

Giorgio Rosi e la tutela del patrimonio artistico

Simona Rinaldi*

Nella ricorrenza tréntenale della istituzione del Laboratorio di restauro della Provincia di Viterbo nella sede di Villa Rosi (presso La Quercia, frazione di Viterbo), è d'obbligo ricordare la figura di Giorgio Rosi che per lascito testamentario destinò la villa di sua proprietà «a sede di una istituzione culturale (biblioteca, corsi di istruzione, manifestazioni pubbliche) avente per oggetto l'archeologia, la storia dell'arte e la musica»¹.

Nel testamento Rosi aveva in realtà destinato il lascito al Consorzio per l'Università degli studi di Viterbo, ma con la condizione che questa avesse ottenuto il riconoscimento dello Stato entro tre anni dalla sua morte e «qualora non si fosse verificata tale condizione, si sarebbe sostituita nel legato la Provincia di Viterbo»².

Richiedendo infine che l'istituzione culturale fosse intitolata al fratello Gino, affezionato cultore del patrimonio locale³, e che l'architettura della villa con le sue decorazioni pittoriche fosse mantenuta integra e gelosamente conservata, Giorgio Rosi lasciava a Viterbo un'eredità culturale, testimonianza di una vita coerentemente spesa nella protezione del patrimonio artistico italiano.

Nato a Viterbo il 3 maggio 1904, Rosi si era laureato alla Facoltà di Architettura di Roma nel 1928 divenendo assistente di Gustavo Giovannoni e redattore capo all'Enciclopedia Italiana per le voci di architettiche. Dopo un biennio alla Scuola Archeologica di Atene, nel 1933 entrava nell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti, arruolato nel medesimo concorso voluto dal ministro Cesare Maria de Vecchi, cui parteciparono Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Palma Bucarelli, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Bruno Molaioli, personalità largamente note per il loro impegno a difesa del patrimonio culturale prima, durante e dopo il se-



Pierleone Ghezzi, Caricatura di Domenico Michelini, venditore di colori e "raccomandatore di quadri".

condo conflitto mondiale, nel corso del quale anche Rosi diede il suo contributo.

Il suo nome fa infatti capolino nei diari redatti da Palma Bucarelli e da

Emilio Lavagnino durante gli ultimi mesi dell'occupazione nazista di Roma, nel corso dei quali un gruppo di funzionari della Direzione delle Arti si adoperò per sottrarre i capolavori d'ar-

te italiani ai pericoli dei bombardamenti aerei o della razzia. Come direttore dell'Ufficio dei Monumenti di Ravenna (1935-36) e poi Soprintendente alle Antichità del Piemonte (1936) e Soprintendente ai Monumenti della Campania, Rosi conosceva assai bene le problematiche statiche delle strutture architettoniche⁴, e le sue competenze furono preziose per le attività di protezione antiaerea predisposte dalla Direzione generale dal 1939 dove fece rientro allo scoppio della guerra. A lui pertanto si rivolse Emilio Lavagnino che dal dicembre 1943 al maggio 1944 provvide a trasferire in Vaticano le casse con le opere d'arte del Lazio. Per fornire una protezione agli affreschi dipinti nel 1469 da Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta della Chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo, Rosi provvide a disegnare il prospetto di un muro paraschegge da erigere di fronte alla cappella e insieme a Lavagnino lo consegnarono al Prefetto il 16 febbraio 1944⁵. La richiesta rimase purtroppo senza ascolto e il 26 maggio 1944 una bomba colpì in pieno la facciata della chiesa riducendo in frantumi i dipinti quattrocenteschi.

È noto come la ricomposizione delle migliaia di frammenti divenne per Cesare Brandi, che dirigeva l'Istituto Centrale del Restauro, l'occasione per sperimentare una nuova tecnica di integrazione a tratteggio delle lacune, poi divenuta famosa con il nome di 'rigatino'. Meno nota è l'ospitalità offerta da Rosi a Brandi nel corso dell'inverno 1944, sia nel suo appartamento romano che nella sua villa viterbese. La stessa villa che tra le sue mura celebra nel 2009 il trentesimo anno d'attività del Laboratorio di restauro provinciale e che appare doveroso ricordare proponendo la riedizione dell'ultimo articolo pubblicato da Giorgio Rosi nel 1973 sul «Bollettino d'Arte», che l'anno successivo ospiterà il necrologio dello studioso venuto a mancare il 20 aprile 1974.

Nel ripercorrere le vicende esistenziali di Rosi, Piero Gazzola ne ricorda l'insegnamento nel campo del restauro architettonico presso l'Università di Napoli nel dopoguerra, quando riprese l'attività come Soprintendente in Campania, ma anche come presidente del-

l'Ordine degli Architetti e come esperto dell'UNESCO per la conservazione dei monumenti e dell'archeologia dal 1955 al 1964, fino alla designazione di Ispettore Centrale presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti nel 1965. Vengono inoltre rievocate le numerose attività a livello internazionale «in favore della formulazione e adozione della Raccomandazione UNESCO sugli scavi archeologici, dello studio preparatorio per la Convenzione dell'Aia sulla protezione dei beni culturali in caso di guerra e del lancio della campagna UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale della Nubia egiziana e sudanese minacciato dalla costruzione della diga di Assuan»⁶, così come il suo prezioso contributo alla nascita e alla redazione dello Statuto del Conseil International des Monuments et des Sites (ICOMOS).

L'articolo che si è scelto di ripubblicare è anch'esso, certamente non a caso, dedicato al tema del restauro, ma riferito alla pittura e in particolare alla pratica che alla fine del XVIII secolo era ben nota e utilizzata in Francia di trasferire i dipinti su tavola e tela su un nuovo e più solido supporto, le cui origini ancor oggi vengono talvolta contestate tra l'Italia e la Francia⁷.

Recuperando la testimonianza del *Viaggio in Italia* effettuato da Charles de Brosses tra 1739 e 1740, Rosi estrapola la descrizione della tecnica adottata da un artigiano romano al servizio della famiglia Pamphilj, cui a suo avviso va riconosciuta la primogenitura nell'esecuzione dei trasporti.

L'identità per Rosi ancora sconosciuta dell'artigiano romano, è stata recentemente svelata grazie alle preziose ricerche condotte da Raffaella Marinetti, laureata presso l'Università della Tuscia e dottoranda del medesimo ateneo, che ha ricostruito la biografia e l'attività di Domenico Michelini, venditore di colori e «raccomodatore di quadri», come recita la didascalia della caricatura eseguita da Pier Leone Ghezzi che ci restituisce anche le fattezze, un po' deformate, dell'artigiano romano studiato da Giorgio Rosi: «Signor Domenico Michelini raccomandatore de quadri, che abita in Campo Marzio è nel suo mestiere bravissimo ma non sa dipingere, ma per

ritirarli e ripulirli non ha l'eguale et anche è buonissimo huomo et à un figliolo che si porta assai bene nel medesimo mestiere. Et io cavaliere Ghezzi me ne sono lassata la memoria il 16 luglio 1744»⁸.

NOTE

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

¹ Testamento olografo di Giorgio Rosi del 10 marzo 1974, rogato dal notaio De Falcendis, rep. N. 123171.

² *Ibidem*. Si ringrazia sentitamente la sig.ra Ornella Quadrani per la particolare cortesia nel visionare la documentazione citata.

³ Vedi di Gino Rosi le seguenti pubblicazioni: *Luoghi e monumenti danteschi a Viterbo*, disegnati da Umberto Richiello, descritti da Gino Rosi nel VI centenario, Viterbo, 1921; *Guida di Viterbo*/compilata da Giuseppe Signorelli per la parte storica e Gino Rosi per la parte artistica, Viterbo, Z. Mattioli, 1922; *L'arte italiana: per le scuole classiche e le scuole d'arte*, Roma: Ippocampo, 1938.

⁴ Cfr. G. Rosi, *L'arco detto di Druso presso la Porta di S. Sebastiano*, Roma 1933; *Il Teatro romano di Aosta*, Tivoli 1937; *Restauri alla Porta palatina*, Torino 1938; *Ricerche intorno a Porta Aurea*, Ravenna 1939; *Il restauro del Castelnuovo a Napoli*, Firenze 1942; *Monumenti della costiera amalfitana*; *Il duomo di Amalfi*, Firenze 1942; *Urbanistica del paesaggio*, Firenze 1943.

⁵ E. LAVAGNINO, *Tra chiese dirute e bombardamenti aerei alla ricerca di opere d'arte da salvare*, in «Biblioteca e Società», I, 1979, 4, pp. 3-8; A. LAVAGNINO, *Un inverno 1943-1944*, Palermo 2006; *Conoscere per conservare. Percorsi culturali e didattici nella Tuscia*, a cura di S. Rinaldi, Roma 2008, p. 223.

⁶ P. GAZZOLA, *Necrologio. Giorgio Rosi*, in «Bollettino d'Arte», LXIX, 1974, p. 93.

⁷ G. Rosi, *Un anonimo precursore del trasporto dei dipinti*, in «Bollettino d'Arte», LVIII, 1973, pp. 222-224. Si ringrazia la redazione della rivista e in particolare il direttore Luciano Arcangeli per aver autorizzato la ristampa.

⁸ R. MARINETTI, *La federatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in S. Rinaldi (a cura di), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2007, pp. 29-46, in part. p. 34.

UN ANONIMO PRECURSORE DEL TRASPORTO DEI DIPINTI

Negli anni 1739-40 Charles de Brosses, allora trentenne, fece con un gruppo di compatrioti un viaggio in Italia, durante il quale scrisse agli amici una serie di lettere che nei secoli seguenti assicurarono al loro autore, magistrato illustre per dottrina e integrità, una fama ben maggiore di quella procuratagli ai suoi tempi da numerose e dotte pubblicazioni su argomenti diversissimi.

Nessuno forse legge più la *Histoire des navigations aux terres australes*, o il *Traité de la formation mécanique des langues*, o la *Histoire de la republique romaine* (basata specialmente sullo studio di Sallustio, per il quale l'autore profitò del viaggio in Italia per esaminare e collazionare varie fonti), né le altre numerose opere di soggetto archeologico o giuridico, ma moltissimi gustano ancora le *Lettres familières écrites d'Italie*, pubblicate per la prima volta nel 1799, ventidue anni dopo la morte dell'autore.

Questi era divenuto nel 1775 primo presidente al Parlamento di Borgogna, nel quale era entrato come consigliere all'età di ventun anni; fu sotto il nome di Président de Brosses che fu ormai conosciuto e divenne, soprattutto per le sue lettere dall'Italia, uno degli scrittori più ammirati del Settecento francese.

Quest'opera, nata dal desiderio di far partecipare gli amici lontani ai piaceri e alle scoperte, ma spesso anche alle peripezie e alle contrarietà, del suo viaggio, rappresentano nello stesso tempo uno dei testi più spontanei e brillanti della letteratura francese, non solo di quel periodo, e uno degli esempi più interessanti, per l'acutezza dei giudizi e la varietà degli interessi dell'autore, di resoconto di viaggio.

Le lettere cominciano col 7 giugno 1739 e finiscono al 3 aprile 1740; alcune, fra il 20 novembre 1739 e il giorno delle Ceneri del 1740, che in quell'anno cadde il 2 marzo, sono senza data e sono proprio quelle che riguardano il lungo soggiorno a Roma, al quale si riferiscono queste note.

Nella lettera XLVII, indirizzata a M. de Quintin si legge il seguente brano: "..... Revenant aux mosaïques, vous êtes sans doute un peu en peine de savoir comment on place ces masses énormes de tableaux; vous devriez l'être davantage de savoir comment on a ôté ceux qui étaient peints à fresque sur le mur, en enlevant le mur tout d'une pièce sans gêner la peinture. Après avoir proprement fendu la muraille tout de son long, on y adapte des poutres pour servir de cadre d'un côté, autant en fait-on de l'autre côté et par-dessus; puis le tout étant bien adapté, encastré et serré avec des leviers de fer, on le soutient en l'air pour le couper par-dessous, et pour y adapter le quatrième côté du cadre. Alors on enlève et transporte le tout à la fois, à force de machines. Cela n'est pas maladroit, convenez-en, mon Quintin. On a déposé ces morceaux dans des halles, près Saint-Pierre. C'est en les considérant dans ce lieu qu'on peut bien juger de la grandeur terrible de l'église, lorsqu'en levant la tête on aperçoit ces grands pans de murailles jusqu'au faite du toit pointu de la halle, eux qui n'étaient l'autre jour que de simples tableaux d'autels.

Pendant que nous sommes sur le chapitre des mécaniques curieuses en peinture, ne m'avez-vous pas ouï dire, qu'on racontait à Milan, qu'un artisan de Rome avait trouvé le secret d'enlever tout d'une pièce les peintures de dessus leur toile et de les poser sur une autre? J'écoutai ceci comme tant d'autres fables ridicules, dont on me berce souvent les oreilles. Cependant

il en est de cela comme des contes de ***; on est tout étonné de trouver quelquefois que cela est vrai. J'en entendis reparler ici; on me dit de ne m'en pas moquer, qu'il n'y avait rien de plus certain, et que je n'avais qu'à l'aller voir de mes yeux quand je voudrais. Je courus chez l'ouvrier; c'est un pauvre homme, dans une boutique médiocre. On lui donne un tableau à l'huile dont la toile est pourrie; il le met sur bois ou sur une toile neuve et vous rend le vieille. Peint sur bois tout vermoulu, il le remet sur toile ou sur une planche neuve, et rend la vieille planche vermoulue aux gens qui ne veulent rien perdre; dans le dernier cas il vous rend aussi votre peinture toute piquée de vers. N'attendez pas de lui qu'il la raccommode, il ne sait ce que c'est que pinceau ni que peinture. Le morceau qu'il m'a montré, dont la moitié était sur toile et l'autre restée sur bois, me fait croire qu'il est sorcier. Le peuple de son voisinage dit que c'est saint Joseph, à qui il a fait l'aumône sous la figure d'un pauvre, qui lui a montré son secret. Je le croisais bien; il entre là-dessous un peu de diablerie. Je lui ai demandé s'il saurait transporter les fresques qui périssent par l'humidité; il m'a dit que non, et qu'il ne pouvait opérer que sur la peinture à l'huile; que même pour celle-ci il se faisait payer cinq fois davantage si elle était sur bois que si elle était sur toile. Vous jugez combien de tableaux près de périr on va sauver par cette découverte. J'en ai vu de précieux au palais Panfilii, qui se pourrissaient entièrement, à ce que l'on m'a dit, avant qu'il ne les eût remis sur une toile neuve, où ils m'ont paru bien sains et entiers. Mais le plus essentiel serait de trouver un procédé pour conserver les fresques, qui sont d'une tout autre importance, et auxquelles on ne peut remédier ni qu'on ne peut sauver quand elles sont mal placées. J'ai oublié de m'informer de lui s'il les enlevait sur cuivre et sur marbre. Par la mécanique de l'ouvrage je ne doute pas néanmoins qu'il ne les enlève sur toutes sortes de corps, même sur verre, quand c'est de la peinture à l'huile, qui a plus de consistance et d'épaisseur qu'on ne croirait, et qui peut se dérouler petit à petit. Je ne l'ai pas vu opérer, et je ne sais s'il veut travailler en présence de spectateurs. Quand j'allai chez lui, je le trouvai occupé d'un assez médiocre petit tableau, dont la vieille toile était d'un côté, la peinture de l'autre, et la toile neuve préparée pour la recevoir. Mais voici ce que j'en ai ouï raconter. Il colle son tableau, du côté de la peinture, sur un corps, soit flexible, soit solide, avec quelque drogue dont il a le secret; puis il imbibe à fond le tableau d'une liqueur qui détache la peinture de son vieux bois ou de sa vieille toile. Après quoi il roule avec soin et patience, soit la peinture, soit la vieille toile, jusqu'à ce que l'une soit entièrement détachée de l'autre. (Le petit Potot, qui dédouble si bien les cartes, ferait des merveilles à ce métier). Cela fait, il étend de nouveau sa peinture, en l'appliquant sur une toile neuve (imprimée ou non, c'est ce que l'on ne m'a pas dit); puis par un artifice, probablement à peu près pareil, il détache la peinture du corps auquel il l'avait collée en commençant l'ouvrage, pour lui donner plus de consistance.

Après ce récit, je n'ai pas de peine à comprendre pourquoi il n'enlève pas les fresques, qui ne se prêteraient pas volontiers à une telle mécanique; mais quelquefois une première découverte en amène une seconde. Si jamais ceci arrive, c'est pour le coup que je me ruinerai en projets sur le Vatican, sur le palais du T, sur les fresques de Raphaël et de Jules Romain,...

È evidente che si tratta qui di una dettagliata descrizione di quel tipo di intervento conservativo al quale

si dà oggi il nome di "trasporto del colore". E, se non andiamo errati, si tratta di una descrizione poco o niente conosciuta, benché meriti, per la sua precisione e l'epoca alla quale risale, una attenta analisi e qualche commento.

Da essa risulta innanzi tutto l'acuta obiettività del de Brosses che confessa candidamente i punti di questo straordinario procedimento che gli sono rimasti oscuri.

L'accento, anch'esso dettagliato, alla tecnica del trasporto degli affreschi mediante taglio del muro, l'auspicio, quasi profetico, della scoperta di un sistema che permettesse il distacco delle pitture a fresco dalla muratura, oggi eseguito con tanta frequenza e sicurezza, dimostrano anche l'interesse che l'autore portava a questo genere di pittura, così poco usato nel suo paese.

Ma è la descrizione della tecnica usata per il trasporto della pittura a olio dalla tavola o dalla vecchia tela ad una tavola o a una tela nuova che permette di immaginare il metodo usato da questo ignoto precursore nel campo della tecnica del restauro dei dipinti.

Questo metodo consiste, come ai giorni nostri, nel fissare innanzitutto la pittura su un supporto provvisorio mediante una colla che il de Brosses chiama una "drogue". È degna di nota a questo proposito l'affermazione che tale supporto potesse essere flessibile o rigido, ma da alcuni termini usati nella descrizione dell'operazione si direbbe che quest'ultima ipotesi non sia esatta.

A parte infatti l'osservazione che la pittura a olio è l'unica suscettibile di tali lavori poiché è più consistente e più spessa, e può svolgersi a poco a poco, indipendentemente dalla natura del supporto originale (l'accento alla pittura su altre materie e perfino su vetro figura solo nell'esposizione di una ipotesi e di una opinione personale), il fatto che il dipinto una volta staccato fosse arrotolato con cura e pazienza, e al momento dell'applicazione sul nuovo supporto venisse disteso, fa pensare che il supporto provvisorio dovesse essere flessibile.

Quanto al distacco vero e proprio esso avveniva dopo che il dipinto era stato imbevuto a fondo di un preparato che distaccava il colore dal vecchio supporto.

Se la descrizione è esatta si sarebbe trattato di un solvente capace di ammorbidire l'imprimitura, senza danneggiare il primitivo supporto che poteva essere conservato o, particolare curioso, reso addirittura ai committenti che desideravano non perdere nulla del dipinto originale. La possibilità che, per distaccare il colore, si distruggesse come si fa oggi il vecchio supporto non è neppure ricordata, e forse avrebbe trovato l'opposizione almeno di quei committenti che non volevano perdere nulla.

I particolari del distacco non sono descritti, ma dalle osservazioni che precedono, e soprattutto dalla constatazione fatta dal de Brosses durante la sua visita, di un dipinto per metà già trasportato su tela e per metà ancora rimasto su legno, si potrebbe supporre che, almeno in certi casi, l'operazione si svolgesse a sezioni, forse a seconda della struttura della tavola, come nel caso in questione, o della tela originaria; per esempio seguendo i giunti della prima o le cuciture della seconda.

Quanto alla rimozione del supporto provvisorio, il de Brosses, che confessa di non sapere se la nuova tela fosse preparata o no in vista del suo compito, si limita a enunciare la probabilità che si ricorresse a un sistema simile a quello usato per distaccare il dipinto dal primitivo supporto, e cioè all'imbibizione di esso me-

dante un solvente capace di annullare l'adesione della superficie dipinta al "corpo", come egli lo chiama, al quale era stata fissata per darle solidità.

Il sistema è quindi nell'insieme molto simile a quello in uso oggi, anche se la possibilità di conservare il supporto originale lo fa sembrare ancora più scrupoloso dei metodi moderni.

Purtroppo però un giudizio sull'efficacia del sistema settecentesco non sembra possibile in mancanza di esempi sicuri della sua applicazione. A questo proposito l'unico accenno del de Brosses ad opere così restaurate, è quello ad alcuni dipinti preziosi esistenti nel Palazzo Pamphili.

Ci si può domandare se tali opere esistano tuttora, se siano identificabili e se, negli archivi di quella casata, non possano ritrovarsi le tracce del lavoro di quell'ignoto, modesto, certamente empirico, ma non meno certamente abilissimo, artigiano, il quale, fra l'altro, essendo ignorante di pittura, si asteneva da qualsiasi restauro pittorico, e nel caso di pittura su legno danneggiata dai tarli, la lasciava con tutti i suoi buchi.

GIORGIO ROSI