

Negli ultimi decenni la Storia del restauro si è finalmente posta come autonoma disciplina umanistica, con uno straordinario sviluppo di studi e ricerche, che vanno dalle numerose ricostruzioni di singole personalità di restauratori del passato alle ricerche articolate per temi tecnico scientifici, al recupero ragionato dello sviluppo di idee guida nei diversi momenti storici. Stranamente, a tanta ricchezza di studi non ha corrisposto, se non in parte, un mutamento di prospettiva storica nella operatività del restauro.

Ora nel corso del restauro l'opera si offre come archivio essa stessa della propria vicenda conservativa. Il restauratore attento, osservandola e manipolandola, individua una serie di segni delle manomissioni subite, e di tracce degli interventi di restauro cui l'opera è stata sottoposta: riesce a volte a ricostruirne una credibile cronologia relativa, basata su un criterio stratigrafico del tutto analogo a quello dell'archeologia. È evidente che tale cronologia relativa, in presenza di dati storici acclarati per via documentale, consente al restauratore sufficientemente colto di ricostruire a volte addirittura le passate edizioni dell'opera, o quantomeno di individuare e distinguere con una certa credibilità le logiche che sottendono ai vari interventi.

Nella lunga esperienza lavorativa della cooperativa di cui sono socio, vi sono stati taluni interventi che possiamo credo considerare esemplari da questo punto di vista: sono stati quasi sempre resi tali da una collaborazione stretta tra il restauratore e lo studioso archivista. Basti tra tutti l'esempio della disamina dei documenti dell'Opera del Duomo di Orvieto, collegati alla Cappella di San Brizio, da parte di Laura Andreani: documenti in gran parte noti, in parte pubblicati, ma riletti e compulsati anche in base alle curiosità e alle domande del restauratore<sup>1</sup>. Così è stato possibile ricostruire le fasi, le logiche e direi anche le mancanze di logica degli interventi di Lorenzo Cecconi Principe, ma anche interpretare nel modo più esatto le sequenze lavorative di Luca Signorelli, con il supporto di scarse ma essenziali notizie sull'uso di ponteggi mobili su ruote.

Se manca questo incontro così fecondo, e manca devo dire sempre più spesso in un momento in cui il massimo pregio di un restauro è di costare poco, l'indagine sull'opera condotta dal restauratore non può che rimanere monca e la sua cronologia relativa, ammesso che abbia la voglia e il tempo di ricostruirla, non è che una vaghissima traccia che scolora nel nulla. Un po' come l'indagine di un medico legale, che di un morto ammazzato ti sa dire che ha subito un'appendicectomia, che ha avuto una serie di interventi sui denti, che è stato ucciso da due pallottole calibro sette e settantacinque, ma non può certo ricostruire il movente dell'omicidio o trovare l'assassino, in assenza di dati di provenienza diversa.

Ma di contro posso forse permettermi di dire che anche la ricerca condotta sui soli documenti, se non trova il modo di relazionarsi con l'osservazione diretta dell'opera, resta anch'essa in qualche modo monca, con in più il difetto di poter sembrare esauriente. Porterò alcuni esempi tratti proprio da una delle ricerche che mi stanno più a cuore e cioè l'Archivio Storico dei Restauratori Italiani, avviato nel 1995 con il concorso di vari enti promotori e ora gestito dall'Associazione Giovanni Secco Suardo; un progetto di altissimo livello, le cui esemplari pubblicazioni sono, per chi lavora nel campo della conservazione, fonti insostituibili, non foss'altro per agilità di consultazione.

Il primo esempio è l'intervento di Leonetto Tintori (1970-73) sui dipinti di Filippo Lippi nella Cappella Maggiore del Duomo di Prato, ciclo pittorico su cui siamo intervenuti tra 2000 e 2006<sup>2</sup>. Al di là dell'esauriente ricostruzione della personalità del restauratore, condotta da Tiziana Litteri, leggendo il breve sunto tratto dalla relazione di Tintori nel I volume *Restauratori e restauri in archivio*, si ha l'impressione che quell'intervento

corrisponda al cedimento di Tintori, noto per il suo uso delle resine, al metodo fiorentino dell'idrossido di Bario, propugnato in quegli anni dal suo collega-antagonista Dini<sup>3</sup>. In realtà non è proprio così: il sistema del Bario è stato utilizzato da Tintori su un settore limitato della parete destra, meno del dieci per cento della superficie totale, a fronte di una estensiva utilizzazione di resine sintetiche di diversa formulazione. Una concessione dunque e non un cedimento, la cui precisa interpretazione è possibile solo a chi sta mettendo mano allo stesso testo, con sufficienti dati documentali in mano. Tra questi, devo citare un grafico delle zone trattate ad Idrossido di Bario: Tintori aveva campito la zona usando una carta lucida posta su una fotografia; secondo le migliori tradizioni, lucido e foto si sono separati e del lucido si conserva una fotocopia, che solo chi stava eseguendo la mappatura estensiva dei dipinti su base fotografica, cioè il mio collega Mark Gittins, poteva correttamente interpretare.

Il secondo esempio riguarda Arnolfo Angelo Crucianelli e due suoi restauri su cui siamo reintervenuti: in ambedue i casi gli interventi sono schedati come restauri di dipinti murali in situ, laddove si tratta almeno in parte di interventi di distacco<sup>4</sup>.

Il ciclo di affreschi sulle *Opere del pontificato di Urbano VIII* in un ambiente del Quirinale (Galleria Cinegetica o di Urbano VIII), dalla schedatura di Marta Mari, risulta restaurato in situ da Crucianelli nel 1951 e nuovamente nel 1957. Ambedue gli interventi sono compresi nell'elenco autografo dei lavori eseguiti tra 1950 e 1978; nell'archivio della SBAA vi è poi un preventivo del 1950 e una fattura provvisoria di dicembre 1957. È probabile che i documenti a disposizione non facessero riferimento ad operazioni di strappo, tuttavia una parte dei dipinti è stata strappata e montata su tela, proprio tra 1951 e 1957, e ci sembra credibile attribuire l'intervento a quel restauratore che risulta attivo al Quirinale in quegli anni e poi a più riprese fino al 1981. La problematica qui sollevata potrebbe rientrare nella categoria della imprecisione delle fonti amministrative, su cui qualunque restauratore potrebbe citare casi splendidi a lui direttamente occorsi. Il recente restauro dei soli affreschi strappati, condotto dalla mia collega Cinzia Silvestri, è in corso di pubblicazione nel numero speciale del Bollettino d'Arte dedicato ai restauri del settennato Ciampi<sup>5</sup>.

L'altro caso riguarda gli affreschi del *ciclo di Mosè* nella chiesa dell'Abbazia di Grottaferrata, in gran parte strappati da Crucianelli nel 1969. Per una incongruenza difficilmente interpretabile, lo stacco, presente nella scheda consultata on-line, è scomparso nell'elenco pubblicato nel volume, in cui l'intervento è citato come restauro in situ. A parte l'evidenza dei dipinti, conservati da lungo tempo nel Museo dell'Abazia di Grottaferrata, lo stacco è citato anche nel sia pur reticente articolo di Matthiae; si conserva poi una perizia di spesa, la n. 42 del 22/04/1969, in cui si tratta espressamente di operazioni di stacco; vi è un articolo breve ma assai specifico di Mara Nimmo, infine un articolo di Valentino Pace, assai polemicamente incentrato proprio sui danni di quell'intervento<sup>6</sup>. Il restauro dei dipinti staccati, diretto da Barbara Fabian e condotto da Maria Grazia Chilosì nel 2005, è in corso di pubblicazione sempre per il Bollettino d'Arte, con una attenta ricostruzione delle vicende dei dipinti.

Al di là delle diverse casistiche individuabili negli esempi citati, dalle sfumature interpretative alla dispersione, incompletezza o imprecisione delle fonti, è chiaro che si tratta di incongruenze che sarebbero facilmente chiarite da una lettura incrociata. Quello che mi interessa sottolineare è che la disciplina della Storia del Restauro non può avanzare se le due fonti di ricerca, i documenti e le opere, continuano a fornire indicazioni che non si incontrano, notizie che non si incrociano e non si confrontano. Bisogna dunque trovare sistemi semplici per questo incontro, giacché mi sembra

velleitario pensare che il restauratore privato, costretto da sempre più stringenti strettoie economiche a studiare il meno possibile, anzi a pensare il meno possibile, possa partecipare alle ricerche archivistiche prestando loro il suo occhio e la sua esperienza.

Una proposta che mi sembra credibile, e forse realizzabile senza troppo aggravio, è immaginare, all'interno del progetto R.E.S.I., un indirizzo, una sorta di segreteria, dove raccogliere e smistare segnalazioni, precisazioni, materiali aggiuntivi da parte dei restauratori che si trovino ad operare su opere già schedate.

Continuo tuttavia a pensare che il luogo più semplice e più corretto per l'incontro e il confronto dei dati sia l'occasione del restauro. Il mio è anzi un appello accorato, forse un grido di dolore, visto che sempre più spesso mi viene chiesto di restaurare opere come se fossero comparse per caso, provenienti dal deserto del Gobi; mi vengono chiesti preventivi senza fornirmi alcun appiglio, alcuna coordinata storica, come se questo fosse ininfluenza sulla operatività del mio restauro. L'esperienza ci insegna che lo stato delle opere su cui ci è richiesto di intervenire deriva da interventi umani in misura molto maggiore di quanto derivi da condizioni ambientali e fattori naturali di degrado. Mi sembra dunque evidente che la raccolta ragionata della documentazione archivistica esistente, delle fotografie storiche, delle fonti grafiche, deve essere il primo gradino di ogni progetto di restauro, e credo che il mondo accademico debba farsi carico di questa battaglia culturale.

---

<sup>1</sup> L.ANDREANI, *La ricerca d'archivio e I documenti*, in G. TESTA (a cura di), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano 1996, pp. 416-455.

<sup>2</sup> Restauro diretto dalla Dott.ssa Isabella Lapi (2000-2003) e dalla Dott.ssa Cristina Gnoni (2003-2006) della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio e per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico per le Province di Firenze, Pistoia e Prato.

<sup>3</sup> T. LITTERI, *Leonetto Tintori. Gli interventi di restauro eseguiti per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, Arezzo e Pistoia*, in G.BASILE (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, Firenze 2003, vol. I, pp.109-137.

<sup>4</sup> M. MARI, *Arnolfo Angelo Crucianelli*, in G.BASILE (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, Firenze 2003, vol. I, pp.51-61.

<sup>5</sup> Il restauro è stato diretto dalla Dott.ssa Barbara Fabian per la Soprintendenza al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Lazio, in collaborazione con l'Ufficio per la Conservazione del Patrimonio artistico del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica.

<sup>6</sup> Cfr. G. MATTHIAE, *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma 1970; M. NIMMO, *Proposta per un esame storico-tecnico del ciclo di Grottaferrata*, in *Roma anno 1300*, Roma 1983, pp.289-291; V. PACE, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel medioevo*, in *Fatti, patrimoni e uomini intorno all'abbazia di San Nilo nel Medioevo*, Grottaferrata 1988, pp.47-87.