

La prima circolare ottocentesca sul restauro dei dipinti

Simona Rinaldi*

Le secolari vicende del patrimonio artistico viterbese impartiscono quotidianamente una lezione di cultura e civiltà che non finisce di meravigliare per la sua previdenza, e oltre a fornire un costante aggiornamento delle conoscenze storicamente acquisite, si colora di una sconcertante attualità.

Le prime normative sul restauro dei dipinti sinora note risalgono all'impegno profuso da Giovan Battista Cavacaselle, designato nel 1875 Ispettore centrale per la Pittura e la Scultura del Provveditorato Artistico in seno al Ministero della Pubblica Istruzione, dal quale vengono emanate con altrettante circolari le *Norme sul restaro dei dipinti* (gennaio 1877), le *Norme sul restauro degli affreschi* (gennaio 1879), e le *Norme sul restauro dei mosaici* (1880)¹.

La principale novità di tale normativa consisteva nella netta divisione dell'intervento di restauro in due momenti distinti: il primo meccanico o conservativo e il secondo artistico o integrativo.

La prima fase «meccanica» doveva prevalentemente provvedere a eliminare le cause di degrado e a consolidare la struttura dei manufatti per eseguire poi la riparazione dei danni; la seconda fase «artistica», che oggi chiameremmo di presentazione estetica, concerneva essenzialmente l'integrazione delle lacune risolta con l'adozione delle famose tinte neutre, ovvero con campiture piatte di colore grigiastro volte unicamente ad abbassare la tonalità bianca della stuccatura escludendo qualsiasi ricostruzione mimetica delle parti perdute. L'intervento doveva inoltre essere sorvegliato da un componente della locale Commissione conservatrice provinciale, che era tenuto a inviare al Ministero un apposito certificato di collaudo.

Benché suscitassero vaste eco polemiche da parte degli artisti accademici,

degli antiquari, e della schiera sempre più folta dei conoscitori, le *Norme cavacaselliane* raggiunsero lo scopo di sottrarre al monopolio degli artisti accademici il restauro pittorico, favorendo la formazione di restauratori specializzati al servizio delle gallerie pubbliche, che limitando il loro impegno alla parte essenzialmente meccanica e conservativa dell'intervento, erano perciò indicati con l'appellativo di «riparatori».

La gestione centralizzata degli interventi di restauro pittorico da parte del Ministero della Pubblica Istruzione venne ulteriormente ribadita in alcune successive circolari, emanate nel 1892 e nel 1903.

La circolare n. 182 del 29 ottobre 1892 affidava ai direttori dei musei e degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti la compilazione del «Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici, etc.»:

«questo Ministero invita la S. V. Ill.^{ma} a voler tenere un registro per le riparazioni che saranno condotte sotto la vigilanza di Lei, e a farvi notare dai riparatori in modo particolareggiato le operazioni ch'essi intendono eseguire a dipinti, sculture, mosaici ecc.

Il registro dovrà fornire la completa cognizione del procedere dei lavori, dei metodi usati dal riparatore, delle sostanze impiegate e della loro composizione»².

Nella sua stringatezza, la circolare fotografava la progressiva diffidenza esibita da Adolfo Venturi che aveva ereditato l'incarico ministeriale di Cavacaselle, nei confronti dei restauratori disponibili a lavorare per i musei pubblici, ma ancor più negli esiti degli interventi condotti seguendo le norme del pioniere della conservazione in Italia,

che non indulgevano verso alcuna forma estetica di integrazione. La sequenza delle operazioni descritte sul «Giornale delle riparazioni» della Pinacoteca di Bologna evidenzia ad esempio consolidamenti, rifoderature, e stuccature con verniciatura finale («sprosciugo») e integrazioni a «tinte neutre», come operazioni di routine senza alcuna differenziazione operativa per dipinti su tavola o tela, di epoche e autori diversi:

«Estratto dal Giornale delle riparazioni a pitture esistenti nella pinacoteca di Bologna.

1893

1° Marzo: Presi a riparare due dipinti. Uno, ritratto di giovane, del Sustermans, l'altro, bambino in cuna d'ignoto autore.

Incominciato a schiodarli dal telaio.

2 detto: Pomiciatura nel rovescio dei medesimi.

3 " : Tiratura delle tele nuove nel falso telaio.

4 " : Rintelatura dei detti due dipinti.

5 " : Spianatura con ferro tiepido.

6 " : Tiratura sopra i telai a chiavi e stuccature nei guasti, con gesso da oro e colla.

7 " : Piallettatura dello stucco, sprosciugo e copertura dello stucco con tinte neutre»³.

La circolare n. 73 del 21 ottobre 1903 «*Restauri di antichi dipinti*» ribadiva la differenziazione tra le operazioni di consolidamento strutturale (citato come «conservazione statica») da quelle di integrazione estetica, tentando però di bandire alcuni procedimenti assai pericolosi che nel decennio precedente – anche a seguito del pensionamento di Cavacaselle – si erano particolarmente

diffusi, come il metodo Pettenkofer di rigenerazione delle vernici mediante le evaporazioni alcoliche:

«Poiché assai spesso sono fatte proposte di restauro di antichi dipinti conservati nelle collezioni di proprietà dello Stato o in altri luoghi sottoposti alla giurisdizione o alla sorveglianza della pubblica amministrazione, credo necessario indicare alcune norme generali che si dovranno tener presenti ogni volta che avvenga di dover riparare opere d'arte.

L'esperienza ha dimostrato che una buona parte dei danni ai dipinti, specialmente a quelli eseguiti a fresco, derivano da cause esterne e permanenti. In questi casi, che dovranno con ogni cura accertarsi, prima di riparare al guasto della pittura converrà sempre togliere le cagioni che lo hanno prodotto.

Quindi partendo dal concetto che il restauro deve essere opera di conservazione e di difesa, un atto col quale noi moderni onoriamo il genio dell'età trascorse, saranno da escludere assolutamente tutti quei lavori, i quali mirano a rifare parti mancanti e ad aggiungere in qualsiasi modo cosa a quello, che il tempo ci ha conservato dell'opera genuina dell'artista. *Ogni alterazione, ogni contraffazione dell'antico è pertanto vietata.*

Quanto ai restauri necessari pel deterioramento a cui i dipinti vanno soggetti, quale ne sia la causa, converrà distinguere quelli i quali si riferiscono strettamente alla conservazione statica dell'opera d'arte, dagli altri che hanno in mira di restituire ad essa, in qualche modo, la primitiva freschezza.

I primi, come ad esempio fermare l'imprimitura cadente, riempire i vuoti con una o più tinte che si avvicinano ai colori originali della pittura, in modo da non disturbare l'intonazione generale, *ma lasciando sempre distinguere le parti guaste*, col-

legare tavole per mezzo di camprie [sic] a coda di rondine, iniettare liquido mortifero nei fori dei tarli, ecc. potranno sempre eseguirsi per iniziativa e sotto la responsabilità di chi dirige l'ufficio o l'istituto.

Circa ai restauri, i quali con puliture, raschiamenti, evaporazioni d'alcool o con qualsiasi altro mezzo hanno lo scopo di restituire ai dipinti la trasparenza del colore e lo splendore offuscato dal tempo e dall'opera degli uomini, essendosi provato che essi non sempre riescono senza danno dell'opera d'arte, essi non potranno compiersi che per eccezione e previa autorizzazione del Ministero. E in questi casi, che sarà bene limitare il più possibile, si dovrà mandare al Ministero un particolareggiato rapporto, specificando i danni che si riscontrano nell'opera d'arte, e proponendo i mezzi per porvi riparo e la persona che dovrebbe compiere il lavoro.

Gradirò che mi sia data ricevuta di questa circolare.

Il Ministro

NASI»⁴.

Tutte le circolari emanate riaffermavano perentoriamente la necessità della preliminare autorizzazione da parte dell'organo di tutela statale che richiama le strutture periferiche all'osservanza delle leggi vigilando sugli interventi, anche se va osservata la crescente genericità dai primi provvedimenti ottocenteschi a quelli emanati nel nuovo secolo: le contestate integrazioni a tinte neutre vengono sostituite da «tinte che si avvicinano ai colori originali della pittura» e assai più confusamente è segnalata la pericolosità delle operazioni di pulitura e sverniciatura delle superfici pittoriche.

Sinora si era ritenuto che tali normative derivassero dalla necessità del nuovo Stato italiano appena unificato di affermare l'autorità dei provvedimenti emanati e di rendere uniforme su tutto il territorio nazionale una pratica di restauro che risultava assai variegata nelle diverse realtà e tradizioni culturali dei vari stati italiani preunitari. Del

resto il problema quanto mai spinoso del coordinamento - se non dell'omogeneità - delle impostazioni metodologiche nel restauro dei beni mobili rimase a lungo al centro del dibattito, protrandosi fino ai primi tre decenni del Novecento, quando trovò finalmente un punto d'arrivo nella fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1939 in concomitanza con il varo della nuova legge di tutela n. 1089 che ha guidato le sorti del patrimonio italiano fino ad anni recenti.

In realtà, analogamente a quanto avviene nel disciplinare l'attività di tutela a livello legislativo, dove il modello di riferimento per la salvaguardia del patrimonio culturale dell'Italia unita viene unanimemente riconosciuto nella legislazione pontificia, in assenza di una articolata esperienza nel settore da parte della dinastia sabauda, le normative emanate dallo stato pontificio rappresentano un punto di riferimento di particolare rilevanza anche nel campo del restauro pittorico.

Nel corso di una verifica della documentazione archivistica relativa ai restauri ottocenteschi della *Pietà* di Sebastiano del Piombo a Viterbo, è stato infatti possibile risalire alle vicende occorse al dipinto precedentemente al famoso intervento diretto da Camuccini nel 1840. La storia conservativa del dipinto risulta facilmente ricostruibile almeno dal maggio 1833 quando una ispezione della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti in seno al Camerlengato verifica il cattivo stato di conservazione della superficie pittorica a causa di una pulitura «che credendo di nettare il quadro, è stato guasto collo stropicciarvi sopra il grasso di maiale»⁵.

La minuta del verbale stilato dalla Commissione non riferisce esplicitamente l'autore dell'intervento né le ragioni che l'hanno prodotto, ma ne condanna senza appello le modalità, chiedendo al Camerlengo di ristabilire l'osservanza della legislazione vigente:

La sezione adunque vedendo che opera sì / pregiate [sic] corrono rischio di perdersi / per inesperienza di chi le possiede, / prega l'Em.za V.ra S.ma a de=gnarsi di ordinare che niuna

pit=/tura venga più toccata da [c. 1v]/ persone che non siano dell'arte / e che quei che desiderano ristau=/rarle debbano chiedere il permesso / in Camerlengato coll'indicare / i modi, coi quali bramono con=/durne il lavoro, e che questi osserva=/ti che siano vengano trasmessi / alle Commissioni Ausiliari, ac=/ciocché sotto la vigilanza di quelle / i ristauratori li mettano in pra=/tica»⁶.

La reazione del Cardinale Camerlengo non si fa attendere e conduce a Viterbo il restauratore Giuseppe Caratoli perché verifichi accuratamente la situazione del dipinto e riferisca in proposito (minuta del 3 giugno 1833), fino a suscitare l'invio «a tutte le Autorità delle provincie e ai Vescovi» di una circolare diramata il 29 agosto 1833, n° 77027.

Nella Circolare, che risulta la prima normativa conosciuta sul restauro dei dipinti all'interno dello Stato pontificio, il Camerlengo riafferma la condanna senza possibilità di appello degli inesperti «ristauratori che vi hanno adoperato metodi cattivi», ma accusa al contempo anche «qualche particolare individuo che ha consentito del tutto arbitrariamente di far restaurare pitture pubbliche e specialmente di quelle che stanno nelle chiese, tanto ad olio, che a fresco e a tempera» contravvenendo sia all'art. 19 del Chirografo Doria Pamphilj (redatto da Carlo Fea) del 1° ottobre 1802, sia l'art. 3 dell'Editto Pacca del 7 aprile 1820.

Sulla base di tali provvedimenti legislativi spetta infatti al Camerlengo «la superiore ed esclusiva autorità» sul patrimonio culturale pubblico, al fine di:

«impedire che niuno si attenti di praticare ristauri di sorta veruna anche di velare con vernici; lavare e cose simili, qualsiasi pittura di reputato artefice sotto la pena comminata dalle veglianti leggi».

In sostanza, qualsiasi intervento di restauro o anche di verniciatura e pulitura doveva ricevere la necessaria auto-



Viterbo, Museo Civico, Sebastiano Luciani, detto "del Piombo", *Pietà*.

rizzazione da parte del Camerlengato, che attraverso la Commissione di Belle Arti provvedeva poi a «prescrivere i modi opportuni ai ristauri, e far che questi siano condotti colla direzione e vigilanza» di qualche membro della Commissione stessa «o delle persone perite che sono nei luoghi ove occorrerà di accomodare le pitture stesse».

Notando come nella circolare il Camerlengo adotti termini quali «accomodare», «nettare», «raconciare», quasi in opposizione ai «ristauri di sorte veruna», e ai «ristauratori», si circoscrive un ambito di intervento che in primo luogo viene posto sotto il controllo dei responsabili della tutela (sia-

no o no presenti sul territorio), e in secondo luogo che sia prontamente finalizzato ad evitare che «niuno da qui innanzi ardisca por mano sotto qualunque pretesto a ciò che ci è rimasto di opere di antichi pittori», favorendo viceversa la «conservazione».

La valutazione che i restauri siano potenziali fonti di pericolo per la sopravvivenza «dei monumenti più insigni della Pittura», la necessità di sorvegliarne accuratamente l'esecuzione e l'esigenza di far applicare le norme suggerite dall'autorità competente, appaiono tutte concezioni che si ritrovano integralmente travasate nelle circolari redatte da Giovan Battista Caval-

caselle, non sappiamo se per una conoscenza diretta dei quei provvedimenti, sicuramente per una condivisione ideale delle finalità e delle competenze specifiche richieste, che nella successiva legislazione dello stato italiano verranno ulteriormente ribadite e analiticamente precisate.

Sull'identità dell'autore della pittura non autorizzata della *Pietà* di Sebastiano che di fatto determina la redazione della circolare da parte del Camerlengo, è possibile formulare delle ipotesi pur in assenza di dati documentari certi. Si ritiene infatti altamente probabile che la responsabilità di tale intervento possa ricadere sul pittore viterbese Domenico Costa, il cui nome ricorre più volte nella documentazione sul restauro dei dipinti a Viterbo.

Costa infatti partecipa alla delegazione di cittadini viterbesi riunita dal Delegato Apostolico nella Basilica di S. Francesco per l'apertura della cassa contenente la *Pietà* di Sebastiano ritornata nel luglio 1840 da Roma dopo il famoso restauro diretto da Camuccini. Ed è proprio il parere dei periti pittori presenti all'adunanza (quindi di Domenico Costa e del pittore romano Muzio Darj) ad accertare una nuova grave alterazione sofferta dal dipinto nel corso del viaggio, per cui si richiede un ulteriore intervento sull'opera. La fretta con la quale il Camerlengo invia a Viterbo il restauratore Giovanni Regis che aveva appena ultimato l'intervento, testimonia da un lato l'imbarazzo per l'incidente occorso, ma anche e al contempo la necessità di verificarne l'entità, che dovette rivelarsi assai limitata e superficiale dato che dalle indagini diagnostiche recentemente eseguite non appare riconoscibile alcun danno corrispondente al racconto inviato al Camerlengo. Ma soprattutto l'invio del restauratore da Roma – che peraltro si tratteneva pochissimo, a ribadire la scarsa rilevanza della nuova alterazione – testimoniava il netto rifiuto della proposta avanzata dal Delegato Apostolico viterbese di far eseguire la riparazione agli artisti presenti a Viterbo⁷.

Una presa di posizione così rigida, analogamente alla dura condanna espressa nella Circolare del 1833, fa pensare a una contrapposizione non estemporanea, bensì maturata nel tem-

po, sorta e sviluppata negli anni precedenti in occasioni diverse e ripetute.

Una di tali occasioni può essere facilmente individuata nelle critiche suscitate dal restauro eseguito da Giuseppe Carattoli nella primavera 1833 sulla pala di Neri di Bicci a San Sisto.

La coincidenza delle date con le vicende relative alla prima incauta pittura della *Pietà*, fa pensare che l'origine della contesa avvenisse proprio in quei mesi. Infatti sin dal 24 gennaio 1832 Costa aveva inviato al Camerlengo una dettagliata descrizione della pala di Neri di Bicci, presumibilmente dietro sollecitazione di Vincenzo Camuccini:

«Incaricato io sottoscritto dal reverendissimo Capitolo dell'insigne Collegiata di San Sisto, a descrivere un quadro dipinto in tavola a detto Capitolo appartenente, che dall'eccellentissimo pittore signor Vincenzo Camuccini si crede dell'epoca del Quattrocento»⁸.

Le successive perizie di Camuccini sullo stato di conservazione del dipinto, a suo avviso «della scuola di Giovanni da Fiesole» e bisognoso di riparazione solo sulle commettiture delle assi (3 marzo e 10 aprile 1833), poteva aver generato in Costa delle aspettative che vennero però ben presto deluse quando l'incarico dell'intervento fu assegnato – come di consueto – a Giuseppe Carattoli, che era il restauratore di fiducia del Camerlengo Pier Francesco Galeffi e sistematicamente attivo nelle province (soprattutto umbre e laziali) dello stato pontificio, dato che Camuccini si allontanava difficilmente da Roma⁹.

Non stupisce pertanto eccessivamente che l'intervento del Carattoli divenisse nel corso dell'estate (la medesima estate nella quale viene diramata la Circolare sui restauri) oggetto di accese diatribe sui materiali impiegati nelle integrazioni e sulla vernice applicata, a partire proprio dalle critiche rivolte al restauratore da parte degli ambienti viterbesi.

In sostanza si rimproverava a Giuseppe Carattoli di aver verniciato con la resina mastice un insigne dipinto a

tempera del Rinascimento ritenuto all'epoca del Beato Angelico e di averlo ritoccato nelle lacune (soprattutto nel manto della Vergine) con colori a olio, nonostante la dichiarazione esplicitamente contraria del restauratore che affermava di non aver

«adoperato vernice a olio, ma bensì vernice di acqua ragia con mastice come dovea farsi in arte e che il quadro non è stato punto alterato nella sua originalità.

In esonerazione poi di quanto si è portato a di lui carico cioè che doveva rifare intieramente il Piviale di San Sisto e il manto della Madonna con dare prima al quadro una leggera mano di colla si permette fare osservare che si limitò soltanto di rilevare un poco sul manto della Madonna tutto oscurato e nero le pieghe antiche che si conoscevano tracciate per mezzo di un graffio fatto nel gesso ossia imprimitura, e così si regolò il piviale di San Sisto, accompagnando le tracce antiche e non ridipinto totalmente. In quanto poi alla man di colla, credette il Carattoli di non servirsene per la ragione ch'essendo il quadro dipinto sopra l'oro, la colla avrebbe in breve tempo distaccato il colore, e che credette più opportuna la vernice di mastice, che ha la proprietà di mantenere e fermare il colore particolarmente sopra il campo d'oro»¹⁰.

Per accertare l'attendibilità delle accuse e la veridicità delle affermazioni opposte del restauratore, il Camerlengo assegnava l'incarico di periziare il restauro a Giovanni Silvagni e Antonio Chimenti, rispettivamente professore di pittura dell'Accademia di San Luca e professore di chimica dell'Università di Roma.

Silvagni e Chimenti stilano una dettagliatissima relazione della loro ispezione condotta nell'agosto 1833, accompagnandola anche con dei saggi chimici, dalla quale si stabilisce che:

«Il dipinto è fatto in origine a tempera e di ciò siamo anche

assicurati con il fatto che staccato una frazione di grano del colore antico e messo sopra il fuoco osservammo che non rigonfiavasi né carbonizzavasi come doveva fare se fosse stato fatto a olio, ma solo bruciavasi la vernice, e somministrava un residuo terreo e non carbonioso.

Ora il Signor Carattoli avendo dato al quadro una o più mani di vernice, per essere i suoi colori a tempera, vi ha prodotto un abbassamento ed opacità come è proprietà della vernice di fare sopra tali colori e le molte sue dorature si sono a danno delle altre tinte soverchiamente ravvivate. Tutto il restauro potrebbe portarsi via lavando il quadro con lo spirito di vino, ma l'effetto della vernice datagli non si può intieramente riparare, essendosi questa internata nei colori.

[...] Potrà rispondere a ciò il signor Carattoli che era indispensabile di arrecare questo danno al quadro volendolo restaurare, poiché uno dei metodi adoperati per questo lavoro consiste nel dar da principio una mano di vernice, e quindi restaurare con i colori a vernice di acqua ragia [...] Allorché le parti offese in un quadro a tempera sono di piccola dimensione, noi crediamo che convenga il metodo usato dal signor Carattoli, ma quando debbono rifarsi pezzi grandi, come nel nostro caso il piviale di S. Sisto ed il manto della Madonna, dovevano rifarsi interamente a tempera, poiché è certo che il colore stemperato con la vernice acquista una certa densità e sugo che non hanno i colori a tempera, i quali sono leggeri, vaghi e trasparenti»¹¹.

L'accusa di aver ritoccato il dipinto con colori ad olio e di averlo alterato con la verniciatura viene pertanto fortemente ridimensionata dai periti, che però non mancano di censurare l'operato di Carattoli accogliendo parzialmente le critiche rivoltegli.

A tale relazione si contrappone il

parere opposto espresso il 12 ottobre 1833 da Vincenzo Camuccini e Bertel Thorvaldsen che insistendo sulla scorta delle «asserzioni dell'artista viterbese, furono causa che si riferisse che il dipinto fosse restaurato a olio nel panno della Vergine», ritengono errate le deduzioni riferite dai periti, e in particolare i saggi e le indagini esperite «per difetto di professori di chimica»¹². La vera e propria contro-relazione stilata da Camuccini e Thorvaldsen con l'avallo del segretario dell'accademia di S. Luca Luigi Grifi che la controfirma, afferma infatti che

«nelle pitture condotte sul gesso a tempera non si deve stendere sopra un fluido denso come la vernice [...] poiché si usa velare di una leggerissima colla che, oltre all'apportare vivacità ai colori, è il solo espediente onde ridipingere le parti mancanti, giacché sulla colla si pone il nuovo colore [...] [mentre] la vernice ha guastato il quadro».

Tale presa di posizione di Camuccini sui materiali più adatti nel restaurare un dipinto a tempera, da differenziare

necessariamente rispetto a quelli destinati alla pittura a olio su tela, meriterebbe tutta l'attenzione critica per una accurata disamina, se dal piano delle petizioni teoriche di principio non fosse subito smentita dall'impiego pratico e sistematico della vernice mastice e dei ritocchi a vernice che all'epoca proprio Camuccini aveva introdotto come Ispettore alle Pubbliche Pitture dello stato pontificio. Del resto, come viene sottolineato nella relazione finale che viene stilata dai periti Silvagni e Chimenti su sollecitazione del Camerlengo,

«se la vernice producesse tali inconvenienti, proscritto da gran tempo ne sarebbe l'uso nei restauri, né vedremmo al presente di restauratori anche di vaglia servirsene a preferenza della gomma disciolta e della colla, sostenendo ancora che l'uso della medesima aggiunga vivacità ai colori e renda più durevole la tempera»¹³.

Per quanto concerne poi i ritocchi condotti a vernice, è chiaro che essi risultino facilmente asportabili con un batuffolo impregnato di olio essenziale, laddove i ritocchi a olio risultano inve-



Viterbo, chiesa di S. Sisto, Neri di Bicci, *Madonna in trono e santi*.

ce irreversibili e avendo potuto eliminare facilmente

«quelli con i quali il Carattoli ha restaurato il quadro di cui si parla, col semplice ravvicinamento di un poco di bombace bagnata di questo liquido in due o tre minuti secondi, si scorge chiaramente qual fede debbe prestarsi a colui che asserisce di aver veduto adoperare da Carattoli i colori a olio»¹⁴.

Se dunque non c'è ragione di dubitare della buona fede del Carattoli, ci si può interrogare sulle motivazioni alla base della reazione contrariata di Camuccini, la quale sembra doversi piuttosto ricercare nel mancato riconoscimento del suo ruolo di arbitro esclusivo degli interventi di restauro dello stato pontificio che la sua carica di Ispettore implicava. Ruolo che veniva indirettamente minacciato dal rapporto fiduciario stabilito dal Camerlengo Galeffi con Giuseppe Carattoli per gli interventi sul territorio pontificio esterno a Roma, e che aveva condotto il Camerlengo a verificare appena tre anni prima l'attività dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture con una ispezione riservata della quale venne incaricato proprio Carattoli, che tuttavia risolse a favore di Camuccini una cospicua quantità di rilievi critici mossi agli interventi di restauro eseguiti all'interno dell'Ispettorato.

Per quanto in nessuno dei documenti rintracciati venga mai esplicitato il nome dell'artista viterbese che ha osservato Carattoli al lavoro denunciandone poi i metodi adottati, appare piuttosto plausibile riconoscere in Domenico Costa sia l'irreprensibile difensore dell'integrità dei dipinti a tempera contro l'applicazione della vernice mastice, ma anche l'imbrattatore della *Pietà* di Sebastiano con il grasso di maiale.

In entrambi i casi infatti, si trattava di preferire materiali e tecniche di restauro tutti interni a una vetusta tradizione che voleva i ritocchi condotti con i medesimi materiali originali della pittura (quindi la tempera per integrare un dipinto originariamente eseguito a tempera) e il grasso di maiale come equivalente delle svariate pomate emollienti

che apparentemente senza alcun potere solvente, venivano impiegate sin dal Settecento sulle superfici pittoriche per asportarle poi insieme alla polvere, al fumo delle candele e al sudiciume depositato, allo stesso modo della famosa «manteca» adoperata da Margherita Bernini sui dipinti della collezione Giustiniani¹⁵.

Tale tradizione, come i consolidati materiali di restauro fino allora impiegati nello stato pontificio, vennero sottoposti a un sistematico aggiornamento da parte di Camuccini a partire dalla designazione di Ispettore alle Pubbliche Pitture nel 1814 che si avvale proficuamente delle esperienze condotte nel corso della repubblica romana e della successiva dominazione francese, dove la direzione degli interventi di restauro è sempre affidata agli artisti (pittori, scultori o architetti), cui viene riconosciuta in tale settore una competenza esclusiva e indiscussa, da non poter essere accompagnata a quella di «un professore di chimica», il cui giudizio è valutato «per difetto» e non paragonabile al suo.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Norme sul restaro dei dipinti, circolare n. 508bis del 30 gennaio 1877 redatta da Giovan Battista Cavalcaselle.

RIPARAZIONI AI DIPINTI (Circolare ai Direttori dei Musei Governativi). Roma, 30 gennaio 1877.

L'opera dei restauri è delle più importanti per una Galleria. Quindi stimo che non possano tornare inopportune alcune norme generali, le quali servano di guida per siffatta operazione.

Innanzitutto credo che i lavori di restauro debbano dividersi in due parti distinte.

Nella prima si dovrebbero comprendere le operazioni meccaniche nelle quali consiste la parte principale della conservazione dei dipinti, come sarebbero quelle:

1° - Se la tela avesse bisogno di essere intelata, nel qual caso si cerchi il più adatto ad eseguire il lavoro, a dirigerlo e sorvegliarlo.

2° - Se il colore abbia bisogno di essere fermato alla imprimitura, e se oltre il colore anche l'imprimatura abbia bisogno di essere assicurata alla te-

la, ed in quali punti, e qui pure si cerchino persone adatte a fare il lavoro ed a dirigerlo.

3° - Le stesse precauzioni sono da praticarsi se la pittura fosse sopra tavola ed al bisogno fare eseguire da un esperto falegname i lavori necessari al rovescio di quella; come di raddrizzarla, e dopo averla assottigliata, impalchettarla con una graticola di legno; e chiudere i buchi se la tavola fosse tarlata ed uccidere gli insetti introducendovi qualche liquido atto a distruggerli, e dopo ciò stendervi una mano di gesso con cera, olio o vernice e poi una tinta qualunque di colore con vernice.

4° - Quando abbisognasse, si dovrà far trasportare la pittura colla sua imprimitura sopra una tela forte capace di sostenerla o sopra altra materia, la quale fusse creduta più acconcia.

Ancora per lavori indicati nel n. 3 e 4 è necessario che il Ministero conosca la persona che dovrà eseguirli e quella che dovrà dirigerli.

La seconda parte concerne le operazioni necessarie alla pittura stessa:

1° - Togliere la vernice ai dipinti od i ritocchi indicando al Ministero il restauratore il quale sarà tenuto a rispondere ad ogni richiesta circa al modo col quale intenderebbe eseguire il lavoro.

2° - Dove mancassero i colori, stendere una tinta neutra o tinte che si avvicinino ai colori originali della pittura tenendole sempre qualche poco al di sotto della vivacità delle tinte locali e tanto quanto non offenda l'occhio del riguardante. Ove mancasse l'imprimatura riempire quei vuoti con una nuova e poi passarvi sopra una tinta o tinte nel modo sovraccennato. Poco rileva che apparisca il restauro, anzi dovrebbe apparire; ma quello che conta è che si rispetti l'originale della pittura. La bugia, detta ancora con bel garbo dovrebbe essere tolta di mezzo. E con ciò lo studioso potrà distinguere in un dipinto restaurato in questa guisa quello che è originale da quello che è nuovo, e carverne utili ammaestramenti.

3° - Le tinte colle quali si vuole fare il restauro nel modo anzidetto dovranno possibilmente essere della stessa natura del colore della pittura originale, vale a dire a tempera o ad olio secondo i casi.

4° - Sarebbe utile che si nominasse

una Commissione a verificare i bisogni e la natura dei lavori da farsi per riferire al Ministero e per vigilare i lavori tessuti, finiti i quali dovravvero [sic] fare una relazione al Ministero intorno ai risultati dei lavori.

5° - prima di restaurarlo, il quadro dovrebbe essere esposto al pubblico per alcuni giorni, come dopo il restauro prima di essere collocato al suo posto.

6° - Se si tratta di un quadro importante se ne faccia prima cavare una fotografia.

7° - Se qualche parte del quadro fosse stata aggiunta posteriormente, alterando la forma primitiva di esso, si dovrebbe potendolo fare, togliere via quella parte nuova, sempre però dopo averne esposte le ragioni al Ministero ed ottenerne il consenso.

Nei casi che occorreranno per cote-sta Galleria, prego la S. V. di attenersi alle norme suddette.

Per il Ministro
FERRARI¹⁶.

2. Norme sul restauro degli affreschi, circolare del 3 gennaio 1879 redatta da Giovan Battista Cavalcaselle.

Norme pei lavori di restauro dei dipinti a fresco, Roma 3 gennaio 1879.

1° Fissare, innanzitutto, il colore sull'intonaco e pulire, ove bisognasse, il dipinto.

2° Fissare poi anche l'intonaco, che non aderisse bene al vivo del muro.

3° Staccare l'intonaco donde per umidità corresse pericolo di rovina; e dar quivi in sul muro, prima di riattaccarvi il pezzo o i pezzi dell'intonaco dipinto una mano di qualche sostanza buona a riparar dall'umidità, e tale da non poter nuocere a quello: per la scelta della qual sostanza le Commissioni che vigileranno ai lavori, dovranno consultare qualche chimico.

4° Cambiare pure in quei punti del muro, se ne facesse bisogno, il materiale da costruzione.

5° Dove mancasse l'intonaco dipinto, ripempiere i vuoti con cemento, dando prima (in caso di bisogno) sul nudo muro o sull'arricciato, una mano di sostanza che preservi quel cemento (v. art. 4), o mutando il materiale del muro.

6° Stender poi sul nuovo intonaco una tinta neutra addicevole per coprire

il bianco del cemento onde sarebbe troppo offeso l'occhio del riguardante.

7° Riparare nello stesso modo alle fenditure o crespature dell'intonaco, stuccandole.

8° Non fare pur il minimo ritocco di pennello sul dipinto.

9° Non darvi sopra né vernice, né alcuna altra sostanza simile.

10° Se mai nella parete dipinta fossero stati infissi chiodi per fermar l'intonaco o per altro, levarli in modo che la pittura non ne abbia danno, e riempire e coprir quei buchi così com'è prescritto sopra per le lacune del dipinto.

11° In caso che queste Norme non venissero osservate, le Commissioni vigilanti ai lavori doranno tosto farli sospendere e darne avviso al Ministero¹⁷.

3. Norme sul restauro dei mosaici redatte da Giovan Battista Cavalcaselle l'11 gennaio 1880.

Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento, b. 385, f. 22, subf. 10.

[Minuta]

Ministero della Pubblica Istruzione
Norme pel restauro di mosaici antichi

1° Fermare al loro posto tutte quelle parti del Mosaico che ~~sieno~~ fossero in pericolo di cadere.

Ma prima di por mano a questo lavoro va ricavato il ~~impronta~~ disegno del mosaico, con la carta detta fiorettonne, che distesi ~~su un po'~~ bagnata ne ~~conserva~~ ritiene poi, quando è rasciutta, l'impronta. ~~E preso così il disegno del mosaico~~ E anche vanno prese in sul disegno stesso, le tinte ~~delle~~ dei vari ~~parti~~ pezzi del mosaico; ~~affinché~~ ché caso mai nel fermarli al loro posto cadessero, possa il mosaicista coll'aiuto di quell'impronta, ~~rimetterli~~ ricomporre così come era il mosaico.

2° Coprire. Riempire di stucco molto tenace i vuoti dei pezzi mancanti del mosaico.

2° Se qualche parte del Mosaico mancasse, riempire quel vuoto con uno stucco ben tenace.

3° Trovato poi il materiale simile del tutto a quello onde è composto il mosaico antico, fare il modello o carto-

ne colorito della parte mancante il quale sia grande quanto essa, riproducendovi le forme e le tinte dell'antico (a guisa di fare simile) [alla] qual cosa giova che il cartone non sia ristretto a quella sola parte che manca ma comprenda copia d'altre parti del mosaico che è intorno ad essa.

4° E fornito che sia questo cartone colorato, rifare da quel modello i pezzi del mosaico mancanti; il quale lavoro vuol essere commesso ad un buon mosaicista esperto di siffatti restauri.

Il Ministro
f.¹⁰ Tenerelli.

4. Documentazione sulla pulitura della Pietà di Sebastiano del Piombo nel 1833.

Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e belle arti, b. 224, f. 1971 (SEBASTIANO DEL PIOMBO, Pietà, Chiesa di S. Francesco a Viterbo, 1833).

4.1 [Minuta verbale]

Commissione Gen.le Cons.va /di Belle Arti / Li 30 maggio 1833

Eminenza R.ma / Giunta che fu la Sezione della Commissione / in Viterbo andò alla chiesa di / S. Francesco ov'è una Pietà di Fra /Sebastiano del Piombo, La Vergine / dolente per la morte del figlio che /le giace steso a' piedi ha una bel=/lissima attitudine, ma il colore / ha perduto ogni sua chiarezza / in questi ultimi tempi, che cre=/dendo di nettare il quadro è stato / guasto collo stripicciarvi sopra / il grasso di maiale. La sezione / adunque vedendo che opera sì / pregiate [sic] corrono rischio di perdersi / per inesperienza di chi le possiede, / prega l'Em.za V.ra S.ma a de=/gnarsi di ordinare che niuna pit=/tura venga più toccata da [c. 1v] / persone che non siano dell'arte /e che quei che desiderano ristau=/rarle debbano chiedere il permesso /in Camerlengato coll'indicare / i modi, coi quali bramano con=/durme il lavoro, e che questi osserva=/ti che siano vengano trasmessi / alle Commissioni Ausiliari, ac=/ciocché sotto la vigilanza di quelle /i restauratori li mettano in pra=/tica.

Il Sottoscritto Uditore del Camerlengato /e Presidente della Commissione

ne / avendo compiuto al suo debito / di riferire all'Em.za V.ra /questi sensi della Sezione si / rassegna col più divoto ossequio [c. 2r] e venerazione baciandole la S./Porpora. /Dell'Em.za V.ra R.ma [non firmato, e allegata copia dell'Editto del Card. Pacca, 1820]

[c. 2v] 3 Giug^o 1833 / N° 77027 /Si riassume subito che sarà pervenuta / la risposta del Carattoli al Disp. / n° 77029 e si scriva / Circolare a tutte le Autorità / delle Province e ai Vescovi che /essendo pervenuta a notizia / del Card. Cam.go / che in più luoghi, si /sono presi taluni l'arbitrio di /far restaurare le pitture pub.e./e specialment. quelle che si trovano /nelle Chiese tanto ad olio che af=/fresco o a tempera, da gente im=/perita e con metodi, che recano /notabile danno alla loro conservaz./ e bellezza, e possono eziandio nell'an=/dare del tempo cagionare la /total rovina, egli si trova in necessità /di richiamare l'osservanza dell'editto /del 7 aprile 1820 e del Chiro.fo Sovrano /del 1° Ott.bre 1802 e far uso della /superiore ed esclusiva autorità /sovranam.e commendatagli, impe=/gnando caldam. le Autorità /Eccl.e e civili ad impedire /simili restauri; e occorrendone la /necess.a a farne a lui rapporto /affinché egli possa consultare /sulla cosa la sua Commiss. Cons.va/di B. A., prescrivendone i metodi op=/portuni e farne sorvegliare i /restauri ~~deliberati~~ dalla Commiss.e Ausil./di B. A. stabilita nello Stato. L'im=/[redatto lungo il bordo sinistro del foglio]pegno per ciò ciascuna autorità a far conoscere ed eseguire q.ta sua/determinaz. così importante alla conservaz. delle Pitture pub.e a tutti quelli./che immediatamente presiedono a qualche stabilimento pub.^o sia Eccl.co sia civile [minuta non firmata].

4.2 [Circolare del Camerlengo, minuta]

29 Agosto 1833 / Circolare ai Vescovi, ed alle / Autorità delle provincie / N° 77027 Div. III

N. B. Si avverta alle / modalità dei tratta=/menti, e alle inserzioni, e/se ne tragga copia da/stampare in un n° sufficiente/q. circolare

Essendo pervenuta a mia /notizia che in [parole cancellate] /alcune città dello Stato [parole cancellate]/[parole cancellate] vi sia qualche /particolare individuo tolto /l'arbitrio di far restaurare /

pitture pubbliche, e special=/mente di quelle che stanno /nelle chiese tanto ad olio, che/a fresco, e a tempera, e che/per l'inesperienza dei restaura=/tori, che vi hanno adopera=/to metodi cattivi, abbiano no=/tabilmente scapitato i dipin=/ti medesimi, mi trovo costretto/per ovviare ad un male, che / potrebbe apportare la totale/ rovina di cose tanto preziose./di richiamare tutta la seve=/rità delle leggi, acciocché niu=/no da qui innanzi ardisca por mano sotto/ qualunque pretesto a ciò che/~~forma il decoro delle chiese/ dei palazzi pubblici~~ ci è rimasto/di opere di antichi pittori./ Pertanto richiamando a/[c. 1v] strettissima osservanza il/ Chirografo Sovrano del P.mo Otto=/bre 1802 e l'Editto del 7 Aprì=/e 1820 I pongo sotto la malle= [a margine del foglio: I de' quali le accludo un/ numero sufficiente di esemplari/ p. farne opportuna diramazione]/ veria di V. S. Ill.ma tutte le/ pitture di antichi maestri che/ si trovano nei luoghi da Lei/ dipendenti. E facendo uso [parole cancellate]/ [parole cancellate] della superiore, ed esclu=/siva autorità sovranamente/ concessami su tali opere m, impe= [a margine del foglio: m nell'art. 19 del Chirog.º e nell'art. 3 dell'Editto sovraindicati]/ gno V. S. ad impedire che niuno/ si attenti [parole cancellate] di praticare/ restauri di sorta veruna/ [intera riga cancellata]/ anche di velare con vernici/ lavare, e cose simili, qualisia/ pittura [parole cancellate] di reputato /artefice sotto la pena commi=/nata dalle veglianti leggi./

Perché poi è necessario che/ alcune di queste sieno di/ tempo in tempo nettate o/ raconciate, così quando occor=/ra di ciò fare, dovrà spedir=/mene un rapporto, affinché/ [c. 2r] consultandone colla mia Com=/missione di Belle Arti possa/ prescrivere i modi opportuni/[parole cancellate] ai restauri./

e far che questi siano condotti/ colla direzione e vigilanza ~~dalle/ persone perite che fanno parte/~~ della Commissione Ausi=/liare di Belle Arti o delle per-

so=/ne perite che sono nei luoghi/ ove occorrerà di accomodare/ le pitture stesse./

Sia dunque a carico del di Lei/ noto zelo di rendere palese/ a tutte le autorità da Lei /dipendenti, e a tutti coloro che/ presiedono a qualche Chiesa./ Oratorio, o stabilimento pubblico questa/ mia determinazione si impor=/tante alla conservazione/ ~~delle Pitture di quadri~~ dei monu=/menti più insigni della/ Pittura./

Mi creda intanto di Lei/[non firmata].

5. *Restauro della pala di Neri di Bicci nella chiesa di S. Sisto a Viterbo.*

ASR, *Camerlengato*, parte II, titolo IV, busta 216.

5.1 *Lettera di Domenico Costa.*

Viterbo 24 gennaio 1832

Incaricato io sottoscritto dal reverendissimo Capitolo dell'insigne Collegiata di San Sisto, a descrivere un quadro dipinto in tavola a detto Capitolo appartenente, che dall'eccellentissimo pittore signor Vincenzo Camuccini si crede dell'epoca del Quattrocento, vengo a riferire quanto segue.

Le dimensioni del succennato quadro è di palmi romani dieci e mezzo in altezza, e palmi simili dieci e mezzo in larghezza.

Nel mezzo di esso quadro si vede l'umile Vergine assisa in magnifica seggiola tenendo in seno con piacevole attitudine il Divin Bambino, e attornia-ta da quattro angeli simmetricamente disposti, due dei quali, e precisamente quelli posti superiormente reggono due festoni nascenti dal grazioso ornamento della seggiola stessa, e gli altri due inferiormente collocati in atto di adorazione.

A destra della Vergine sonovi tre figure in piedi esprimenti la prima San Sisto papa vestito con ricchissimo piviale e triregno in testa il tutto sfoggiate di finissima doratura, e su di essa vengono dipinti vari santi in piccola grandezza, si scorgono ancora le iscrizioni gotiche nel triregno suddetto. Appresso a detta figura viene l'altra di San Lorenzo, la di cui tunicella è parimente ricca di fasce dorate e freggiata

in fondo con alcune figurine esprimenti il martirio di detto santo, (ma però alquanto danneggiate): nel vano di queste due figure si presenta una Santa Vergine. A sinistra della ridetta Maria santissima si presentano tre altre figure in piedi rappresentanti la prima San Giovanni Battista con molta naturalezza panneggiato e la seconda S. Nicola vestito in costume latino, stimabile al pari delle altre figure per la ricchezza delle dorature e finitezza, in mezzo alle suddette due figure si vede San Girolamo in atto di scrivere.

Il capo superiore del descritto quadro è tutto dorato e parimenti con campo dorato evvi nel fondo altro quadretto semicircolare rappresentante la crocifissione di Nostro Signore con a piè della croce Maria santissima e San Giovanni. L'estremità inferiore del gran quadro presenta una gotica incisione.

Questo è quanto con verità devo riferire in discarico della mia incombenza. Il pregio poi dell'opera potrà riferirla l'eccellentissimo pittore signor Vincenzo Camuccini, che da non molto tempo a questa parte ha ammirato con piacere il suddetto quadro.

Viterbo 24 gennaio 1832

Domenico Costa pittore

5.2 *Prima Relazione di Giovanni Silvagni e Antonio Chimenti.*

Roma 15 agosto 1833

Onorevolmente incaricati dall'Eminenza Vostra Reverendissima ci siamo condotti il giorno sette del corrente mese in Viterbo onde dare analoga risposta ai due quesiti.

Primo: se il quadro di Giovanni da Fiesole esistente nella chiesa di San Sisto in Viterbo sia stato restaurato con colori a olio dal signor Carattoli.

Secondo: se la vernice data al quadro per restaurarlo lo abbia veramente oscurato, per cui ne è derivata la necessità di farci dei ritocchi a olio. Tale essendo stato il giudizio di persone dell'arte.

Allorchè un quadro dipinto a olio si è disseccato il che ordinariamente ha luogo dopo due mesi, lavorandolo con

lo spirito di vino i suoi colori non si risentono affatto, e perciò non possono portarsi via. Ciò dipende dalla proprietà che hanno gli olii fissi seccativi, come sono quelli di noce e di lino di convertirsi disseccandosi in una sostanza affatto insolubile in questo liquido.

Di questo mezzo veramente certo ci siamo serviti per riconoscere se i colori adoperati da Carattoli erano ad olio, come gli si dà carico di essere stati. In dieci diversi luoghi dove l'arte indicava maggiore probabilità di potervi essere dei ritocchi a olio con della bambagia bagnata di spirito di vino in piccolissimo spazio abbiamo osservato che scioglievasi la pasta dei colori, e questi potevansi intieramente portar via. Il che chiaramente dimostra che i colori adoperati da Carattoli essere stati a vernice di acqua ragia e non olio. Egualmente ci è sembrato non sussistere che sia stato costretto di adoperare i colori a olio per rimediare all'alterazione prodotta nel quadro dalla vernice poichè noi abbiamo osservato che i ritocchi sono stati fatti solamente nei luoghi necessari, così che il quadro conserva tutta la sua originalità ove non ha avuto bisogno di ritocchi.

Il quadro è fatto in origine a tempera e di ciò ci siamo anche assicurati con il fatto che staccato una frazione di grano del colore antico e messo sopra il fuoco, osservammo che non rigonfiavasi ne carbonizzavasi come doveva fare se fosse stato fatto a olio ma solo bruciavasi la vernice, e somministrava un residuo terreo e non carbonioso. Ora il signor Carattoli avendo dato al quadro una o più mani di vernice per essere i suoi colori a tempera, vi ha prodotto un abbassamento ed opacità come è proprietà della vernice di fare sopra tali colori e le molte sue dorature si sono, a danno delle altre tinte, soverchiamente ravvivate. Tutto il restauro potrebbe portarsi via lavando il quadro con lo spirito di vino, ma l'effetto della vernice datagli non si può intieramente riparare, essendosi questa internata nei colori.

Sentimmo inoltre non senza nostra grande sorpresa dai signori canonici della già nominata chiesa di San Sisto che il quadro prima e dopo il restauro era stato osservato dai signori Baron Camuccini e Commendatore Thorval-

dsen, persone certamente superiori ad ogni lode, così che ci sembrò chiaro essere queste le persone dell'arte di cui si fa menzione nei due quesiti comunicati. I medesimi canonici ci avvertirono che questi due commendevolissimi soggetti avevano veduto il quadro prima del restauro in una camera annessa alla sagrestia molto luminosa per la vicinanza di una finestra, e posato sopra del pavimento, mentre dopo del restauro lo rivedero attaccato nella chiesa ove al nostro arrivo lo ritrovammo, in un luogo molto alto, illuminato da una piccola e lontana finestra, e sopra di un muro bianchissimo; circostanze tutte che lo fanno comparire assai più oscurato di quello che è in realtà. Ed infatti avendolo noi bene osservato nella chiesa, e quindi fattolo calare e portare nella camera dove prima del restauro era stato osservato dai signori Baron Camuccini e Commendatore Thorvaldsen abbiamo osservato un notevole miglioramento. La vernice ha prodotto nel quadro del danno e ciò incontrastabilmente, ma questo è minore di quello che figura nel luogo non adatto ove dopo del restauro è stato messo.

Potrà rispondere a ciò il signor Carattoli che era indispensabile di arrecare questo danno al quadro volendolo restaurare, poichè uno dei metodi adoperati per questo lavoro consiste nel dare da principio una mano di vernice, e quindi restaurare con i colori a vernice di acqua ragia. Noi conosciamo bene che da alcuni si adoperava un tal metodo per restaurare i quadri a tempera, ma un esperto restauratore fra i metodi usati scegliere deve quello che nella circostanza è il migliore. Allorchè le parti offese in un quadro a tempera sono di piccola dimensione, noi crediamo che convenga il metodo usato dal signor Carattoli, ma quando debbono rifarsi dei pezzi grandi, come nel nostro caso il piviale di San Sisto ed il manto della Madonna, dovevano rifarsi intieramente a tempera, poichè è certo che il colore stemperato con la vernice acquista una certa densità e sugo che non hanno i colori a tempera i quali sono leggeri, vaghi e trasparenti; i pezzi restaurati a colore denso (non potendosi fare a velatura quando manca del tutto il spirito antico) fanno una cattiva lega con il resto, e sembrano preparati a

olio, oltretutto questo per nostro esatto scarico dobbiamo dire, che il quadro ci è sembrato non abbastanza pulito, così vedonsi ancora in esso macchie, le quali in maggior copia rinvengonsi nel putto e sopra i due camici di San Sisto e di San Nicola (a meno che tentando un maggior pulimento i colori non ne avessero sofferto, il che solo nell'atto del restauro poteva riconoscersi). Inoltre con maggiore diligenza dovevano farsi i ritocchi, poiché da occhio anche non artistico si conoscono bene i luoghi restaurati per mancanza di eguaglianza nei toni locali, e cioè troppo bene osservasi sopra il collo e il viso della Vergine. Nel quadro vi sono anche dei luoghi dove essendo caduti i colori osservasi la sua imprimitura in oro il che mostra il restauro non essere stato fatto con diligenza poiché anche questi dovevano ricoprirsì. In ultimo, il restauro fatto sopra il fondo in oro è del tutto cattivo.

La nostra opinione è per tanto che i signori Baron Camuccini e Commendatore Thorvaldsen siano stati indotti in errore dalla lontananza e dalla cattiva posizione del quadro nel supporre eseguito a olio il suo restauro; e di più che il signor Carattoli poteva meglio ripulirlo e con maggiore accuratezza ritoccarlo, e inoltre che il metodo da lui messo in opera nel restauro eseguito, sebbene usato, non era quello che nel nostro caso conveniva.

Questo è quanto in esecuzione degli pregiati ordini dell'Eminenza Vostra Reverendissima ci correva l'obbligo di fare, mentre con il più sincero rispetto baciandogli il lembo della Sagra Porpora abbiamo l'onore di dire.

Dell'Eminenza Vostra Reverendissima

Roma 15 agosto 1833

Umilissimi Servi Giovanni Silvagni professore dell'insigne Accademia di San Luca,

Antonio Chimenti professore di chimica dell'Università romana

5.3 Relazione di Giuseppe Carattoli [senza data]

Rispettose deduzioni di Giuseppe Carattoli intorno al restauro eseguito in Viterbo del quadro creduto di Giovanni da Fiesole

Giuseppe Carattoli fu incaricato nei scorsi mesi dall'Eminentissimo Signor Cardinale Camerlengo di recarsi in Viterbo per restaurare il quadro creduto di Giovanni da Fiesole esistente nella chiesa di San Sisto in Viterbo, abbenchè l'esponente in quell'epoca fosse fortemente angustiato, ed oppresso da grave dolore per la perdita della moglie, di un figlio e di una sorella, tuttavia si recò in detta città in obbedienza dei superiori comandi si accinse alla ordinata restaurazione con le possibili attenzioni e con quelle cautele che erano dettate dall'arte e dai principi adottati per tali restaurazioni ma con l'animo inquieto per l'accennata tristissima circostanza. Terminò il lavoro e ebbe la somma compiacenza di riportare lode e plauso degli intendenti esistenti in quella città e da quella collegiata.

Dopo tre mesi essendo stato il detto quadro ispezionato da una Sezione della Commissione generale consiliare di Belle Arti, credette portarvi sopra delle eccezioni sulla maniera usata in detta restaurazione e censurando ancora l'operatore di trascuratezza. Dopo tanti restauri fatti e nella capitale e nelle province con gli attestati i più amplissimi di comune soddisfazione, fu sorpreso il Carattoli di tali censure arrivate che furono a sua cognizione, sia perchè avea procurato tutta la possibile attenzione nel suo lavoro, sia perchè avea adoperati tutti quei specifici che in arte avea creduto opportuni, perchè si era limitato a restaurare il quadro e non a riformarlo.

Comunicate però all'esponente l'eccezioni date dalla suddetta Commissione, modificate però dietro i fatti locali esperimenti da altri esperti artisti e professori ed invitato ad emettere le sue deduzioni, deve in primo luogo dichiararsi ben confortato e garantito dal giudizio di questi ultimi emesso nell'esecuzione fatto di ciò che avea opinato la suindicata Sezione, di avere cioè adoperato il Carattoli nella restaurazione la vernice a olio, cosa che non avea neppure pensato nel suo lavoro che anzi ha rivelato con piacere dal rapporto di quelli che mediante anche gli esperimenti chimici si è conosciuto che il Carattoli non ha adoperato vernice a olio, ma bensì vernice di acqua ragia con mastice come dovea farsi in ar-

te e che il quadro non è stato punto alterato nella sua originalità.

In esonerazione poi di quanto si è portato a di lui carico cioè che doveva rifare intieramente il Piviale di San Sisto e il manto della Madonna con dare prima al quadro una leggera mano di colla si permette fare osservare che si limitò soltanto di rilevare un poco sul manto della Madonna tutto oscurato e nero le pieghe antiche che si conoscevano tracciate per mezzo di un graffio fatto nel gesso ossia imprimitura, e così si regolò il piviale di San Sisto, accompagnando le tracce antiche e non ridipinto totalmente. In quanto poi alla man di colla, credette il Carattoli di non servirsene per la ragione ch'essendo il quadro dipinto sopra l'oro, la colla avrebbe in breve tempo distaccato il colore, e che credette più opportuna la vernice di mastice, che ha la proprietà di mantenere e fermare il colore particolarmente sopra il campo d'oro. Che il quadro non siasi trovato bastantemente pulito, ciò non è provenuto da trascuratezza del restauratore, poiché fu da lui trovato in varie parti macchiato da acque cadute sopra il medesimo, essendosi osservato il gesso divenuto porroso per l'umidità contratta immedesimato col colore e in varie parti staccato e che tali macchie impossibili a levarsi per la loro naturalezza, il Carattoli credette bene di lasciarle nel loro essere per non alterarle sempre più l'originalità con troppi ritocchi. Si conforta poi nell'aver rilevato che la diversità del locale della luce che illuminava più o meno il quadro abbia portato una opinione più favorevole verso il restauratore nella seconda ispezione fatto di esso.

In quanto poi ai ritocchi dell'oro, conobbe bene il Carattoli che non erano stati fatti a perfezione come desiderava ed anche ciò procurato, ma furono inutili tutti i suoi tentativi, imperocchè la mancanza assoluta dell'oro eguale all'antico portò un certo difetto nell'accompagnamento quantunque provasse di mettere la foglia d'oro e l'oro macinato. Finalmente dietro il giudizio di valenti professori, che abbiano trovato dei ritocchi non ben effettuati deve il Carattoli dichiarare essere stati per lui involontari e quasi sfuggiti dagli occhi e forse provocati dalle tristissime circo-

stanze nelle quali si trovava.

Giuseppe Carattoli

5.4 Relazione di Vincenzo Camuccini, Bertel Thorvaldsen e Luigi Grifi.

Commissione Generale Congregazione di Antichità e Belle Arti

All'Eminentissimo e Reverendissimo Signore cardinale Camerlengo di Santa Chiesa

Li 12 ottobre 1833

A quanto giudicò la sezione della Commissione in Viterbo rispetto al restauro del dipinto di Giovanni da Fiesole, essendo piaciuto all'Eminenza Vostra Reverendissima di aggiungere il voto di un pittore dell'Accademia di San Luca, e di un professore di chimica e avendo poi per somma deferenza partecipato alla sezione stessa le avvertenze di questi due dipinti periti, acciò vi rispondo, crede suo debito di replicarvi le seguenti osservazioni.

Ognun sa che nelle pitture condotte sul gesso a tempera non si deve stendere sopra un fluido denso come la vernice, imperocchè l'attrito prodotto dalla sostanza poco scorrevole confonderebbe gli ultimi tratti del dipinto, li rovinerebbe e cambierebbe così la natura dei colori, abbassandoli ed alterandoli nelle varie loro gradazioni. Ond'è che in tal genere di pittura stimandosi pernicioso il restauro a vernice si usa velare di una leggerissima colla che, oltre all'apportare vivacità ai colori, è il solo espediente onde ridipingere le parti mancanti, giacchè sulla colla si pone il nuovo colore. Giunto così a rendere al dipinto quelle tinte che cadute erano o svanite ed accompagnate al rimanente della pittura si passa sulla parte ridipinta usandovi la stessa colla perchè formi armonia col resto. Se poi vi fossero macchie, il solo metodo per cancellarle è quello di raderci sopra con punte di ferro taglientissimo. Questo era il restauro che ricever dovea il quadro di San Sisto e non mai la vernice, che, sebbene ad acqua ragia, pur tuttavia si è insinuata nei colori, e nel gesso alterando tutto il dipinto senza avere più modo di poterla più ritogliere, come in ciò convengono i signori periti, dicendo «ma l'effetto della vernice datagli non si può intieramente riparare essendosi questa internata nei colori», e più

sotto «la vernice ha prodotto nel quadro del danno, e ciò è incontrastabile». Dunque la sezione ha ben giudicato quanto ha riferito col massimo riguardo pel restauratore che la vernice aveva annerito i colori.

Non essendo discordi i signori periti dall'opinione della Sezione sulla parte principale, cioè che la vernice ha guastato il quadro e che invece faceva d'uopo restaurarlo a colla e tempera, la Sezione per suo debito dee soggiungere all'altra parte, cioè che non sia stato ritoccato con colori a olio, alcune obiezioni alle prove praticate dai signori Periti. La prima si è che l'esperimento dello spirito di vino non pare esattissimo. Anzi reca maraviglia l'asserzione loro che un dipinto a olio dopo due mesi lavato collo spirito non perde i colori, e che l'olio di noce disseccato non si possa levar via. Reca maraviglia invero tal sentenza quando tutti i restauri a olio apposti sui quadri da mesi, da anni, da secoli indietro si cancellano con l'unico metodo dello spirito, che stropicciato sopra ammolisce il colore, lo toglie via e lascia scoperta la pare antica.

Adoperandosi adunque lo spirito per cancellare i restauri a olio, sembra poco adatta l'esperienza facendosi in questa l'uso di quel liquore alla cui forza l'olio non resiste neppure rappreso da qualche secolo.

Ma la Sezione che non vuol piatire contro un professore di chimica adduce per seconda osservazione lo stesso voto dei signori Periti sui colori del restauro che «sembrano preparati a olio», per attestare che non si è allontanato di molto dal vero nella sua relazione, e si è limitata a dire che il panno della Madonna essendo evidentemente ridipinto e tutto scuro forse l'effetto della luce l'avrà ingannata. Ma pure avrebbe prestato poca fede alle apparenze, che sono, come si dice di sopra anche dei Periti, indicati preparazione di colori a olio, se una persona dell'arte e amica del restauratore non avesse svelato alla Sezione stessa l'imbarazzo dell'artefice vedendo annerire il quadro, soggiungendo essere egli stato testimonio di vista che il panno fosse ridipinto a olio, e che anzi ne avea istantaneamente dissuaso l'operatore dal proseguire in tale erroneo racconciare. Le apparenze

adunque, essendo la Sezione obbligata a giudicare su queste per difetto di professori di chimica, e le asserzioni dell'artista viterbese, furono causa che si riferisse che il dipinto fosse restaurato a olio nel panno della Vergine.

Nel momento però che la Sezione per dovere non si mostrò soddisfatta del restauro, non intese mai che al Carattoli non fossero più allogati lavori, che anzi dolendole di pronunziare un giudizio che in qualche maniera possa nuocere ad un artefice supplica che gli siano proseguiti gli ordinamenti, ma col freno di lavorare sotto la scorta delle commissioni ausiliarie, o delle accademie secondo i luoghi ove occorreano i restauri. I consiglieri della Sezione inchinandosi a baciare la Sacra Porpora si rassegnano col più devoto ossequio e venerazione.

Dell'Eminenza Vostra Reverendissima

Umilissimi, devotissimi, obbligatissimi servitori

Vincenzo Camuccini, Alberto Thorvaldsen, Luigi Grifi segretario

5.5 Seconda relazione di Giovanni Silvagni e Antonio Chimenti.

Roma 3 dicembre 1833

Giovanni Silvagni professore dell'insigne Accademia di San Luca, Antonio Chimenti professore di chimica dell'Università romana

Al cardinale camerlengo Galleffi

Taciti avremmo rispettato i riflessi fatti dal nostro voto dai chiarissimi Baron Camuccini e Commendatore Thorvaldsen, se l'Eminenza Vostra Reverendissima non ci avesse ingiunto di rispondere al loro foglio. Obbedienti dunque agli ordini abbassatevi due cose stimiamo di sottoporre alla penetrazione dell'Eminenza Vostra, una cioè sugli effetti della vernice, l'altra sull'esperimento da noi eseguito a spirito per conoscere, se veramente fosse stato eseguito il restauro.

Già facemmo conoscere nel nostro voto che dovendo il Carattoli rifare non piccoli pezzi, ma buona parte del quadro di San Sisto, dovendo restaurarlo con darvi sopra una leggera mano di colla, e quindi fare uso dei colori a tempera, e non a vernice. Supponemmo

ancora che la vernice data sopra il quadro aveva prodotto un abbassamento nei colori, senza però disarmonizzarli a confondere i contorni. Ed in questo abbassamento facemmo consistere il danno arrecato al quadro, danno che non potevasi totalmente riparare per essersi la vernice internata nei colori.

Nonostante però questo abbassamento di colorito non sapremmo unirli alla commissione nel dire che la vernice abbia guastato il quadro, ritenendo esso troppo genericamente che l'uso di questo fluido denso, e poco scorrevole possa confondere gli ultimi tratti del dipinto, rimuoverli e così cambiare la natura dei colori.

Pertanto questi effetti perniciosissimi non si scorgono affatto nel quadro restaurato ove non rinvenissimo alcuna confusione di colorito e di contorni. Che se la vernice producesse tali inconvenienti, proscritto da gran tempo ne sarebbe l'uso nei restauri, ne vedremmo al presenti di restauratori anche di vaglia servirsene a preferenza della gomma disciolta e della colla, sostenendo ancora che l'uso della medesima aggiunga vivacità ai colori e renda più durevole la tempera. Gli effetti poi accennati dalla Commissione possono benissimo prodursi dalla vernice quando è data sopra una tempera fresca, ma non mai quando questa si è invecchiata, ed inossata in un quadro per il lasso di qualche secondo, come era avvenuto in quella della tavola di San Sisto che anzi volendosi dare la vernice sopra una tempera fresca, ad evitare la confusione dei contorni e dei colori basta fermarli prima con una mano di colla. Di fatti così leggiamo aver praticato vari pittori del buon secolo, e fra gli altri Palo Veronese, i quali avendo il metodo di abbozzare i quadri a tempera, dopo avervi dato una mano di colla per tenere fermo il colore ve ne davano un'altra di vernice per abbassare le tinte ed avvicinarle a quelle ad olio e quindi ad olio dipingevano ed ultimavano.

Riguardo all'esperimento fatto con lo spirito, ogni ragione è vana e frivola alla presenza dei fatti sopra una testa dipinta a olio da pochi mesi, abbiamo

versato sopra dello spirito di vino e l'abbiamo stropicciata con la bombace e per fino con le mani per lungo tempo: lo spirito non ha rimosso neppure il nero dei capelli, e le due leggerissime velature. Quando la Commissione ci faria vedere per mezzo dello spirito di vino portar via i colori di un quadro a olio, noi allora crederemo anche all'esistenza del sale di cucina senza che sia salso, dello spirito di vino che non bruci, dello zucchero che non sia dolce, poichè nella stessa categoria ritroverebbesi dell'olio di noce disseccato solubile nello spirito di vino.

Dimostrando l'esperienza che i colori a olio non sono punto alterati dallo spirito di vino, ed avendo noi tolti quelli con i quali il Carattoli ha restaurato il quadro di cui si parla, col semplice ravvicinamento di un poco di bombace bagnata di questo liquido in due o tre minuti secondi, si scorge chiaramente qual fede debbe prestarsi a colui che asserisce di aver veduto adoperare da Carattoli i colori a olio. Dolenti di dover replicare a persone così distinte, come sono i membri della Commissione generale consultiva di antichità e belle arti, intendiamo di fare ciò per solo scopo della verità e per mostrare all'Eminenza Vostra Reverendissima con quale impegno ed attenzione abbiamo adempito all'incombenza dataci. Nel mentre che baciandole reverentemente la Sacra Porpora ci rassegniamo.

NOTE

* Professore associato di Storia della Tutela, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Università della Toscana.

¹ Trascritte in Appendice doc. 1, 2, 3, ma anche in V. CURZI, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte», LXXXI, 1996, 96-97, pp. 189-98.

² S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti*, Roma 1998, p. 147, n. 295; EAD., *Rigenerazione o evaporazione? Interventi veneziani*

di Giovanni Spoldi, in Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberti Valentini e il metodo Pettenkofer, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 273-89; S. CECCHINI, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile: il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, Roma 2005, pp. 207-227.

³ S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti* cit., allegato 24, pp. 251-2.

⁴ Ibidem, p. 168.

⁵ Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti: ASR), *Camerlengato*, parte II, tit. IV, Antichità e belle arti, b. 224, f. 1971.

⁶ Ibidem.

⁷ S. RINALDI, *Il chiaroscuro e la rappresentazione del modellato nella Pietà di Sebastiano*, in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo*, atti della giornata di studio a c. di C. Barbieri-E. Parlato-S. Rinaldi, (Università della Toscana, Viterbo 4 giugno 2005), in stampa.

⁸ Lettera di D. Costa del 24 gennaio 1832, in ASR, *Camerlengato*, parte II, titolo IV, busta 216, trascritta in Appendice doc. 5.1.

⁹ F. GIACOMINI, *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Notizie di Palazzo Albani», XXXII, 2003, pp. 147-185; A. C. MANNI, *Restauri in Umbria*, Città di Castello 2005.

¹⁰ Lettera di G. Carattoli al Camerlengo, s. d. in ASR, *Camerlengato*, parte II, titolo IV, busta 216, trascritta in Appendice doc. 5.3.

¹¹ Relazione di G. Silvagni-A. Chimenti del 15 agosto 1833, ASR, *Camerlengato* parte II, tit. IV b. 216, trascritta in Appendice doc. 5.2.

¹² Relazione di V. Camuccini-B. Thorvaldsen-L. Grifi del 12 ottobre 1833, in Ibidem, trascritta in Appendice doc. 5.4.

¹³ Relazione di G. Silvagni-A. Chimenti del 3 dicembre 1833, in Ibidem, trascritta in Appendice doc. 5.5.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ M. DI MEGLIO, *L'attività di Carlo e Margherita Bernini e la polemica sulla vernice*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a c. di S. Rinaldi, Firenze 2007, pp. 47-70.

¹⁶ S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti* cit., pp. 99-100.

¹⁷ Ibidem, pp. 105-106.