di grande valore, derivava anche da una forte confusione in merito alle prassi di restauro e dalla mancanza di posizioni teoriche condivise<sup>9</sup>. Questa politica di non-interventi-

smo, talvolta attribuita proprio a partire da questo episodio allo stesso Minardi, non rispecchia a parere di chi scrive l'attitudine dimostrata dall'artista faentino. Piuttosto, la sua carriera nell'ambito della Commissione Consultiva di Belle Arti prima e dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture poi, nonché la sua vasta attività di consulenza ai privati collezionisti, dimostra quanto profondamente egli credesse nelle potenzialità del restauro, pratica che percepiva come un atto di responsabilità nei confronti del patrimonio artistico al fine della sua trasmissione al futuro.

L'importanza attribuita da Minardi al restauro lo condusse alla maturazione di una peculiare considerazione delle opere pittoriche quando l'oggetto delle sue attenzioni era appunto la conservazione. Se, nella speculazione critica, il giudizio sui maestri del passato si esprimeva attraverso severe categorizzazioni sulla scorta di un canone stilistico preciso di riferimento, il Minardi consulente per acquisti e restauri era perfettamente consapevole del fatto che il «valore» di un'opera si determinasse in base a due «rapporti». In una stima eseguita nel 1827 insieme a Gaspare Landi per un quadro appartenente all'Avvocato Grazioli attribuito a «Benvenuto da Siena», probabilmente Benvenuto di Giovanni, infatti, Minardi comunicava al collezionista che:

«tanto io che il Sig. Cav. Landi abbiamo convenuto di considerare il quadro soltanto per rapporto al merito dell'arte pittorica, e non in rapporto alla sua rarità e all'interesse che può avere riguardo alla storia pittorica. Perciò d'accordo l'abbiamo stimato quattrocento scudi. Considerato, però sotto gli altri rapporti può pretendersene un prezzo maggiore e certamente per una collezione un quadro, che scuopre alla storia un nome di un pittore di merito e di una epoca interessantissima diviene di doppio valore»<sup>10</sup>.

L'importanza di un dipinto – nel caso del collezionismo privato poi quantificata in denaro – poteva essere stabilita dunque non solo sulla base di considerazioni estetiche di qualità, ma anche sulla base di considerazioni storiche, cioè dell'utilità che quel pezzo poteva avere come documento al fine della ricostruzione della produzione artistica nelle varie epoche storiche. A testimonianza di questo doppio binario sul quale si muoveva il pensiero critico di Minardi, stanno senza dubbio gli elenchi di dipinti conservati nelle chiese di Roma che necessitavano di restauro, contenuti nelle “note” che l'ispettore doveva inviare ogni anno al Ministero affinché ne venisse approvato il preventivo di spesa. Le opere selezionate erano per la maggior parte dipinti realizzati in quelle epoche la cui produzione pittorica era condannata dalla critica e, con toni estremamente fermi, dallo stesso Minardi nel corso dei suoi discorsi pubblici e delle sue lezioni<sup>11</sup>. Si tratta, ad esempio, di opere di primo Seicento dalla forte impronta caravaggesca – il cui problema era comunemente ritenuto, come si vedrà, la distanza dal canone classico – o, ancor più, di dipinti di artisti cinquecenteschi normalmente assimilati sotto l'etichetta di “manieristi” – quelli che per il Minardi teorico dell'arte avevano «corrotto» l'arte stessa attraverso dei complicati intellettualismi, nati dall'abbandono della *mimesis* in favore della «terribil via» di Michelangelo. Precise attenzioni ebbero poi, come è più naturale che fosse per Minardi, le opere dei trecentisti, molte delle quali,

peraltro, furono rinvenute nel corso dei tanti interventi di restauro delle antiche basiliche romane voluti da Pio IX<sup>12</sup>.

La riflessione di Minardi sui temi della conservazione si pone come l'autorevole contributo di un singolo nell'insieme corale che contribuì nel corso dell'Ottocento alla definizione di una moderna concezione del restauro, ed è possibile rintracciare i moventi che ne guidarono il pensiero e l'azione in questo campo a partire dagli aspetti che costituirono la sua personalità, cioè dal suo essere artista, conoscitore e maestro.

Tommaso Minardi era un pittore, ancorato alla tradizione per cui erano proprio gli artisti ad avocare a sé la pratica del giudizio e del controllo sulle operazioni di restauro. Egli era però, al contrario di altri, ben consapevole della netta differenza che intercorreva fra l'arte della pittura e la pratica del restauro.

Ne è prova, ad esempio, la lunga vicenda legata alla pulitura della *Natività della Vergine* di Sebastiano del Piombo e Francesco Salviati conservata nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma, opera per la quale il Cardinal Camerlengo Galeffi chiese, nel 1832, l'intervento diretto di Minardi. Questi, benché lusingato per la stima dimostrata dall'alto prelato, rifiutò l'incarico, motivando così la sua decisione:

«Se il quadro fosse di mia proprietà, quanto è certo, che io già da molto tempo ne avrei voluto il ristauo [...] tanto è certo ancora, io medesimo giammai avrei ardito di porvi le mani. Perciocché non basta per l'intento conoscerne i metodi acconci, o discernere quali possono essere i migliori, vuolsi poi aver esperienza grande per maneggiarli; senza di che può riescir dannoso, non che vano ogni più bel sapere. E certissimo è, che questa esperienza, questa, dirò così, perizia di mano può averla soltanto chi lungamente praticò l'arte del ristaurare: che, a mio credere, è un quid simile dell'arte medica. La qual'esperienza nè io ho, nè ebbi mai voglia di acquistare. Forza è addunque, che mi dichiarai, com'è di dovere, non atto al grave incarico»<sup>13</sup>.

È interessante notare l'accostamento dei termini «perizia di mano» e «sapere», contrapposti dall'artista nella convinzione che anche all'interno delle competenze stesse del pittore potessero sussistere delle differenze fra il «sapere», la conoscenza, e il «saper fare», l'abilità pratica. Egli, artista pittore, nonostante l'approfondita conoscenza delle tecniche pittoriche e delle prassi di restauro, dichiarava di non possedere le capacità necessarie ad intraprendere un intervento in prima persona.

Nonostante il tema della specifica professionalità del restauratore fosse a quell'epoca già da tempo sul tavolo della discussione internazionale – e si pensi, uno su tutti, agli interventi di Pietro Edwards a Venezia<sup>14</sup> – le dichiarazioni del faentino non perdono di originalità, perché nella pratica la separazione delle carriere di pittore e di restauratore non era assolutamente data per scontata, specie in un ambiente come quello accademico romano, dove il riconoscimento di tale distinzione non avverrà in modo definitivo fino alla metà del Novecento<sup>15</sup>. A tal proposito, è importante sottolineare che le operazioni necessarie al dipinto di Sebastiano – pulitura e verniciatura – erano quelle che afferivano all'ambito pittorico del restauro, l'ultimo cioè su cui i pittori cedette-

ro il passo ai restauratori, che possedevano già da tempo invece l'esclusiva sulle operazioni meccaniche, notoriamente ritenute di terz'ordine<sup>16</sup>. Proprio la competenza tecnica di Minardi lo portò, credo, ad avvertire come prioritaria l'omologazione delle prassi di restauro all'interno dello Stato Pontificio, territorio di sua competenza come ispettore. Questo aspetto è stato peraltro trattato di recente negli studi dedicati all'attività di Minardi nelle "provincie", cioè in quei territori periferici in cui la supervisione dei restauri, durante i mandati degli ispettori precedenti, era stata delegata completamente alle Commissioni ausiliarie di Belle Arti<sup>17</sup>, che avevano agito con grande libertà e che videro invece in Minardi un funzionario presente e scrupoloso, il cui intento fu quello di creare una rete fiduciaria di restauratori e di addetti ai lavori che intervenisse secondo parametri da lui approvati<sup>18</sup>. La solerzia con cui l'artista assolse le sue funzioni di supervisione rispecchiano la sua forte convinzione della necessità che le operazioni di restauro fossero dirette da commissioni competenti. Tornando ancora una volta alla polemica sulla pulitura del *Giudizio* di Michelangelo, si nota infatti come già allora Minardi avesse le idee molto chiare a tal proposito, quando lamentava che l'Accademia di San Luca fosse stata interpellata solo dopo il saggio di pulitura, chiamandola ad agire come una sorta di garante *ex post*, data la «ragionevolissima [...] apprensione trattandosi di cosa della più alta delicatezza ed ardua difficoltà sì in riguardo alla cosa stessa, che in riguardo alla pubblica opinione»<sup>19</sup>.



1. Gaspare Landi, *Ritratto di Tommaso Minardi*, 1825 ca., Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Minardi fu un fine conoscitore e non a caso il problema dei ritocchi e delle reintegrazioni era per lui estremamente pregnante. Lo testimoniano, ad esempio, i contenuti di molte delle sue valutazioni, come quella fornita al Cavalier Cavi, che nel 1830 chiese all'artista di valutare se un dipinto di sua proprietà fosse o meno di Correggio. Minardi rispose che: «il merito reale del quadro è incertissimo: onde non saprei cosa dirne del prezzo. Se fosse mio io lo vorrei vedere sgombrato di tutto l'imbratto del ristauo, potendovi essere sotto del bello e del buono» terminando la considerazione con una domanda retorica: «nelle tenebre cosa si può dir di vedere?».

I restauri potevano costituire dunque degli «imbratti» frapposti tra l'opera e il riguardante e, come in questo caso, potevano addirittura costituire un impedimento all'attribuzione, tanto più forse per un dipinto di Correggio, altrove definito da Minardi come un «genio di singolare natura» autore di una pittura «tutta atta a formare e sentire i magici effetti della luce»<sup>20</sup>.

Ancora, in età matura, Minardi scrisse una missiva nella quale, con toni veementi, denunciava al Ministero competente<sup>21</sup> di avere saputo che due restauratori a lui sconosciuti stavano operando un restauro sulle raffigurazioni mitologiche eseguite da Baldassarre Peruzzi e bottega nella Sala delle Prospettive della Farnesina (affreschi che però egli assegnava a Giulio Romano)<sup>22</sup>. L'ispettore specificava allarmato: «Quale ristauo possano aver operato su tali Pitture due oscuri Guazzaroli, non sembra da congetturarsi se non che male, tanto più se è vero che vi abbiano fatto pezzi nuovi». È evidente la preoccupazione dell'artista per queste pitture che giudicava «un singolare monumento importantissimo di Roma», in particolare Minardi avvertiva il rischio dell'inserimento di «pezzi nuovi»: era questa, infatti, la spia che il faentino aveva colto come allarmante nei racconti dei testimoni che avevano avuto modo di prendere visione dei restauri in corso e che lo portavano a criticarli senza conoscerli direttamente.

Questa problematica ritorna in molte delle relazioni stilate dall'artista, nelle quali si rintracciano acute osservazioni sul tema centrale del trattamento delle lacune ed è in particolare nella corrispondenza con i membri della Commissione Generale consultiva e delle Commissioni ausiliarie di Belle Arti che si ritrovano puntuali indicazioni:

«le stuccature che con poco buon giudizio sono state fatte colla calce ov'era caduto l'intonaco si debbano ripurgare del superfluo della calce stessa esteso con negligenza sul dipinto; e siccome il bianco della calce perturba l'occhio del riguardante, potrà togliersi tingendolo di una sola tinta armonica senza altro per non incorrere nel biasimo giustamente dato ai rifacimenti di parti nuove»<sup>23</sup>.

In effetti, già all'epoca del veto posto dall'Accademia di San Luca alla pulitura del *Giudizio* della Sistina, di cui si è detto in apertura, ciò che aveva impensierito Minardi era stata la possibilità che alla somma opera michelangiotesca venissero apposti dei ritocchi, probabilità confermata a suo dire dalla stessa ammissione di Vincenzo Camuccini per cui il fratello Pietro aveva adoperato «non già solamente mollica di pane» ma «ancora colori e pennelli, con cui

aveva ritoccatato il campo azzurro»<sup>24</sup>. Il tema delle integrazioni pittoriche era ormai da lungo tempo al centro dei dibattiti intorno alle modalità di restauro<sup>25</sup> ma i timori di Minardi dovevano essere fondati, se si considera che sia nel *Manuale del pittore restauratore*<sup>26</sup> di Ulisse Forni, sia nel *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*<sup>27</sup> di Giovanni Secco Suardo, entrambi editi nel 1866, ancora si descrivevano i metodi per mimetizzare i ritocchi attraverso la sovrapposizione di una finta patina.

Per il Minardi conoscitore era imprescindibile, dunque – come lo era stato per i conoscitori settecenteschi che tanto avevano avuto a cuore la salvaguardia delle parti originali – avere a che fare il più possibile con la parte autografa del testo pittorico che andava ad analizzare, senza che questo fosse in alcun modo alterato da interventi successivi che ostacolassero l'esame autoptico.

È chiaro a questo punto che il nodo centrale era il *modus operandi* dei restauratori. Il problema non erano gli interventi di restauro ma chi era chiamato a condurli. Come era accaduto ai suoi predecessori all'Ispettorato, Vincenzo Camuccini e Filippo Agricola, anche Minardi si circondò di un gruppo di restauratori di fiducia cui faceva affidare tutti gli interventi risarciti a pubbliche spese. I restauratori più accreditati nel corso della sua carriera di consulente furono: Mariano Billaud, Pietro Kern, Giuseppe Missaghi, Giovanni Pileri, Luigi Scalzi, Luigi Scifoni, nonché i cari allievi Luigi Cochetti e Francesco Podesti, il quale ultimo avrebbe affiancato il maestro all'Ispettorato negli ultimi anni di attività. La corrispondenza del faentino con il Ministero e con gli altri organi competenti conferma il fatto che per Minardi un deterrente nella decisione di intraprendere un restauro poteva essere appunto l'assenza dei suoi operatori di riferimento, come si ribadirà più oltre a proposito, ad esempio, degli antichi affreschi rinvenuti nel 1860 nella basilica inferiore di San Clemente.

Anche la conservazione attuata mediante provvedimenti preventivi sulle opere d'arte fu centrale nell'azione di Minardi, come dimostrano le numerose indicazioni che si rintracciano nei suoi scritti. Ad esempio, in una relazione stilata in seguito ad un sopralluogo a Città della Pieve, egli prescriveva alcuni accorgimenti per la salvaguardia dell'affresco raffigurante l'*Adorazione dei Magi* di Pietro Perugino, da cui proponeva di rimuovere «l'intavolato posto intorno al dipinto per attaccarvi una tenda [...] perché impedisce il gioco dell'aria che scaccia l'umidità che ivi è, e più l'intavolato copre la cornice e il fregio di contemporaneo alla pittura»<sup>28</sup>. La struttura, dunque, poneva problemi di due ordini: innanzitutto conservativo e solo dopo, «e più», di fruizione. Proprio per ovviare al problema dell'umidità, l'ispettore suggeriva di ordinare al custode che la porta stesse aperta nei giorni di buon tempo.

Un altro esempio di quanto Minardi fosse attento alle condizioni di conservazione delle opere, imprescindibili per il buon esito di qualunque restauro, si ha nel rapporto che egli stilò, negli anni Sessanta, sulle condizioni degli affreschi di Masolino nella Cappella Branda Castiglione nella basilica romana di S. Clemente – opere che egli riteneva autografe di Masaccio – in cui il fulcro del discorso sono le indicazioni riguardanti i provvedimenti strutturali<sup>29</sup>.



Minardi esordiva riassumendo, con tono amareggiato, i propri tentativi di attirare, nel corso degli anni, l'attenzione delle autorità competenti sulle gravi condizioni di conservazione degli affreschi:

«Il male attuale era già preveduto da molti anni, cioè fin da quando fu improvvidamente livellato lo stradone di S. Giovanni, che fatto superiore il piano esterno all'interno della Chiesa, doveva necessariamente presto o tardi l'umidità invadere la Chiesa stessa, e principalmente la Cappella di Masaccio. Era allora non ancora inalzato il vecchio piano del principale ingresso al quadriportico, ma stando più basso della livellazione sudetta, serviva abusivamente di scarico delle immondezze, sicché quando il Card[ina]le Ostini ne fu titolare ricorsi ad esso, perché si riparasse alla indecenza e si provvedesse in qualche modo al susseguente danno: e subito [*sic*] ne diede l'efficace ordine, avvenuta poi, e cessata la burrasca della Repubblica, per dar pane ai bisognosi di lavorare si seppellì anche questo ingresso senza considerarlo più che tanto. E facendo io ricorso contro ciò al Municipio, mi si rispose che disfare il fatto non conveniva, bensì fare invece all'esterno della Cappella di Masaccio dei sfogatori sotterranei della umidità e sebbene io insistessi essere ciò un impiastro blando sopra piaga cancrenosa, gli Architetti prevalsero com'era naturale. Ora dunque il malanno della umidità ha fatto e sta facendo il suo corso e direi sembrami un fatto compiuto».

La relazione è intrisa di critiche all'operato delle istituzioni che avrebbero dovuto agire in seguito alle denunce dell'ispettore e palesa le problematiche di ordine sociale, politico e burocratico che si frapponevano tra l'azione dell'ispettore e l'effettiva attuazione delle sue prescrizioni. È stato già sottolineato diverse volte dalla critica come ai sopralluoghi degli ispettori molto spesso non seguisse l'attuazione delle sue indicazioni e infatti Minardi conferma nel suo resoconto la scelta, da parte delle autorità, di intervenire con soluzioni palliative che non andavano a risolvere alla radice i problemi della conservazione. Le opere in questione, peraltro, erano già state oggetto delle attenzioni del predecessore di Minardi, Filippo Agricola<sup>30</sup>, di cui si conserva una relazione.

Nonostante, dunque, ritenesse che fosse ormai tardi, Minardi avanzava dei suggerimenti su come procedere:

«In primo luogo bisogna togliere tutto il terrapieno sotto la Cappella: questo sembra giovevole di certo. Non so se già ciò sia fatto, non trovandosi in S. Clemente nella mia ispezione il Rev[erendo] P[adre] Priore. Poi questo vaso interno sembrami debba aver comunicazione coi sfogatori esterni per maggior buon effetto.

In quanto alle pitture le due storie sotto la finestra sono certamente sull'estremo deperimento, a cui non è possibile affatto ogni ristaurato: bensì a conservare il poco che rimane, è inevitabile lo staccarli dal muro, così almeno ci resterà un'ombra del loro complesso.»

Il distacco, proposto da Minardi per le *Storie di Sant'Ambrogio* dipinte sulla parete destra della cappella, fu effettivamente attuato nel 1866-67 da Pellegrino Succi, il più celebre estrattista romano di quel momento, già appartenente alla cerchia di operatori legata a Vincenzo Camuccini e altrettanto stimato da Minardi<sup>31</sup>. La dettagliata descrizione preventiva al distacco, compilata dal restauratore, conferma i problemi indicati da Minardi, come l'illeggibilità di alcuni brani della pittura – già inficiata dal settecentesco ampliamento della finestra –

per cui i termini che ritornano sono «svanito», «consumato», «mancante il colore»<sup>32</sup>. Al termine dell'operazione, richiesto un sopralluogo dell'ispettore – insieme a Francesco Podesti, Ferdinando Cavalleri, Alessandro Capalti e Francesco Coghetti – nella sua relazione<sup>33</sup> Minardi ancora una volta si concentrò sulle necessità legate alla conservazione, più che sugli eventuali interventi pittorici, comunicando al Ministero che, a parere dei professori riuniti, non si dovevano ritoccare le pitture, ma intervenire inserendo una lamina di piombo o di zinco sotto l'affresco, perché non fosse più in contatto con il muro. Le pitture, intelaiate e agganciate a questa lastra, sarebbero state così facilmente movimentabili in caso di necessità. La lastra di piombo fu poi effettivamente inserita, mentre nell'anno successivo fu affidato a Giuseppe Arcari il restauro dei partiti decorativi dell'intera cappella<sup>34</sup>.

Com'è noto, il tema dell'estrazione delle pitture murali era in quel momento estremamente dibattuto: a fronte dei sostenitori e degli esperti estrattisti, *in primis* appunto Succi, la corrente degli scettici allargava le sue fila<sup>35</sup>. Minardi era perfettamente consapevole dei rischi connaturati in questo tipo di operazione e non la prescriveva con animo leggero, ma solo quando gli interventi strutturali sul supporto murario si rendevano insufficienti al fine della salvaguardia dei dipinti sovrapposti. Anche in questo caso, nessuna inibizione da parte dell'ispettore nel procedere ad operazioni rischiose e complesse, ma solo sotto la guida delle esperte competenze dei “suoi” restauratori. Ad esempio, di nuovo a San Clemente, nel corso degli scavi degli anni Sessanta che portarono alla luce l'antica basilica paleocristiana e le pitture in essa conservate, si rese necessario procedere al trasporto di alcune di queste, collocate su pareti che andavano abbattute per creare archi che sostenessero il peso dei muri portanti della basilica superiore. Se Padre Mulooly, priore della basilica, aveva già alligato le operazioni al restauratore Guglielmo Irwing, Minardi pose il suo veto, suggerendo di interpellare invece Giovanni Pileri e Pietro Kern – ai quali, dichiarò, avrebbe preferito l'assente Succi –. Costoro, dichiarò il faentino, pur non potendo garantire preventivamente l'esito felice dell'operazione, erano quantomeno fidati, al contrario dello «sconosciuto» Irwing<sup>36</sup>. L'accaduto palesa ancora una volta che le perplessità nei confronti del restauro, che avevano trovato spazio nell'azione di consulenza dell'Accademia di San Luca, non appartenevano a Minardi, il quale si fermava solo di fronte alla presenza di operatori di cui non conosceva la tecnica.

Tommaso Minardi fu indubbiamente l'ultimo grande maestro della Roma e dell'Accademia pontificie. La formazione dei giovani artisti fu, nel solco dell'esempio tracciato da Antonio Canova, suo maestro e suo precoce sostenitore, una vera e propria ragione di vita, intesa come missione civile al servizio dello Stato. Di conseguenza, la storia dell'arte era, per Minardi, principalmente una storia destinata alla formazione dei giovani artisti che necessitavano di esercitarsi, oltre che sul vero di natura, anche sui modelli dei maestri del passato, come da tradizione accademica. Affinché i modelli potessero essere testi di studio, la loro conservazione si rendeva ovviamente necessaria. Le opere del

passato, dunque, andavano protette al fine della trasmissione al futuro non solo in quanto patrimonio collettivo, ma anche e soprattutto in quanto *conditio sine qua non* per l'esistenza stessa di una storia dell'arte. Determinante, dunque, diveniva la possibilità di fruizione delle opere, come indica il caso della *Deposizione* di Daniele da Volterra, normalmente conservata nella chiesa romana di Trinità dei Monti, che Minardi aveva inserito in un primo momento nell'elenco delle opere da restaurare nel 1860. Resosi conto che la pala era stata traslocata nei locali dell'Accademia di Francia – dunque a disposizione dei soli frequentatori della stessa –, Minardi spinse il Ministero a revocare l'incarico, già affidato a Giovanni Pileri, che venne dirottato sul restauro della visibile *Natività* della Cappella Marciac, nella medesima chiesa<sup>37</sup>. Perfettamente rispondente al forte senso etico e all'idea di funzionamento dello Stato di Minardi, i denari pubblici andavano spesi per salvaguardare i testi della storia dell'arte che potevano avere funzione educativa. E la storia dell'arte tutta, anche nei suoi momenti ritenuti dall'artista di pura decadenza, poteva servire da modello, sia pure negativo, per i futuri artisti.

È all'interno di un sistema di questo tipo che si conferma, nel pensiero critico di Minardi, l'attenzione nei confronti dell'opera d'arte come documento storico, attenzione che egli pose come prioritaria in materia di restauro.

Le griglie entro le quali spesso, nelle sue speculazioni teoriche, Minardi inseriva la narrazione della storia della produzione artistica, venivano abbandonate in virtù del senso di responsabilità nei confronti della storia, in un processo di relativizzazione delle categorie. Lo dimostra, ad esempio, la presa di posizione sulla prescrizione che prevedeva lo stanziamento di fondi pubblici per il restauro di opere d'arte solo qualora queste fossero ritenute «classiche», criterio già contenuto nella circolare diramata dal cardinal Pacca nel 1819 per volere di Vincenzo Camuccini, che si esprimeva appunto in termini di «Opere Classiche, e meritevoli delle considerazioni del Governo»<sup>38</sup>. Ancora negli anni Sessanta del secolo il criterio-guida per la selezione delle opere da restaurare su commissione pubblica permaneva invariato, tanto che nel 1862 il Ministero espresse il dubbio che le opere inserite da Minardi nella sua *Nota*<sup>39</sup> non aderissero tutte al canone classico e non dovessero dunque essere restaurate a spese dello Stato. A questa obiezione, Minardi rispose con una lettera illuminata, che pare contenere la *summa* del suo pensiero in materia di tutela e conservazione:

«Le Pitture [...] possono riputarsi tutte classiche quantunque debbansi tra loro distinguere per essenziale qualità, cioè alcune classiche in se stesse per merito d'arte, altre poi lo sono per riguardo alla storia, e all'epoca delle rispettive scuole cui appartengono, poiché avendo ogni scuola e ogni tempo i suoi particolari modi, quelli, che vi si sono distinti sono stimati i classici di quelle età e di quelle scuole, che formano poi il subbietto principale della Storia dell'Arte. Giacché se si avesse a seguire solo il classicismo assoluto nel tener conto e far menzione delle opere d'arte cesserebbe a un tratto la storia dell'arte stessa. Ma siccome ogni scuola e ogni artista distinto ha modi suoi proprii, così è giusto che non solo si tramandino i nomi loro alla posterità, ma se ne conservino le opere come monumenti riguardanti sì la storia stessa, e più ad esempio

degli artisti; sicché i più riguardevoli di questi si possono relativamente alle loro epoche appellare classici a buon diritto»<sup>40</sup>.

In questa testimonianza – che concettualmente si colloca sulla scia di un'importante tradizione – a partire dalla relativizzazione del termine “classico”, Minardi chiarì la concezione del restauro come strumento necessario alla sussistenza della storia dell'arte che, priva di testimonianze dei modi propri degli artisti di ogni epoca, cesserebbe di esistere. Il restauro, dunque, come condizione necessaria per una storia dell'arte.

Tra i dipinti contenuti in questo elenco, figurano opere di Federico Zuccari, di Cecco del Caravaggio – allora però confuso con Caravaggio stesso –, di Antonio Gherardi, nonché un dipinto di «scuola napoletana epoca dello Spagnoletto»<sup>41</sup>. Nessuno di questi artisti era tra quelli che Minardi aveva eletto ad esempi di buona pittura, nonostante egli fosse perfettamente in grado di ammirarne le opere, eppure si batteva per la salvaguardia della loro produzione, consapevole dell'importanza della conservazione di dipinti che potessero raccontare i modi delle diverse epoche della storia dell'arte. La compilazione di queste “note” da parte di Minardi era strategica, come già rilevava Maria Antonietta Scarpati, la quale, evidenziando che la maggior parte delle opere oggetto di restauri apparteneva all'arco cronologico 1530-1600, attribuiva a Minardi «una originale attenzione ad un patrimonio artistico che, seppur criticamente sminuito, tanta rilevanza aveva, sia qualitativa che quantitativa, nelle chiese romane»<sup>42</sup>.

Nonostante le illuminate parole di Minardi, il Ministero continuò ad elargire i fondi sulla scorta della distinzione fra classico e non-classico, come dimostrano le perplessità con cui l'ispettore venne interrogato ancora nel 1865 a proposito della richiesta dei padri carmelitani di Velletri di ottenere finanziamenti per il restauro del ciclo di affreschi raffiguranti le *Storie dell'ordine carmelitano* (figg. 2-4), realizzato fra il 1615 ed il 1650 dal pittore Gaspard Dughet – detto Poussin Gaspard Doughet –, certamente non un autore considerato nel *pantheon* dei classicisti. Il Ministero nutriva forti dubbi sul fatto che potesse «ritenersi che tali pitture non siano opere classiche, o tali da essere risarcite a pubbliche spese»<sup>43</sup>. Ad ogni modo, se nello specifico delle azioni da intraprendere nel corso dei restauri potevano esserci delle differenze fra quanto indicato dall'ispettore in carica e quanto poi effettivamente attuato, anche in virtù dell'esistenza della Commissione generale consultiva e di dibattiti teorici molto accesi su alcuni precisi argomenti – come i distacchi delle pitture murali o la composizione delle vernici o ancora i metodi di pulitura – per quanto riguarda la selezione delle opere il Ministero si affidava generalmente in modo puntuale alla “nota” compilata dall'ispettore, nel quale nutriva piena fiducia. Un sistema, questo, che connotava l'azione dello Stato in senso personalistico, per cui le campagne di restauro programmate per ogni anno erano in realtà il riflesso delle convinzioni dell'ispettore in carica.

Pur ampliando le maglie della selezione delle opere meritevoli di conserva-



2-4. Gàspare Dugher (detto Poussin Gàspare Dughet), *Storie dell'Ordine Carmelitano*, 1615-1650, Velletri, (ex) Convento del Carmine

zione in seguito alla relativizzazione delle categorie di tipo teorico-critico, Minardi rimaneva uomo del proprio tempo e rimaneva per lui fondante come criterio il giudizio di valore espresso su singole opere o su singoli artisti. Al giudizio sommario, conseguenza delle categorizzazioni, sopravviveva il giudizio estetico sull'opera o sull'abilità pittorica dell'artista, chiaramente comprovate dalla fama di quest'ultimo.

Tale posizione emerge nel caso del finanziamento richiesto dai conventuali di Nettuno nel 1865 per procedere al restauro della pala raffigurante la *Madonna di Loreto* del «celebre» – così venne definito dai richiedenti – Andrea Sacchi. Minardi negò in un primo tempo il nulla osta al finanziamento sostenendo che

«È tanto lontano dall'essere celebre il Pittore Sacchi [...] che il suo nome neanche mi è riuscito di trovare negl'Indici del Lanzi, e di altri. [...] non può [sic], a mio parere, essere oggetto delle cure del Ministero; e può invece darglisi licenza di ristaurarlo come meglio ad essi parerà»<sup>44</sup>.

La vicenda dimostra quanto la fortuna – o sfortuna – critica di un artista potesse influire sulle scelte conservative delle sue opere e quali fossero le fonti ritenute normative in materia. Minardi palesò in questa occasione, ad esempio, di non conoscere non solo la Vita di Sacchi stesa da Giovan Pietro Bellori<sup>45</sup>, allora, com'è noto, conservata solo in versione manoscritta, ma di non prendere nemmeno in considerazione quella di Giovan Battista Passeri, pubblicata a Roma nel 1772, e di ignorare evidentemente – fatto più strano – le opere di Sacchi presenti a Roma. In questo caso particolare, data l'avanzata età che gli impediva ormai spesso di effettuare sopralluoghi, l'ispettore si espresse senza cognizione diretta dell'opera, dimostrando in prima persona quanto questo potesse rappresentare un limite all'azione di un buon funzionario. Dietro richiesta del Ministero, Minardi fece delle ricerche e stabilì che Andrea Sacchi era stato un artista molto considerato «nel proprio tempo», pertanto decise di acconsentire al finanziamento del restauro, solo qualora i conventuali avessero provato l'autografia del dipinto, che fu infine inserito nella “nota” soltanto nel 1869 da Francesco Podesti, che agiva in vece del maestro ormai molto malato. Il fatto che Minardi si fosse convinto a tutelare questa pala dopo avere appurato che Sacchi fosse stato molto stimato nel proprio tempo, non contraddice, ma anzi avvalorava il pensiero espresso dal faentino nel passo sopra riportato in merito alla relativizzazione del termine “classico”: Sacchi si era evidentemente distinto fra gli artisti del proprio tempo, dipingendo con i «modi proprii» suoi e della sua scuola, all'interno della quale era stato considerato come tra i più «riguardevoli», coloro cioè di cui era giusto tramandare le opere sia come testimonianza storica, sia come esempio per gli artisti, potendoli, relativamente alle loro epoche, «appellare classici a buon diritto».

La lungimiranza di Tommaso Minardi, grazie alla maturità di pensiero raggiunta nei lunghi anni al servizio della tutela delle “belle arti”, fece in modo che molte opere pittoriche che secondo i dettami di “gusto” dell'epoca erano destinate all'oblio godessero dell'attenzione dello Stato, manifestata attraverso

l'elargizione di fondi per i restauri. Minardi si distinse per un'azione di controllo puntuale e costante, che fungeva anche, in qualche modo, da inventariazione topografica dei dipinti conservati negli edifici religiosi dello Stato Pontificio: talvolta, infatti, dalle sue relazioni si hanno notizie su opere poi andate disperse in seguito alle confische post unitarie.

Stando alle indicazioni teoriche di Minardi, riscontrabili nei documenti d'archivio rimasti, una costante nell'azione dei restauratori da lui ingaggiati doveva essere il rispetto per le parti originali dell'opera – e quindi estrema cautela nelle puliture e nelle stuccature delle parti in cui si erano verificate cadute di colore, che non dovevano invadere le parti integre del dipinto – e l'attenzione alla risoluzione preventiva dei problemi strutturali dei supporti – in particolare per le opere su muro –. Ad oggi l'operato della maggior parte dei restauratori che orbitavano intorno a Minardi è ancora da ricostruire, ma, se nelle relazioni conservate di interventi condotti da alcuni di loro è sottolineata l'adesione ai principi sopra citati – quelli raccomandati da Minardi –, in alcuni casi i riscontri suggeriscono che nella pratica essi si discostassero da quanto proclamato. Gli stessi pareri scritti del faentino denotano in alcuni casi delle gravi manomissioni delle opere in favore di totali ridipinture, quando i testi figurativi risultavano ormai illeggibili.

Dato il funzionamento, come si è sottolineato, ad impronta personalistica dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture, cui si aggiunge, nel caso di Minardi, il peso indiscusso che le sue consulenze avevano per gli organi pontifici ben prima della sua nomina ad ispettore, è indubbio che egli abbia influenzato in modo rilevante l'azione di tutela dello Stato Pontificio nei confronti del patrimonio pittorico. Come riporta entusiasticamente il suo biografo, Ovidi, «al suo tempo [...] non si fece restauro di chiese e di monumenti, senza esser il Minardi chiamato a dirigerlo o a darne parere»<sup>46</sup>.

Il superamento dei limiti della critica teorica, che portarono Minardi ad inserire, nelle sue “note”, decine e decine di dipinti appartenenti ad epoche fino ad allora decisamente trascurate, la disponibilità ad integrare le proprie conoscenze e ravvedersi in caso di giudizi superficiali, quel suo rigido «non cedere a veruno in esattezza ai miei doveri»<sup>47</sup>, hanno consentito, pur nei limiti certamente attribuibili alle modalità con cui questa si è espressa, il concretizzarsi di un'azione di tutela nei confronti di opere che sono poi state peraltro oggetto di rivalutazione critica nel secolo successivo. Di queste opere, è stato e sarà possibile ricostruire tasselli della storia conservativa, di quella attribuzionistica e della fortuna critica tramite le preziose annotazioni minuziosamente raccolte e conservate nell'archivio dell'artista, ricostruendo la storia dell'arte attraverso la storia dei restauri.

## NOTE

<sup>1</sup> Su Tommaso Minardi si vedano le due antiche biografie G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900 e E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902, mentre per la biografia più esaustiva e recente si veda M.G. Sarti, s.v. *Minardi Tommaso*, in «DBI», 74 (2010), pp. 560-566. Pionieristico I. Faldi, *Il Purismo e Tommaso Minardi* in «Commentari», I (1950), 4. Imprescindibile

S. Susinno, a cura di, *Disegni di Tommaso Minardi 1787-1871*, Catalogo della Mostra (Roma, 21 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983), Roma 1982 e in generale gli studi su Minardi di Stefano Susinno oggi in parte raccolti in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009. Altri importanti contributi sono venuti dagli studi sulla natia Faenza, si vedano: A. Ottani Cavina, *Tommaso Minardi in L'età Neoclassica a Faenza 1780-1820*, Catalogo della Mostra (Faenza, Palazzo Milzetti 9 settembre - 26 novembre 1979), Bologna 1979; M., Manfrini Orlandi, A. Scarlini, a cura di, *Tommaso Minardi: disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, Bologna 1981 e A. Colombi Ferretti, *Faenza negli anni di Tommaso Minardi*, Bologna 1983.

<sup>2</sup> Per Minardi e l'azione di tutela si veda M.A. Scarpati, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni acquisizioni restauri*, in S. Susinno, a cura di, *Disegni di Tommaso Minardi...*, cit., pp. 1-16.

Il primo incarico ufficiale relativo ai restauri risulta essere quello notificato a Minardi da Monsignor Spinola, delegato apostolico, per conto del cardinal camerlengo Bartolomeo Pacca nel 1819, quando al faentino, in servizio come direttore presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia, venne richiesta la redazione di «uno stato più succinto di quelle [opere] che esistono in Assisi che realmente meritino uno speciale riguardo ed attenzione del governo sia per l'arte, sia per l'erudizione, esponendovi ancora di quali restauri abbisognino». Cit. in E. Ovidi, *Tommaso Minardi...*, cit., 1902, p. 23, 217.

<sup>3</sup> Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi AASL), Miscellanea Congregazioni I, f. 59. Si vedano D. Cialoni, *Il dibattito sul restauro del Giudizio sistino tra gli accademici romani 1824-1825*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 11 (1991), pp. 189-218 e S. Rinaldi, *Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*, in S. Rinaldi, a cura di, *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2007, pp. 5-27 (in particolare pp. 26-27).

<sup>4</sup> AASL, Miscellanea Congregazioni I, f. 59. Verbale di assemblea svolta nella Cappella Sistina il 23 novembre 1825.

<sup>5</sup> Tommaso Minardi, Andrea Pozzi, Filippo Agricola, Agostino Tofanelli, Luigi Durantini, Giovanni Silvagni, Carlo Viganoni, Alberto Thorwaldsen, Antonio d'Este, Antonio Solà, Giulio Zamponesa, Gaspare Salvi e Pietro Bracci.

<sup>6</sup> AASL, Miscellanea Congregazioni I, f. 59. Lettera datata 26 novembre 1825.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> La lettera è pubblicata in E. Ovidi, *Tommaso Minardi...*, cit., pp. 203-208.

<sup>9</sup> Si vedano, ad esempio, S. Rinaldi, *Restauro dei dipinti...*, cit. e F. Giacomini, *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Notizie da Palazzo Albani», (2003), 23, pp. 147-185.

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Fondo Ovidi (d'ora in poi FO), Busta 8, fasc. 58. Minuta datata 25 marzo 1827.

<sup>11</sup> Si vedano T. Minardi, *Ragionamento detto alle Pontificie Accademie Romane di Archeologia e di San Luca in solenne adunanza dal professor Tommaso Minardi*, Roma, Tipografia Camerale 1835 e E. Ovidi, *Scritti del Cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento alla sua decadenza*, Roma, Tipografia Salviucci 1864.

<sup>12</sup> Sulla produzione artistica durante il pontificato di Pio IX cfr. G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011 e Eadem, *L'arte della religione. Cultura figurativa a Roma al tempo di Pio IX*, San Casciano 2012.

<sup>13</sup> AASL, Vol. 87, f. 21, *Verbale di Congregazione Generale del 29 gennaio 1832*.

<sup>14</sup> Si vedano almeno V. Tiozzo, a cura di, *Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro. Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, Venezia 2000; C. Gambillara, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, in «Verona illustrata», 15 (2002), pp. 103-135; G. Tranquilli, «Il bisogno introduce le arti»: una professione nuova, quella del restauratore, nel racconto di Pietro Edwards, in «Progetto restauro», XII (2006), 38, pp. 30-39.

<sup>15</sup> Si veda S. Ventra, *Restauri nel Novecento. Le posizioni nell'Accademia di San Luca 1931-1958*, Roma, in corso di pubblicazione.

<sup>16</sup> Si veda a tal proposito l'emblematica testimonianza della scarsa considerazione della professione del restauratore da parte di un autorevole cronista dell'Accademia di San Luca: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, Stamperia De Romanis 1823, p. 424.

<sup>17</sup> Sugli organi istituzionali preposti alla tutela del patrimonio artistico e archeologico nello Stato Pontificio si vedano A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna 1978; 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. 27-41; V. Curzi, *Bene Culturale e Pubblica Utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004. In particolare, sull'istituzione ed il funzionamento delle Commissioni Ausiliarie: A.M. Corbo, *Le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti nello Stato Pontificio dal 1821 al 1848* in «Lunario Romano», 11 (1982), pp. 433-446 ed il più recente M. Nuzzo, *La tutela del patrimonio artistico nello Stato Pontificio (1821-1847). Le Commissioni ausiliarie di Belle Arti*, Padova 2011.

<sup>18</sup> S. Ricci, *Restauri in "provincia": i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio* in S. Rinaldi, a cura di, *Restauri pittorici...*, cit., pp. 99-121.

<sup>19</sup> Lettera di Tommaso Minardi a Vincenzo Camuccini, in E. Ovidi, *Tommaso Minardi...*, cit., p. 204.

<sup>20</sup> E. Ovidi, *Scritti del Cavaliere Prof. Tommaso Minardi...*, cit..

<sup>21</sup> Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura e Lavori Pubblici, per brevità in questo testo chiamato sempre "Ministero".

<sup>22</sup> Gli affreschi della Sala delle Prospettive della Villa Farnesina fino ad oltre la metà dell'Ottocento erano comunemente attribuiti alla bottega di Raffaello o, più spesso, proprio a Giulio Romano. I primi ad avanzare un'attribuzione a Baldassarre Peruzzi furono Cavalcaselle e Crowe (J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, Leipzig 1869-1876, vol. IV, p. 409). Su questi affreschi e sulla loro storia conservativa si veda R. Varoli Piazza, *La sala delle Prospettive. Storia e restauro*, Mostra didattica (Roma, Villa Farnesina, 1 giugno - 15 luglio 1981), Roma 1981, in particolare sulla storia delle attribuzioni pp. 11-12; Eadem, *Il fregio della Sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna, a cura di, *Baldassarre Peruzzi*, Roma 1987, pp. 363-398.

<sup>23</sup> ASR, FO, busta 8, fasc. 59. Minuta datata indirizzata a Luigi Grifi, segretario della Commissione Generale consultiva di Belle Arti, datata 10 dicembre 1844, relativa ad un sopralluogo nel Sacro Convento di Assisi. Per la carriera istituzionale di Grifi, divenuto dal 1850 Segretario Generale del Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura e Lavori Pubblici, si veda C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985, p. 158.

<sup>24</sup> E. Ovidi, *Tommaso Minardi...*, cit., pp. 203-208.

<sup>25</sup> Il tema, com'è noto, è già posto in evidenza ad esempio da F. Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, del 1681.

<sup>26</sup> U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866.

<sup>27</sup> G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano, Tipografia di Pietro Agnelli 1866; Si veda anche G. Cecchini, G. Gradoni, D. Milani, a cura di, *Materiali tradizionali per il restauro dei dipinti: preparazione e applicazione secondo il manuale di Giovanni Secco Suardo*, Lurano 1995.

<sup>28</sup> ASR, FO, busta 8, fasc. 58.

<sup>29</sup> ASR, FO, busta 8, fasc. 59.

<sup>30</sup> ASR, Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici (d'ora in poi Min. LL.PP.), sez. V, tit. I, n. 371, fasc. 50.

<sup>31</sup> Su Pellegrino Succi si veda F. Giacomini, «Questo distaccare le pitture dai muri è una indegna cosa». *Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in S. Rinaldi, a cura di, *Restauri pittorici...*, cit., pp. 71-97, in particolare, sul distacco delle *Storie di Sant'Ambrogio*, p. 82.

Il caso di Pellegrino Succi, stimato sia da Camuccini, sia da Minardi, rappresenta pressoché un *unicum* nella storia della successione dei due all'Ispettorato alle Pubbliche Pitture, che aveva invece generalmente provocato l'allontanamento, previe aspre critiche, dei restauratori che avevano goduto della fiducia di Camuccini. I meccanismi di selezione fiduciaria dei restauratori nello Stato Pontificio nell'Ottocento – in particolare per quanto riguarda Camuccini e Minardi – sono indagati in F. Giacomini, «...per reale vantaggio delle arti e della storia». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma-Lurano 2007, nel già citato S. Ricci, *Restauri in "provincia"...*, e in S. Ventra, *Giovanni Pileri: «il migliore de' restauratori» nella Roma di Tommaso Minardi*, in «MDCCC», 2 (2013), pp. 99-108 <<http://edizionicf.unive.it/index.php/MDCCC/article/view/380>> (29 agosto 2013).

<sup>32</sup> P. Succi, *Descrizione dei tre dipinti di Masaccio esistenti in una capella [sic] dedicata a S. Catterina [sic] a S. Clemente*, ASR, FO, b. 8, pubblicata in S. Rinaldi, a cura di, *Restauri pittorici...*, cit., pp. 188-189.

<sup>33</sup> ASR, FO, busta 8, fasc. 59. Minuta datata 5 aprile 1867.

<sup>34</sup> ASR, Min. LL.PP., sez. V, tit. I, n. 376, fasc. 8.

<sup>35</sup> Si veda F. Giacomini, «Questo distaccare le pitture...», cit..

<sup>36</sup> ASR, Min. LL.PP., sez.V, tit. I, n. 376, fasc. 44.

<sup>37</sup> ASR, Min. LL.PP., sez.V, tit. I, n. 373, fasc.11.

<sup>38</sup> La circolare è citata in F. Giacomini, "per reale vantaggio delle arti e della storia" ..., cit., p. 44.

<sup>39</sup> [T. Minardi], *Nota delle pitture pubbliche bisognose di restauro nelle chiese di Roma per il preventivo 1862 del 7 settembre 1861*, in ASR, FO, busta 8, fasc. 59.

<sup>40</sup> [T. Minardi], *Dichiarazione del Prof. Tom Minardi Ispettore delle Pitture Pubbliche*, in ASR, FO, busta 8, fasc. 59.

<sup>41</sup> [T. Minardi], *Nota delle pitture...*, cit., in ASR, FO, busta 8, fasc. 59. I dipinti inseriti nelle nota sono: l'*Incoronazione della Vergine* (in San Lorenzo in Damaso) e la *Conversione di San Paolo* (in San Marcello al Corso) di Federico Zuccari, la pala di *Sant'Agostino* (in San Pietro in Vincoli) di Guercino, la *Formazione di Eva*, la *Sibilla* e i *Profeti* affrescati da Perin del Vaga in San Marcello al Corso (Cappella del Crocifisso), l'*Annunciazione*, la *Presentazione al Tempio* e la *Circoncisione* di Antonio Gherardi (tele sulla volta di Santa Maria in Trivio), *San Filippo e la Vergine* di Guido Reni e *San Lorenzo* di Francesco Buoneri (entrambe in Santa Maria in Vallicella) e «Presso il Cardinal d'Andrea, quadro scuola napoletana epoca dello Spagnoletto». La lista è trascritta in A.M. Scarpati, *L'Ottocento di Tommaso Minardi...*, cit., p. 16.

<sup>42</sup> M.A. Scarpati, *L'Ottocento di Tommaso Minardi...*, cit., p. 13. Si veda anche l'appendice, in cui sono pubblicate alcune "note" di Minardi, p. 16.

<sup>43</sup> ASR, FO, busta 8, fasc. 59. Lettera datata 3 maggio 1865.

<sup>44</sup> ASR, Min. LL.PP., sez.V, tit. I, n. 376.

<sup>45</sup> G.P. Bellori, *Le vite inedite del Bellori*, a cura di M. Piacentini, Roma 1942.

<sup>46</sup> E. Ovidi, *Tommaso Minardi...*, cit., p. 69.

<sup>47</sup> Ivi, p. 207.