

I tre rilievi di Marco Aurelio, inseriti nel 1572 nello scalone del Palazzo dei Conservatori, recano una ricchissima messe di informazioni sui modi della scultura romana. Ciò è dovuto allo stato di conservazione della loro superficie che possiamo considerare ottimo, specie se lo si confronta con quello di altri rilievi romani che hanno avuto diverse vicende conservative: questi infatti furono ricoverati in ambiente chiuso pochi secoli dopo la costruzione, e vi sono poi sempre rimasti, eccettuata la breve parentesi tra il 1515 e il 1572, quando erano murati nel cortile del Palazzo dei Conservatori<sup>1</sup>. Lo stato di conservazione soddisfacente ha peraltro fatto sì che il complesso intervento integrativo del 1595 si potesse svolgere senza sostanziali manomissioni delle superfici originali conservatesi; le rilavorazioni cinquecentesche sono infatti chiaramente individuabili e sempre circoscritte.

Una indagine accurata, condotta in collaborazione con il Professor Peter Rockwell, ha consentito di individuare, attraverso i segni rilevabili sul marmo, gli strumenti utilizzati nella lavorazione dei rilievi e la loro successione nelle fasi della scultura.

Per fornire un quadro sufficientemente esauriente dei dati tecnici rilevati, si riportano i grafici relativi all'intera superficie della *Pietas*, scelta per la sua singolare integrità; alla parte superiore sinistra della *Victoria*, per un confronto con la prima per quanto concerne la lavorazione delle architetture; alla parte superiore della *Clementia* infine, in cui si aveva l'unico esempio del trattamento di elementi vegetali. Rimandando dunque ai rilievi grafici (Tav. 1) per una lettura più puntuale, si dà qui di seguito l'elenco degli strumenti di cui si è riconosciuta la traccia, con alcune indicazioni sulla localizzazione dei segni.

**Subbia** - Tracce del lavoro di prima abbozzatura, eseguito con questo strumento, si rilevano in genere nelle parti non visibili; nello spessore interno del carro, nella *Victoria*; sopra il timpano del Tempio di Giove Capitolino, nella *Pietas*, e in quasi tutte le zone di attacco tra le teste e il fondo.

**Scalpello** - (Tav. 2) Lo scalpello è lo strumento con il raggio di azione più ampio: è utilizzato, con tagli di misura diversa, dopo la abbozzatura a subbia, fino alla completa definizione delle forme e spesso alla loro finitura superficiale<sup>2</sup>. In zone

poco visibili, come ad esempio nello spessore dell'architrave del portico o nelle parti superiori di alcune teste, si trovano segni di scalpello che corrispondono ad uno stadio di lavorazione non definitivo; la lavorazione a scalpello è poi più o meno evidente in tutto il fondo piano e ancor più nelle modanature della cornice e del piano di base delle figure. Nella definizione dei panneggi gli è in genere preferito un «ferro tondo»<sup>3</sup> (Tav. 2). Lo spigolo dello scalpello è poi ampiamente utilizzato in particolari architettonici e decorativi: nei calzari, nella lavorazione del fregio figurato nel timpano, nella costruzione degli stipiti delle tre porte del tempio.

**Gradina sottile** - (Tav. 2) Sottilissimi segni paralleli, probabilmente riconducibili ad una gradina a più denti acuminati, si rilevano sulle superfici arrotondate dei panneggi, dei corpi e dei calzari: utilizzata dopo lo scalpello, in genere non ne cancella totalmente i segni. Le sue tracce si confondono a volte con quelle della raspa, e in effetti assolve analoghe funzioni di arrotondamento e smussamento della superficie<sup>4</sup>.

**Raspa** - In alcune zone segni analoghi a quelli descritti al punto precedente, ma più irregolari e incrociati, fanno pensare piuttosto all'uso della raspa: se ne rilevano sui tratti dei volti e su qualche particolare dei panneggi; sembra poi utilizzata - sempre dopo lo scalpello - nel tempio tetrastilo della *Victoria*. Si può comunque notare che, al confronto con altri monumenti romani, l'uso della raspa appare qui assai più limitato; basti pensare ad esempio alla estensione delle tracce di raspa sui rilievi della Colonna di Marco Aurelio<sup>5</sup>.

**Abrasivi** - Alcune superfici denunciano l'uso di abrasivi - arenarie, smeriglio o pomice - utilizzate per lisciare la superficie, sia direttamente dopo lo scalpello, che dopo la gradina o la raspa. Se ne vedono tracce evidenti nella *Pietas*, sul collo di Marco Aurelio e sul torace del Vittimario, nella architrave, nei settori più emergenti delle colonne e parzialmente sulle porte del Tempio di Giove Capitolino, come anche su tutto il paramento a conci del portico sulla destra. Nella *Victoria* è lisciata piuttosto accuratamente con abrasivi la parete del carro su cui si stagliano le figure di Nettuno, Roma e Minerva<sup>6</sup>.

La sequenza completa degli strumenti, dall'abbozzatura alla finitura delle superfici, è dunque subbia - scalpello e/o ferro

tondo - gradina e/o raspa - abrasivi. La scultura vera e propria è tuttavia risolta tutta con lo scalpello, e le fasi successive possono mancare totalmente, o presentarsi irregolarmente quasi fossero intercambiabili.

Vi sono poi, a completare la serie dei ferri, gli strumenti utilizzati nella lavorazione dei particolari, per traforare o dividere il marmo, per segnare i contorni e cioè il trapano, il tondino e l'unghietto.

**Trapano** - (Tav. 2) Nelle figure il trapano è usato ampiamente nel trattamento degli occhi (pupilla e foro lacrimale), nelle foglie delle corone di alloro, nella definizione di alcune ciocche dei capelli; più o meno estesamente nella costruzione dei capitelli e di altri particolari architettonici; moltissimo infine per definire particolari vegetali nel rilievo della *Clementia*. Anche laddove il trapano è usato nella esecuzione di solchi continui, non sembra si possa parlare di trapano «corrente»: si notano in realtà una serie di fori giustapposti che denunciano un uso del trapano sempre perpendicolare alla superficie del marmo<sup>7</sup>. Si notano invece alcuni fori da trapano in cui è evidente che la punta rotante è stata spinta in più direzioni, dallo stesso foro di entrata, per staccare maggiormente dal fondo l'elemento decorativo.

**Tondino e unghietto**<sup>8</sup> - (Tav. 2) I due strumenti sono utilizzati molto ampiamente per incidere direttamente solchi continui, oltre che con ogni probabilità per eliminare i ponti in marmo che rimangono tra un foro e l'altro di trapano. Solchi eseguiti a tondino o a unghietto dividono pieghe non troppo rilevate dei panneggi; segnano i contorni delle figure, specie quelle in cui il rilievo è più basso, per staccarle dal fondo; costruiscono le ciocche delle capigliature e delle barbe. Volendo trovare una logica nella scelta del trapano o del tondino per la esecuzione di solchi, si può dire che il trapano, potendo scavare più profondamente, è preferito laddove il rilievo deve risultare più staccato e più potente il chiaroscuro: ad esempio nella *Pietas* sono divise col trapano le foglie di alloro delle corone, che non devono confondersi con i capelli. Se si osserva il trattamento della barba e dei capelli dell'Imperatore, il trapano è usato quasi esclusivamente nelle ciocche di barba lunghe, dove il mento deve risultare finito, mentre con il tondino sono trattati sia i baffi che la barba sulle gote e sul mento; allo stesso modo le prime ciocche accostate alla fronte sono divise col tondino, mentre alcuni profondi fori di trapano

no caratterizzano i riccioli più rilevati sul capo e dividono questi dal velo. In altri casi è scelto esclusivamente il tondino, per descrivere capigliature corte, come avviene nel ritratto di Pompeiano (Tav. XLII).

Osservando poi i rilievi nei loro diversi elementi compositivi si notano in alcuni modalità fisse di esecuzione, in altri differenze anche notevoli nelle fasi di lavorazione, nei modi di esecuzione e nel livello di finitura. Le cornici sono condotte con il solo scalpello e con segni di lavorazione molto evidenti. Anche i fondi non recano in genere segni di lavorazione successiva allo scalpello, pur essendo più lisciati e regolari; fa eccezione un piccolo settore tra le architetture della *Victoria* in cui sembra di riconoscere l'uso di abrasivi.

Il fondo è piuttosto omogeneo come quota nella parte superiore della *Pietas* e della *Victoria*, su cui si stagliano elementi architettonici, è invece più irregolare nella *Clementia*, dove segue con curve e avvallamenti l'andamento dei rami degli alberi. Spesso poi il fondo è scavato un po' di più intorno alle figure in secondo piano per ottenere maggior rilievo, pur con poco spessore di pietra; nella *Clementia* si vede una vera e propria correzione del fondo tra il volto del soldato sulla sinistra, l'asta dello stendardo e il tronco dell'albero: il fondo, già liscio, è scavato ulteriormente per far emergere il profilo del guerriero.

Per quanto riguarda le architetture è interessante il confronto tra gli edifici della *Pietas* e il Tempio della *Victoria*: mentre nel secondo caso dopo lo scalpello si trova usata la raspa, che cancella ora più ora meno le tracce di quello, nel tempio come nel portico della *Pietas* è evidente l'uso di abrasivi, direttamente dopo lo scalpello<sup>9</sup>. Anche il trattamento dei capitelli, nella *Victoria* eseguiti quasi esclusivamente a trapano, nella *Pietas* quasi solo con scalpelli e tondini (Tav. 2), o la lavorazione delle porte - eseguite a spigolo di scalpello quelle della *Pietas*, rilevata con solchi a unghietto quella della *Victoria* - mostrano differenze di esecuzione abbastanza evidenti.

La decorazione figurata del frontone del Tempio di Giove Capitolino, come i cavalli della quadriga al culmine e i gruppi statuari raffiguranti la caccia, rivelano una lavorazione singolare (Tav. XL, 1), con segni molto marcati di scalpello, scarse e circoscritte tracce di raspa, particolari disegnati con lo spigolo dello scalpello e contorni evidenziati con un tondino sottilissimo.

Per gli elementi vegetali singolari diffe-

renze si rilevano nel trattamento di tutti i particolari dei due alberi della *Clementia*; che pure sono due querce riconoscibili come tali in ambedue i casi: le foglie nell'albero di sinistra hanno piani squadrati con lo scalpello e le coste sfrangiate, con due o tre fori accostati di trapano, intervallati ad un foro di diametro inferiore; quelle dell'albero di destra hanno fori di trapano assai più numerosi sia per dividere le foglie le une dalle altre che per rilevarne i gruppi dal fondo, con file ininterrotte di forellini; anche la divisione dei rametti, ottenuta nella quercia di sinistra con il tondino e con l'unghietto, è qui eseguita quasi sempre con una serie di fori di trapano; ugualmente avviene per i nodi della corteccia (Tav. 2); la corteccia a sua volta, lavorata con evidenti segni di scalpello nel tronco di sinistra, è trattata a gradina sottile e forse in alcuni punti a raspa in quello di destra. Nella stessa zona peraltro i due vessilli mostrano differenze che si potrebbero dire analoghe, almeno nel trattamento delle frange: quelle di sinistra divise tutte e lavorate con il solo trapano, quelle di destra invece con il solo unghietto (Tav. 2).

Nella lavorazione delle figure si rilevano parecchie variazioni nei modi di esecuzione. I volti in secondo piano mantengono spesso più evidenti i segni dello scalpello, probabile espediente per far risaltare più chiaramente parti con differenze minime di spessore, mentre i volti quasi a tutto tondo delle figure in primo piano sono in genere più levigati, ma non necessariamente con identiche modalità: a volte compaiono tracce di raspa, altre volte di abrasivi. Il dato è confermato anche dal confronto tra i tre ritratti imperiali, il che sembra indicare che l'importanza del personaggio non incideva in modo visibile sull'accuratezza della finitura.

Anche per quanto riguarda i panneggi troviamo, nella figura dell'Imperatore come in altre, parti trattate con raspa o con gradina e pieghe lasciate a scalpello, ad uno stato di definizione piuttosto arretrato, con una certa noncuranza per il particolare in quanto tale, o piuttosto con una notevole sicurezza nello stabilire quanto è necessario ad una visione d'insieme, e da lontano, del rilievo.

A questo proposito si può citare il fatto che le capigliature nei settori non visibili delle teste sono solo abbozzate e che le parti celate dei volti sono lasciate notevolmente deformi, con chiara consapevolezza del punto di vista obbligato della scultura.

È ovviamente impossibile comprendere quanto, delle variazioni nei modi di ese-

cuzione sin qui descritte, possa ascriversi al lavoro di più scultori con un bagaglio tecnico diverso e quanto invece si debba ricondurre ad un atteggiamento operativo svincolato da norme rigide<sup>10</sup>. Non si tratta comunque di due ipotesi che si escludono: da un lato è innegabile una notevole rapidità e agilità di esecuzione che comporta una certa noncuranza del particolare; dall'altro è chiaro che in lavori di una certa mole una forma di collaborazione tra scultori diversi si deve necessariamente ipotizzare. Ma in assenza di confronti assai più numerosi è difficile immaginare come essa fosse organizzata. A tal fine sarebbe molto utile anche capire quanto della scultura dei rilievi di archi trionfali era eseguita a terra, e quanto invece in opera. Nessuna prova oggettiva in questo senso ci proviene dalla osservazione di questi, così che resta una semplice ipotesi quella che i rilievi fossero totalmente o in gran parte scolpiti a terra, prima della messa in opera; ipotesi che si fonda esclusivamente sulla forma conclusa dell'oggetto, comprensivo della sua incorniciatura e che dunque non comportava problemi di giunzione all'atto del montaggio<sup>11</sup>.

Sulla base dello stato attuale dei rilievi, nessuna informazione è poi ricavabile sugli originari sistemi di ancoraggio: è probabile che essi fossero assicurati alla struttura con grappe in ferro, impiombate nello spessore della lastra, come è del resto normale nella tecnica costruttiva romana. Al centro della cornice superiore della *Pietas* una scagliatura del marmo ha rivelato, una volta asportata la stuccatura che la ricolmava, uno strato di piombo. Si tratta certamente del letto di una grappa di ferro; tuttavia nulla si può dire sull'epoca di tale ancoraggio, dati i numerosi rimontaggi subiti dai rilievi fin dall'epoca romana e la sostanziale omogeneità nel tempo delle tecniche di messa in opera<sup>12</sup>. Sulla cornice sinistra della *Victoria*, subito sotto il piede della Vittoria alata, si vede un foro circolare piuttosto ampio diretto obliquamente verso l'esterno, di cui non si comprende l'uso; due fori analoghi sono rilevabili su due dei rilievi aureliani dell'Arco di Costantino: è dunque probabile che si tratti, qualunque ne fosse la funzione, di una lavorazione romana<sup>13</sup>.

#### *Manomissioni, integrazioni e restauri*

Si descrivono qui dettagliatamente le tracce di rilavorazione, le integrazioni in marmo, quelle in malta e tutto ciò che ha comunque lasciato un segno leggibile e ri-

conducibile ad un intervento intenzionale sulla superficie delle sculture. La descrizione è ordinata secondo una ipotesi logica di successione, riconducendo per quanto possibile le tracce alle notizie documentarie note sulle vicende conservative dei rilievi<sup>14</sup>.

#### Rilavorazioni antiche

Nel rilievo della *Victoria* l'osservazione attenta della superficie avvalorò definitivamente l'ipotesi della asportazione della figura di Commodo, già ampiamente accolta dagli studiosi e supportata dalla incongruenza della scalinata, che continua sul lato del tempio, e dalla appariscente deformità della spalla di Marco Aurelio, e permette di precisarne almeno in parte le modalità (Tav. XXXII). In base alle differenze di lavorazione è stata individuata l'area interessata alla figura rimossa: in questa zona il fondo è leggermente meno liscio rispetto alla zona adiacente; i gradini del tempio sono più irregolari e lavorati in modo diverso, con l'alzata meno aggettante e la pedata più obliqua e visibile; il piedistallo della colonna angolare e le due basi di questa e del pilastro laterale hanno forma più irregolare e lavorazione meno accurata degli stessi elementi della parte destra; la spalla sinistra dell'Imperatore, grossolanamente scapellata, non è evidenziata rispetto alla gradinata del tempio; lungo la parte superiore della mano sinistra dell'Imperatore una linea dritta divide la parte anteriore originale, dalla zona posteriore, liberata in un secondo tempo dal marmo in cui era scolpita la figura di Commodo; nello stesso spessore interno del carro la lavorazione originale a subbia si distingue assai bene dalle subbiature della zona più vicina al fondo (Tav. 5), anche qui con un margine netto che dà una precisa indicazione sulla profondità del rilievo in figura asportata, assai più schiacciata rispetto a quella dell'Imperatore; tracce di rilavorazione sul margine del carro, in prossimità delle redini, possono far pensare all'appoggio di una mano<sup>15</sup>. Nessuna traccia riconducibile chiaramente a rilavorazioni romane si rileva negli altri due rilievi.

#### Tracce di precedenti sistemi di ancoraggio

Nei tre rilievi le parti inferiori del listello esterno della cornice sono di restauro e il listello di base ha mancanze di forma arrotondata o smussata verso gli angoli: sembra ragionevole ipotizzare che mancanze così regolari siano in parte dovute



fig. 8 *Clementia* - disegno anonimo del Codice Vaticano Latino.

alla messa in opera di staffe di sostegno angolari o alla loro asportazione nell'ambito di uno degli spostamenti subiti dai rilievi. Nulla può indicare se si tratti del sistema di ancoraggio relativo al periodo in cui i rilievi erano murati nella chiesa di S. Martina, o piuttosto a quello - tra il 1515 e il 1572 - in cui erano nella parete sinistra del cortile del Palazzo dei Conservatori.

A difficoltà e incidenti di smontaggio e trasporto sono peraltro riconducibili con sufficiente certezza una serie di danni, come ad esempio le rotture e le mancanze della parte alta destra della *Victoria*, così che il rimontaggio nel «cortile di mezza scala» nel 1572 dovette comportare un lavoro piuttosto complesso di giunzione di pezzi<sup>16</sup>.

#### Ipotesi di interventi integrativi anteriori al 1595

Allo stato attuale nulla indica che vi siano stati interventi di integrazione dei rilievi, precedenti al restauro documentato del 1595.

Tuttavia nei due disegni anonimi del Codice Vaticano Latino (3439 f. 73 e f. 87), che riportano abbastanza fedelmente lo stato di due rilievi prima del restauro cinquecentesco, in alcune delle superfici di rottura sono campiti dei fori di perni o dei resti di perni in ferro e le fratture sembrano molto regolari: ciò è visibile, nella *Pietas*, per il braccio destro della seconda figura e dell'Imperatore; nella *Clementia* per la sola gamba destra dell'Imperatore (fig. 8-9).



fig. 9 Pietas - disegno anonimo del Codice Vaticano Latino.

Se il disegno è fedele si dovrebbe ipotizzare un restauro più antico, forse addirittura di epoca romana<sup>17</sup>.

Integrazioni e rilavorazioni riconducibili al restauro di Ruggero Bescapè - 1595.

Le operazioni di restauro e in particolare la rimozione dello spesso strato di sporco che ricopriva i rilievi ha permesso di condurre una analisi approfondita delle integrazioni e di costruire un quadro complessivamente convincente dell'intervento dello scultore Ruggero Bescapè, cui si deve in massima parte l'aspetto attuale dei rilievi<sup>18</sup>.

I rilievi grafici (Tav. 3) danno conto delle

integrazioni in marmo cinquecentesche; degli inserti ormai perduti di cui sono riconoscibili le sedi; di quelli in totale o solo in parte caduti e sostituiti con integrazioni successive, sia in marmo che in malta; inoltre delle rilavorazioni chiaramente individuabili come tali<sup>19</sup>. Qui si fornisce qualche dato quantitativo e si citano unicamente quelle integrazioni che hanno comportato dei mutamenti rispetto alla composizione originale, laddove ciò è individuabile su basi puramente tecniche; si citano anche gli inserti che emergono dal piano del listello esterno della cornice, che si può individuare con buona probabilità come piano iniziale del rilievo.

*Clementia* - Si tratta in tutto di trentacinque inserti in marmo cui si devono aggiungere due inserti caduti e uno totalmente sostituito. Di questi, sei interessano il listello esterno della cornice, e potrebbero dunque collegarsi all'intervento di messa in opera dei rilievi nel 1572<sup>20</sup>; l'integrazione che risarcisce l'angolo inferiore destro è chiaramente eseguita con parte di una lapide; conserva infatti frammenti di iscrizione.

Nella prima figura di sinistra sono di restauro la mano destra e tutta l'asta a partire dall'altezza dell'elmo; l'asta è eseguita in tre parti distinte delle quali la centrale è in un unico pezzo con la mano; l'integrazione utilizza nella parte alta un ponte in marmo originale, nella parte bassa della cornice sono invece visibili i resti di due piccoli ponti: la lancia nella scultura romana era dunque più lunga e più aderente alla modanatura della cornice.

Nella figura dell'Imperatore sia la gamba destra, di restauro fino alle frange della corazza, che il braccio destro, cinquecentesco da sopra il gomito, dovevano originariamente essere più accostati al cavallo; sia la parte anteriore del piede e del polpaccio che la mano, dal polso a tutto il dito indice, emergono infatti dal piano esterno del rilievo. La mano doveva poi essere disposta diversamente come attestano due resti di ponti di attacco in marmo disposti tra le briglie e la gualdrappa del cavallo<sup>21</sup> (Tav. XXIV, 1).

Nel cavallo sono integrazioni in marmo: la testa dalla ganascia (Tav. XXIX, 1); parte della briglia dal morso; la zampa anteriore destra sollevata e l'articolazione posteriore della stessa. La testa risulta emergere nella zona dell'occhio dal piano esterno del rilievo; del resto anche il residuo della briglia posteriore dimostra che tutto il muso è più staccato e girato verso l'esterno, rispetto alla posizione di quello originario. La posizione della zampa è poi totalmente modificata, con una interpretazione che può essere ricondotta forse, come nel caso della mano dell'Imperatore, alla imitazione della statua equestre di Marco Aurelio: sulla zampa del cavallo in secondo piano una evidente rilavorazione a calcagnolo è servita ad asportare un ponte quadrangolare in marmo, mentre un appoggio a terra è stato anch'esso eliminato con colpi di subbia e scalpello (Tav. 5); dalla posizione dei due attacchi si deve immaginare una zampa non sollevata, ma leggermente flessa in avanti, con lo zoccolo poggiato di punta e forse lievemente sollevato alla base<sup>22</sup>.

Nella figura di soldato sulla destra la mano con il rotolo sembra una integrazione-

ne di epoca successiva, probabilmente posta a sostituire un inserto cinquecentesco caduto; la posizione originaria doveva comunque essere piuttosto diversa, se si può ascrivere ad essa il resto di un ponte in marmo visibile nel fondo, tra le braccia destre dei due barbari.

*Victoria* - Si rilevano trentatré inserti cinquecenteschi, undici dei quali interessano la cornice.

La mano destra dell'Imperatore, di restauro fino a metà dell'avambraccio, doveva essere disposta diversamente o sostenere qualcosa di diverso; sullo spessore del carro si nota infatti un ponte in marmo quasi totalmente asportato, mentre al di sotto del rotolo c'è, sul bordo del carro, un foro che fa pensare ad una impernatura.

Nel carro la figura della dea Roma al centro ha la testa, il braccio destro, il petto fino alla spalla sinistra di restauro; al di sopra della testa un minuscolo ponte può far pensare all'attacco di un elmo (Tav. XXXV, 3). Una evidente rilavorazione a scalpello corre poi lungo il fascio delle redini, ed elimina parte delle briglie<sup>21</sup>.

Nel cavallo in primo piano il muso cinquecentesco è chiaramente ruotato in fuori rispetto all'originale, come prova l'attacco delle briglie ancora visibile e il fatto che la metà esterna emerge dal piano del rilievo. Anche la zampa anteriore sollevata, eseguita in due blocchi di marmo, fuoriesce quasi completamente dal piano esterno: essa è frutto di una interpretazione del Bescapè, abbastanza simile a quella rilevata per il cavallo della *Clementia*: i segni di asportazione di un ponte di marmo tra la zampa sinistra del primo e la destra del secondo cavallo, nonché quelli relativi alla rimozione dell'appoggio dello zoccolo nella base del rilievo dimostrano che la zampa anteriore destra doveva essere dritta, leggermente avanzata rispetto alla sinistra. Questa posizione si accorda assai meglio con la composizione della quadriga, in cui i cavalli assumono posizioni alternativamente simmetriche: a partire dal fondo, il primo cavallo ha la zampa sinistra dritta e leggermente arretrata e la destra sollevata; il secondo ha le zampe dritte, avanzata la sinistra, arretrata la destra; il terzo ripete la posizione del primo - sinistra (di restauro ma corretta) sollevata, destra arretrata -; il più esterno infatti doveva ripetere, invertita, la posizione del secondo, con le zampe dritte, ma arretrata la sinistra, avanzata la destra.

*Pietas* - Si contano trentanove integrazioni riferibili al Bescapè di cui cinque sulle cornici, cui si devono aggiungere

quattro inserti totalmente perduti e sostituiti successivamente.

Il braccio destro dell'Imperatore emerge, fin dal gomito, dal piano esterno del rilievo: esso doveva essere più arretrato e probabilmente anche più corto. Per quanto riguarda il tripode, quasi totalmente di restauro, i resti di un appoggio sul piano di base del rilievo possono far pensare ad un terzo piede. Dietro lo strumento musicale del suonatore è visibile un ponte rettangolare, forse l'appoggio dello strumento originale o addirittura la base della mano destra non reintegrata. Nella figura del Vittimario è tra l'altro cinquecentesco il braccio sinistro in un inserto unico con l'ascia (la lama dell'ascia è integrazione successiva); sul pannello all'altezza della punta dell'indice c'è il resto di un piccolo ponte di marmo; nella modanatura della cornice, all'altezza della vita della figura in secondo piano, si rileva un ponte in marmo e una consistente rilavorazione: è probabile che il braccio avesse una posizione leggermente diversa, con il gomito arretrato e sorreggesse forse un pugnale, il cui attacco sarebbe visibile sulla coscia<sup>22</sup>.

Interventi successivi al restauro del Bescapè

Si identificano alcune piccole integrazioni in marmo che devono ritenersi più recenti rispetto al restauro cinquecentesco: esse risarciscono integrazioni cinquecentesche totalmente perdute o più spesso parti di esse evidentemente rotte e cadute. Sono riconoscibili per la diversa lavorazione o per differenze nelle tecniche di restauro, infine per la totale mancanza di trattamenti superficiali resistenti (per i quali confronta il paragrafo seguente), o anche semplicemente in base alla logica delle integrazioni<sup>23</sup>.

Ne è un esempio la mano del barbaro nella *Clementia* (fig. 10), in cui sono reintegrate tutte le dita: esse non recano traccia di patinatura, sono molto più massicce rispetto ad analoghe dita del Bescapè e collegate tra loro da ponti; oppure il corno sinistro del toro nella *Pietas*, assicurato con un sottile perno in ottone, molto diverso da quelli in ferro del Bescapè.

Si tratta in totale di quattordici piccoli inserti, che dimostrano comunque l'esistenza di uno o più interventi successivi che ancora rispondono alla logica delle integrazioni in marmo.

Si rilevano inoltre numerose stuccature in materiali diversi:

- stuccature in malta pozzolanica, probabilmente le più antiche, che risarciscono



fig. 10 *Clementia*, mano del barbaro - inserto cinquecentesco e successive integrazioni in marmo.

no in genere lacune della cornice; - stuccature in malta a calce, le più numerose, in genere di colore giallo-bruno nell'impasto per uniformarsi al tono dei rilievi (fig. 11). Queste risarciscono fessure, scagliature, commesure imprecise tra inserti e originali o anche piccoli inserti o parti di inserti perduti. È probabile che questo tipo di integrazione in stucco si debba situare in epoca abbastanza recente, quando, a partire dall'800, andava scomparendo l'uso delle integrazioni in marmo. Infine si rilevano alcune stuccature in gesso, certamente le più recenti, spesso sovrapposte a quelle in malta e tinteggiate di bruno a tempera.

Si notano inoltre: scaglie di originale assicurate con mastici resinosi, come ad esempio sul petto del cavallo nella *Victoria* e pezzi di inserti in marmo, rotti e riattaccati con tecniche e materiali diversi.

Tracce di scialbi e patine

I rilievi sono omogeneamente ricoperti da una sottile patinatura di colore bruno caldo, ove più ove meno coprente con superficie macroscopicamente liscia; lo strato è particolarmente integro nel Sacrificio, più frammentario nei due rilievi della parete di fondo<sup>24</sup>.

Questa patina deve con ogni certezza ascriversi al restauro del Bescapè: infatti ricopre omogeneamente l'originale, sia su superfici sane che su rotture e abrasioni, e gli inserti cinquecenteschi, solo su superfici sane; manca invece totalmente sulle integrazioni in marmo successive e sulle stuccature; queste ultime sono in genere eseguite in malta colorata, proprio per adattarsi al tono generale; la funzione della patina cinquecentesca è chiaramente



fig. 11 *Victoria* - stuccatura in malta di una scagliatura.

quella di celare le differenze di tono dei marmi di restauro, e uniformare la superficie conferendole un complessivo «colore d'antico» (Tav. 5).

Un trattamento singolare, che conferma la funzione mimetica di questa patinatura, è quello che si rileva per il muso del cavallo nella *Victoria*: qui l'inserto, eseguito in un marmo dalle venature grige molto scure ed evidenti, reca al di sopra della patina bruna uno strato chiaro coprente, simile ad un vero e proprio inonachino, sulla cui superficie sono visibili i segni delle pennellate: la patina non era dunque sufficiente a celare la disomogeneità di tono dell'inserto (Tav. 5).

Il dato è confermato dall'osservazione della mano destra dell'Imperatore, eseguita con lo stesso marmo: la patina vi assume un tono bruno scuro e anche qui si intravedono residui di un soprastante strato chiaro. In effetti sembra di poter dire che il colore del marmo incide sul tono della patina: parzialmente coprente, essa assume ad esempio toni più ambrati dove il marmo è di colore caldo.

Per quanto riguarda trattamenti prece-

endenti al restauro del Bescapè, si notano sulle sole parti originali una serie di residui, in genere di colore bianco: a volte strati sottili di scialbi a calce, conservati per lo più nei sottosquadri e nei solchi della lavorazione, altre volte veri e propri ammassi di malta pozzolanica, che ricolmano fori di trapano e solchi a unghietto<sup>27</sup>. Per quanto invece concerne trattamenti di patinatura o di protezione superficiale successivi al '500, si deve necessariamente immaginare che gli inserti in marmo avessero una qualche patinatura che ne attenuasse il candore; trattamento effettuato evidentemente con materiali diversi e di minor resistenza.

Sui tre rilievi, e in particolare sui due pannelli della parete di fondo, si è rilevata la presenza di uno strato grigio disomogeneamente diffuso, costituito di sostanze ceroso che hanno inglobato polvere e sporco; trattamenti questi ascrivibili ad interventi di manutenzione, anche recenti, tipici di sculture musealizzate.

Maria Grazia Chilosi  
Giovanna Martellotti

<sup>1</sup> Per le complesse vicende conservative dei tre rilievi confronta la documentazione storica.

<sup>2</sup> Nel grafico si segnalano come lavorate a scalpello solo le superfici in cui i segni sono chiaramente identificabili, il che non significa che altrove la scultura non sia in gran parte eseguita con questo strumento, ma che lavorazioni successive ne celano le tracce o uno stato di pur lieve abrasione le rende scarsamente leggibili. I fondi, in cui la lavorazione è sempre piuttosto evidente, sono campiti totalmente.

<sup>3</sup> Chiamiamo «ferro tondo» - con termine mutuato dal *Manuale del marmista* di A. Ricci (Hoepfl, 1895) uno scalpello il cui taglio, anziché diritto, è più o meno marcatamente arrotondato a lunetta; esso è spesso preferito allo scalpello nella lavorazione delle superfici curve, ad evitare che i margini netti del taglio sfregino la pietra. Nel grafico tuttavia i due strumenti non sono distinti.

<sup>4</sup> Si è anche pensato che possa trattarsi, anziché di uno strumento «ad asta» - cioè da percuotersi con il mazzuolo -, di un ferro da usarsi direttamente a mano, come una sorta di «raschietto», simile a strumenti utilizzati in genere su pietre più tenere del marmo. La gradina di cui parliamo comunque, se pure battuta con il mazzuolo, ha ben poco a vedere con le gradine usate in epoca medievale, e ancor più rinascimentale, in grado di asportare uno spessore notevole di marmo; questa è invece utilizzata, quando la forma è già quasi perfetta, per curarne e arrotondare la superficie. Per la descrizione anche grafica di questo, come di altri strumenti, cfr. in *Ara Pacis Augustae in occasione del restauro della fronte orientale*, a cura di E. LA ROCCA e C.B.C. «Conservazione Beni Culturali», Roma 1983.

<sup>5</sup> Il diverso stato di conservazione del marmo, che sulla Colonna rende praticamente inapprezzabile la lavorazione delle zone più aggettanti, sconsiglia un confronto diretto sulla quantità dei segni lasciati: resta tuttavia valida la constatazione che sui rilievi di

quella le tracce della raspa si rilevano quasi indiscriminatamente su tutti gli elementi compositivi, comprese le parti piane e le zone di fondo, mentre nei rilievi del Campidoglio la raspa sembra interessare, come del resto la gradina sottile, prevalentemente zone rilevate a superficie curva, come i panneggi.

<sup>6</sup> Nel grafico gli abrasivi sono segnalati solo nei punti in cui il dato risulta più evidente; ciò non toglie che la loro utilizzazione possa essere più estesa, in particolare per quel che riguarda alcuni larghi panneggi e parti dei volti in primo piano.

<sup>7</sup> Fonti iconografiche attestano la conoscenza, in epoca romana, di almeno due tipi di trapano, uno azionato da una persona sola, con una sorta di «archetto», l'altro utilizzato da due persone, di cui una imprime il movimento rotatorio con una corda. Sui monumenti romani si rilevano due tipi di solchi: l'uno costituito, come avviene nei nostri rilievi, da una serie di fori accostati; l'altro, comunemente detto «a trapano corrente», eseguito con un solco continuo, con un meccanismo di esecuzione non del tutto chiarito.

<sup>8</sup> Chiamiamo così due strumenti, analoghi rispettivamente al ferro tondo e allo scalpello, ma con il taglio più piccolo. Trattandosi di strumenti usati per scavare profondamente nel marmo, l'asta è in genere ingrossata a fuso per aumentare la resistenza alla percussione, e ciò a prescindere dalla forma, rotonda o dritta, del taglio. I due strumenti, identici nell'uso, non sono distinti nel grafico.

<sup>9</sup> Nel grafico sono segnalate con apposite campiture le zone in cui si rilevano i segni sovrapposti di due strumenti usati in successione; ciò significa che il secondo non ha cancellato del tutto le tracce del primo.

<sup>10</sup> Così ad esempio all'interno della norma, facilmente individuabile, che vuole le superfici delle architetture sempre più lisce e levigate, rispetto ai particolari vegetali, si può notare una certa libertà operativa nei modi di esecuzione dei singoli elemen-

ti. Per quanto riguarda i due alberi della *Clementis* peraltro, le differenze di trattamento sono tali da far pensare alla presenza di due scultori, con una preparazione tecnica diversa, che lavorano liberamente all'interno di regole generali.

<sup>11</sup> Ben diversa la situazione di altri monumenti, in cui l'andamento continuo dei rilievi avrebbe reso assai più complesso l'assemblaggio dei pezzi a scultura finita. Per citare solo esempi di cui abbiamo conoscenza diretta, i rilievi dell'*Ara Pacis*, almeno per quanto concerne le Processioni, sono scolpiti totalmente in opera; allo stesso modo tutti i dati tecnici fin qui rilevati indicano che i rilievi della Colonna di Marco Aurelio sono eseguiti dopo il montaggio dei rocchi. Riprendendo il confronto tra i rilievi del Campidoglio e quelli della Colonna, si può dire unicamente che le differenze rilevabili nei modi di esecuzione - quali il più ampio uso della raspa e la mancanza degli abrasivi sulla Colonna - vanno nella direzione di una maggiore rapidità di esecuzione per i rilievi di questa; non si tratta però come è ovvio di differenze tali da assumere valore di prova.

<sup>12</sup> Così ad esempio, da un conto prodotto nel 1573 da maestro Meo Bassi, sappiamo che nella messa in opera delle tre storie di Marco Aurelio nel cortiletto dello Scalone, risalente all'anno precedente, erano state utilizzate spranghe di ferro e centodieci libbre di piombo (cfr. P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel '500*, Roma 1950, p. 142).

<sup>13</sup> Ben poco può dirci, sui sistemi di montaggio originali, anche il confronto con gli otto rilievi inseriti nell'Arco di Costantino, che essi provengano o meno dallo stesso monumento onorario dei tre Capitolini; si tratta anche in questo caso di rilievi riutilizzati, in cui è difficile distinguere i dati originali da quelli relativi al rimontaggio. Per quanto riguarda poi il problema della provenienza dei due gruppi di rilievi, si può solo dire che nessun dato tecnico oggettivo a nostra conoscenza - dalle misure generali alla profondità, ai modi di esecuzione, almeno per

quanto apprezzabile – pesa a favore di una provenienza dei due gruppi da monumenti distinti. Una indagine sulle tecniche di esecuzione dei rilievi dell'Arco di Costantino, condotta dal Prof. Peter Rockwell per conto della Soprintendenza Archeologica di Roma, potrebbe fornire notevoli materiali di utile confronto.

<sup>14</sup> Vicende che, per semplicità, si riassumono qui brevemente, rimandando per una trattazione più ampia alla documentazione storica: primo smontaggio e collocamento nella chiesa di S. Martina; acquisto da parte dei Conservatori nel 1515 e messa in opera nella parete sinistra del cortile del Palazzo; rimontaggio nella attuale collocazione nel 1572; restauro del 1595 eseguito dallo scultore Ruggero Bescapè. Si ringrazia qui la Dott.ssa Paola Refice che ha ricontrollato per noi alcune notizie di archivio.

<sup>15</sup> Nel grafico (Cfr. Tav. n. 3) è segnalata la zona in cui si rilevano tracce di rifilatura: ne risulta una sagoma, notevolmente più bassa di quella di Marco Aurelio, che deve tuttavia considerarsi solo indicativa: ad esempio un primo settore della colonna di sinistra, che sembrerebbe anch'esso rifilato, potrebbe essere interessato all'attacco della testa; ma l'indicazione, dubbia, non è riportata graficamente.

<sup>16</sup> Nulla ci dice da questo punto di vista il conto del settembre 1572 (Arch. St. Cap. Carte Boccapaduli, 52): "Smurato et calato le tre storie di Marco Aurelio di marmo che erano nel cortile grande et portatele et rimesse in opera nel cortile di meza scala". Potrebbero ad esempio risalire già al 1572 le integrazioni in marmo che interessano le cornici dei rilievi, qui considerate in una con le altre.

<sup>17</sup> È sempre difficile stabilire la fedeltà di disegni di questo genere. Nei due in questione sono tutte reintegrate le piccole mancanze (nasi, menti, riccioli, ecc.), le mancanze di notevole entità sono lasciate bianche oppure sono segnati i bordi di rottura in parti a tutto tondo. Benché il grado di approssimazione sia piuttosto alto, è comunque abbastanza strano immaginare che il disegnatore abbia aggiunto di sua iniziativa dei segni come quelli che abbiamo interpretato come perni, segni in fin dei conti deturpanti.

<sup>18</sup> I documenti di incarico (ASR, prot. Nicolò Piroti, anno 1595, lg. 397, istr. 24/7) e i quattro pagamenti (Arch. Storico Cap., Camera Capitolina, cred. VI, vol. XXVI, fg. 137, 141, 155, 157) non danno molte indicazioni dal punto di vista tecnico, se non sui tempi di attuazione del restauro, condotto tra luglio e novembre del 1595; l'intervento interessava, come già detto, anche il rilievo dell'*Adventus*.

<sup>19</sup> Si tratta di rifilature che in genere rispondono alla necessità di eliminare o correggere particolari emergenti, parzialmente mancanti o rotti; di lisciare scagliature o abrasioni in cui non era il caso di intervenire con integrazioni in marmo; di eliminare ponti o attacchi inutili. Sono sempre riconoscibili per la lavorazione superficiale eseguita per lo più con un calcagnolo, o ferro spaccato, ossia uno scalpello con una tacca al centro del taglio.

<sup>20</sup> Trattandosi di una ipotesi scarsamente provabile, almeno per i rilievi aureliani, nel grafico non si sono distinti come inserti di epoca diversa quelli della cornice: il dato è ben più convincente per l'*Adventus*.

<sup>21</sup> Per la posizione originaria della mano, ora rivolta verso il basso, confronta la descrizione.

<sup>22</sup> La forma quadrata della traccia sul piano di base non corrisponderebbe quindi direttamente all'attacco dello zoccolo, ma ad una sorta di appoggio a sezione quadrangolare. Si può aggiungere che l'interpretazione cinquecentesca non si rivela compositivamente molto felice, specie per il parallelismo che si crea tra la zampa e il braccio del barbaro inginocchiato.

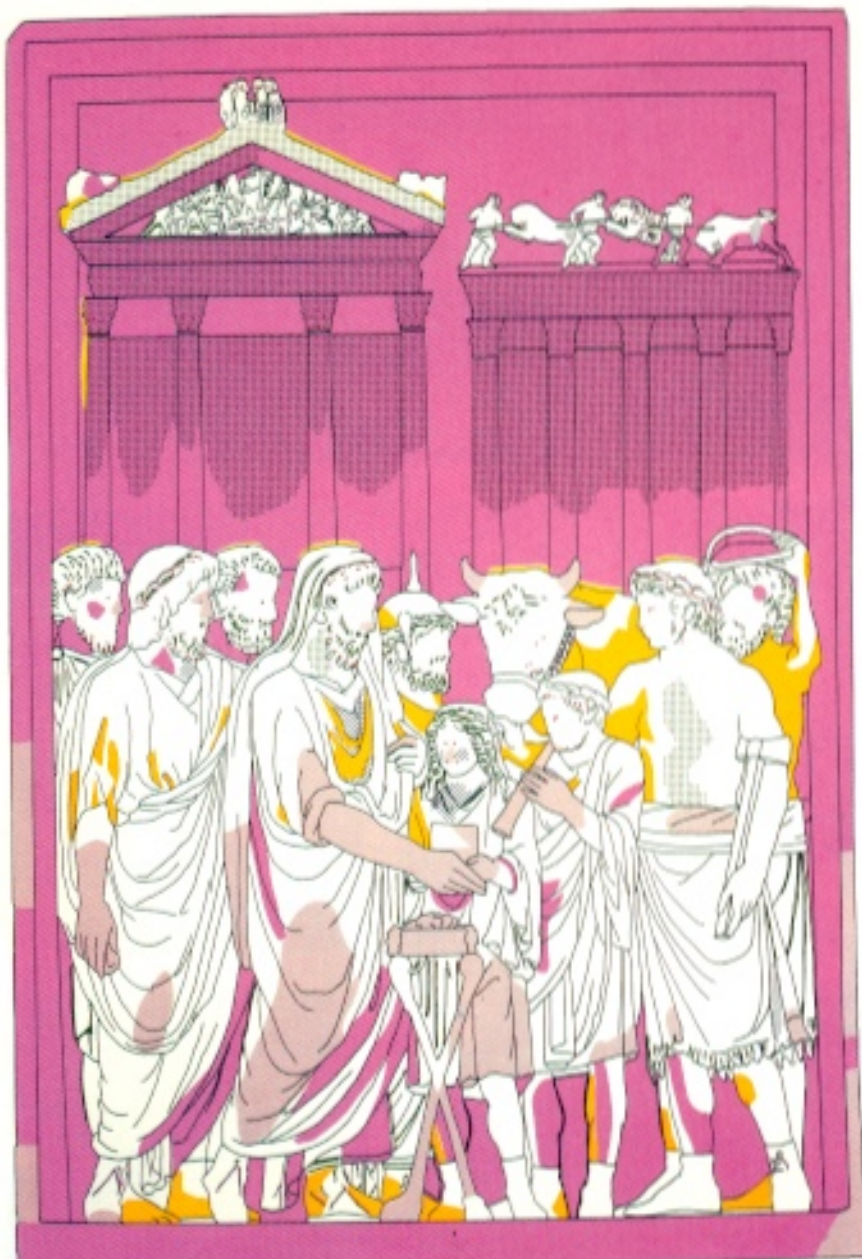
<sup>23</sup> Le briglie, ora in numero di quattro, dovevano essere più numerose, seppure non precisamente otto; la briglia del primo cavallo, con un settore centrale falso, è stata nel '300 adattata ad una delle briglie più interne e i resti rotti delle più esterne sono stati eliminati.

<sup>24</sup> Per l'incongruenza iconografica dell'ascia confronta la descrizione.

<sup>25</sup> Ad esempio non è assolutamente logico, dovendo integrare una intera mano, fare un dito a parte e impennarlo, come avviene per il mignolo del suonatore di flauto nel Sacrificio; esso peraltro è riconoscibile come più tardo, anche su altre basi.

<sup>26</sup> Per il diverso stato di conservazione della superficie dei tre rilievi cfr. la Scheda di restauro: nei due rilievi della *Clementia* e della *Victoria* alcuni danni denunciano la presenza di condizioni non ottimali di conservazione (probabilmente infiltrazione e scorrimento di acque piovane), verificatesi dopo il 1595.

<sup>27</sup> La successione cronologica è confermata dalla sovrapposizione ad alcuni di questi della patina bruna.

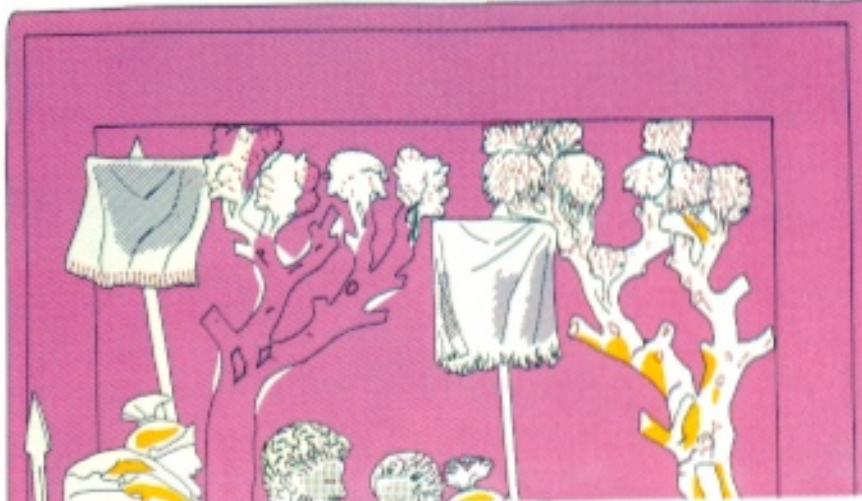


2

- 1 *Pietas Augusti*  
 2 *Victoria Augusti*  
 3 *Clementia Augusti*

Tracce degli strumenti di lavorazione

-  parti non originali
-  sabbia
-  scalpello e/o ferro tondo
-  spigolo di scalpello
-  gradina sottile
-  raspa
-  abrasivi
-  trapano
-  tondino e/o unghietto



3





1



2



3



4



5



6



7



8



9

### Tecnica di esecuzione

1 Scalpello - *Clementia*, particolare dell'albero di sinistra.  
 2 Ferro tondo - *Pietas*, particolare del panneggio di Marco Aurelio.  
 3 Gradina sottile e spigolo di scalpello - *Pietas*, particolare del toro.

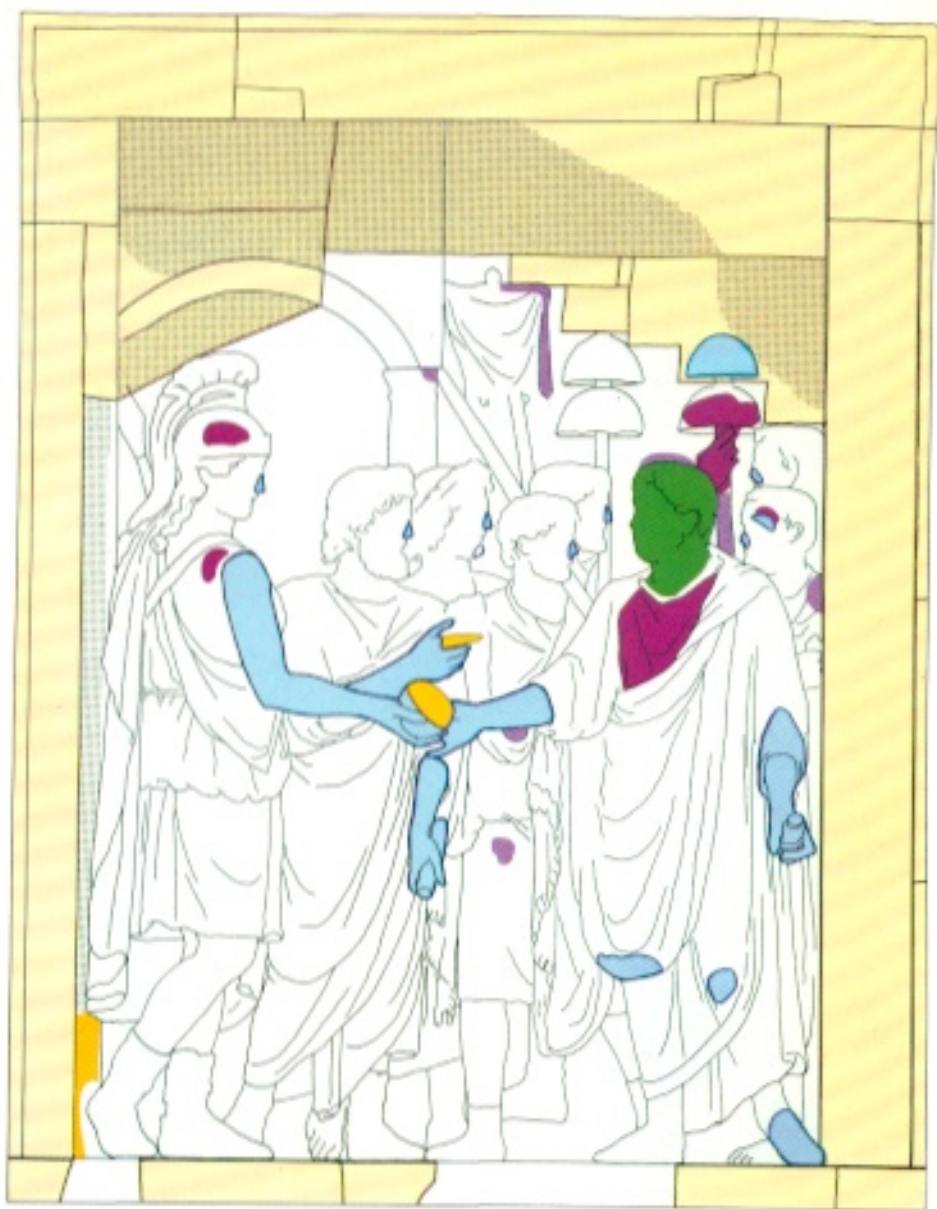
4 Trapano - *Clementia*, particolare dell'albero di destra.  
 5 Tondino - *Pietas*, particolare del panneggio di Marco Aurelio.  
 6 Lavorazione dei capitelli a trapano - *Victoria*.

7 Lavorazione dei capitelli a scalpello e tondino - *Pietas*.  
 8 Lavorazione a trapano - *Clementia*, vessillo di sinistra.  
 9 Lavorazione a unghietto - *Clementia*, vessillo di destra.

1 *Clementia Augusti*2 *Victoria Augusti*3 *Pietas Augusti*

## Integrazioni manomissioni e restauri

- rilavorazioni antiche
- integrazioni di R. Bescapè - 1995
- rilavorazioni del 1995
- tracce di porti in marmo originali
- parti originali reinserte
- integrazioni in marmo successive al 1995
- sedi di inserti perduti
- integrazioni in stucco di inserti perduti
- stuccature



*Adventus Augusti*

Integrazioni manomissioni e restauri

- rilavorazioni precedenti l'acquisto da parte dei Conservatori - 1573
- integrazioni in marmo del 1573 (?)
- rilavorazioni del 1573 (?)
- integrazioni di R. Bescapè - 1595
- rilavorazioni del 1595
- integrazioni in marmo successive al 1595
- sedi di inserti perduti
- integrazione del 1921 (?)



1



2



9



3



4



10



5



6



7



8

### Integrazioni manomissioni e restauri

- 1 *Adventus* – particolare delle due insegne.
- 2 Rilavorazioni a ferro tondo sulla insegna di destra.
- 3 Rilavorazioni a calcagnolo intorno alla mano del signifero.
- 4 *Institutio alimentaria*, volto di Adriano – segni di lavorazione originale e rilavorazioni antiche.
- 5 *Apoteosi di Sabina*, particolare della *Aeternitas* – rilavorazione seicentesca su un lembo del panneggio.
- 6 *Victoria*, particolare del carro dall'alto – segni di sùbbia della lavorazione originale e rilavorazioni antiche.
- 7 *Clementia*, particolare delle zampe del cavallo – asportazione a calcagnolo di un ponte in marmo.
- 8 *Clementia*, particolare del piano di base – segni di asportazione dell'appoggio dello zoccolo.
- 9 *Pietas* – patinatura bruna riconducibile al restauro del Bescapè.
- 10 *Victoria* – patina chiara coprente, riconducibile al restauro del Bescapè.



*Institio alimentaria  
Consecratio divae Sabinae*

Integrazioni manomissioni e restauri

■ rilavorazioni antiche

■ tracce di ponti in marmo originali

■ integrazioni del 1684

■ rilavorazioni del 1684

■ integrazione in marmo del 1815 (?)

■ integrazione in marmo del 1921

■ integrazioni in stucco di inserti perduti

■ sedi di inserti perduti

■ stuccature a resina

■ stuccature

■ cornici in stucco





### *Institio alimentaria*

#### Forme di alterazione

- parti non originali
- decoesione
- scagliatura
- perdita di scaglie
- fessurazione
- fratturazione
- alterazione cromatica

### *Apoteosi di Sabina*

#### Interventi effettuati

- inserti in marmo non asportati
- inserti asportati e reinseriti
- inserti asportati
- perni in ferro rimossi
- elementi in ferro trattati
- integrazioni in stucco rimosse
- zone consolidate
- stuccature di profondità

Nelle descrizioni relative ai singoli rilievi del Palazzo dei Conservatori si è dato conto della entità dei restauri integrativi e, laddove possibile, di quanto essi abbiano comportato di mutamenti rispetto a quella che poteva essere la composizione originale. Tuttavia l'attuale restauro è stato una occasione unica di studio per quel che riguarda le tecniche di esecuzione, ma anche le metodologie e la logica informativa di due restauri integrativi che si sono succeduti, a distanza di quasi cento anni, su rilievi romani musealizzati; rilievi in un certo senso analoghi, seppure estremamente differenziati rispetto allo stato di conservazione. Si crede perciò utile fornire alcuni dei dati raccolti, dall'osservazione diretta e dal confronto con le fonti conosciute, per aggiungere un altro piccolo tassello a quella storia del restauro, ancora in gran parte da scrivere e che, almeno per certi ambiti, solo i restauratori possono scrivere<sup>1</sup>.

È impossibile e probabilmente forviante instaurare un confronto diretto tra il restauro cinquecentesco dei rilievi aureliani e quello seicentesco dei pannelli provenienti dall'Arco di Portogallo, e per diversi ordini di motivi<sup>2</sup>. Assolutamente non paragonabile doveva essere lo stato di conservazione dei due gruppi di rilievi all'atto del restauro: con gravi mancanze, ma con una alta percentuale di originale straordinariamente intatto, quelli aureliani; praticamente distrutti, con perdite molto più estese anche se a volte più minute quelli adrianei, e con in più accentuati fenomeni di degrado superficiale, almeno in alcune zone<sup>3</sup>. Ampiamente diversa anche la sorte dei due gruppi di rilievi dopo il restauro integrativo, con interventi di entità e impostazione metodologica distinta.

Inoltre la nostra stessa conoscenza è diversa per i due gruppi: sul primo le integrazioni, in ottimo stato e perfettamente adese all'originale, non abbisognavano, salvo rare eccezioni, di alcun trattamento specifico; nel secondo, iniziando quasi per caso con inserti che rimanevano in mano, abbiamo smontato, pulito e in parte rimontato un centinaio di pezzi di marmo.

È tuttavia, pur respingendo razionalmente il confronto, esso ritorna continuo alla mente e alla fine si fissa in una sensazione

che proviamo qui ad esprimere: e cioè che il Bescapè fosse uno scultore che, cosciente più o meno a ragione della propria maestria, si misurava con l'antico; mentre l'ignoto autore del restauro del 1684 era un restauratore che svolgeva come meglio poteva, anche con una certa professionalità, il proprio lavoro di rappezzare due ombre di rilievi romani<sup>4</sup>.

Se si ragiona sulle già descritte integrazioni dei rilievi aureliani, si deve concludere che una parte almeno dei mutamenti rispetto alla composizione originale sono consapevoli interpretazioni. Non è possibile immaginare ad esempio che il Bescapè non fosse cosciente della originaria posizione delle zampe dei cavalli, sia nella *Clementia* che nella *Victoria*: egli asporta le tracce dei ponti e di elementi in marmo di cui, da scultore, valutava perfettamente la funzione, e dunque egli era semplicemente convinto di migliorare l'antico<sup>5</sup>. Anche in altre integrazioni, in cui l'interpretazione è meno esplicita, l'emergere dei particolari, più di quanto non dovessero in origine, sembra rispondere ad una volontà di amplificazione dei gesti che tende ad una resa eroica e magniloquente del testo romano. Alla libertà interpretativa si accompagna un sostanziale rispetto per la materia originale; esso si misura a pieno, più che nei rilievi aureliani, la cui superficie era in condizioni buone, nell'osservazione di un altro restauro documentato del Bescapè, di poco precedente, e cioè l'intervento di integrazione del gruppo marmoreo del "Leone che azzanna il cavallo", conservato nel Giardino di Palazzo Caffarelli: di originale vi è solo il torso del cavallo, il muso e le zampe anteriori del Leone; tutto il resto è cinquecentesco. In esso, essendo la superficie della mutila parte originale gravemente degradata con profonde corrosioni, il Bescapè tratta la superficie delle sue integrazioni con un evidentissimo lavoro a calcagnolo, che le renda accettabili al confronto con l'antico (fig. 1-2).

Molto diversa la situazione del restauro del 1684: qui il grado di interpretazione è altissimo perché altissima è la percentuale di materia originale perduta o degradata; ma mai l'interpretazione è identificabile come consapevole scelta. Paradossalmente il restauro del 1684 è molto più rispettoso di quello del 1595, riguardo alla

composizione, pur essendolo assai meno riguardo alla materia originale. Ad esempio si hanno qui le insistenti minute integrazioni delle pieghe dei panneggi: è impensabile che esse fossero tutte perdute all'atto del restauro seicentesco, più probabile che, almeno in parte, esse siano state asportate, perché corrose e degradate in superficie.

Il restauro seicentesco dei rilievi dell'arco di Portogallo ci si rivela alla fine come esemplare di una impostazione totalmente diversa da quella cinquecentesca del restauro integrativo, divenuto ormai mestiere, e di un mutato atteggiamento nei confronti dell'antico.

Illuminante a questo proposito ci sembra la dichiarazione che Orfeo Boselli fa nel XIII capitolo del Libro V delle sue "Osservazioni", proprio all'inizio della parte dedicata al restauro: "De tempi passati si vedono bone restaurature, ne Giardini o Ville de Medici, de Ludovisi, de Borghesi, et altri; perché quei Principi impiegavano i migliori maestri, senza riguardo di spesa alcuna, ma ai nostri giorni vi si applicano, li più debili soggetti del mestiere per non spendere, e così si mirano statue accomodate simili alli mostri descritti nel arte poetica di Oratio; et quella cosa si pregia che costa meno"<sup>6</sup>.

Non si vuole affermare che il Boselli avrebbe catalogato i rilievi dell'Arco di Portogallo, se li avesse potuti vedere restaurati, tra i "mostri descritti nel arte poetica di Oratio". Ma certamente nelle sue "Osservazioni", databili alla metà del seicento, nella parte dedicata al restauro, egli ne rivendica proprio la dignità come operazione di cultura e non di mestiere; e crediamo di poter dire che alla sua impostazione è assai più vicino il restauro del Bescapè che non quello del 1684<sup>7</sup>.

A supporto di questa affermazione, proviamo a descrivere quanto abbiamo rilevato per i due restauri di cui si tratta, a confronto con le indicazioni tecniche contenute nel libro V delle Osservazioni di Orfeo Boselli<sup>8</sup>.

### Lavorazione della sede dell'inserto

A quanto si è potuto vedere dai pochi inserti asportati, il Bescapè regolarizzava la frattura dell'originale, creando una sede piana o, più spesso, leggermente concava,



lavorata a piccoli colpi di subbia, probabilmente per aumentare la resa del collante. Nei rilievi adrianei, le sedi hanno tipologie diverse: sono quasi sempre piane le sedi predisposte per le pieghe dei panneggi e per alcuni particolari; concave, e spesso profondamente scavate, quelle che accolgono inserti di una certa entità e parti dei visi; le superfici sono lavorate sia a subbia che con gradine a tre o a quattro denti" (fig. 3-4).

Il Boselli non tratta per nulla della predisposizione di sedi per gli inserti; ne tratta invece il Carradori nell'"Articolo XI" della sua "Istruzione" <sup>11</sup>. Si può dire che, rispetto alla precisione del Carradori, nei due restauri di cui si tratta tutto ciò che concerne le sedi e quindi le superfici di contatto, risulta estremamente semplificato e approssimativo.



fig. 1 Gruppo marmoreo del "Leone che azzanna il cavallo".

#### Esecuzione dei modelli e preparazione degli inserti

È ovvio che l'analisi della situazione attuale non può dirci nulla sui modi di esecuzione di modelli a grandezza naturale delle parti da reintegrare. Sembra comunque utile riportare per esteso le indicazioni del Boselli, avvertendo che esse si riferiscono al restauro di statue a tutto tondo (Capitolo XX, f. 175 v.-176):

"Prima di ogni altra cosa si fanno al torso li Buchi, secondo il bisogno e la proporzione data di sopra, per potervi mettere le Verzelle, o ferri da sostenere il torso e farvi li modelli «...» pongo nelli busci de le Gambe o Coscie i ferri alla proporzione et atto dovuto; quali ferri fermo quanto più posso in un tavolone quadrato, che e Base sopra la quale deve posare la pianta del Piede della figura, poi con fieno legando sopra detti ferri vo formando le parti che mancano, et dandoli sopra una imbrattata di terra liquida, si lascia persciugare; Indi con Pizze di fieno incretato si va crescendo, et formando le parti, legando anco dette pizze, secondo il bisogno; rassodate che siano, acciò non crepi l'opera, si fa creta battuta con Cavallina



fig. 2 Particolare di una integrazione del Bescapè.



fig. 3 Istituto alimentare, Genio del Popolo Romano - sedi degli inserti seicenteschi.



fig. 4 Apoteosi di Sabina - sedi degli inserti seicenteschi.

per metà, e si perfeziona, e volendo più farsi si batte creta con cimatura<sup>11</sup>. Fatto il Modello di Coscie, e Gambe, col suo posamento, o moto bene considerato, piombato, et aggiustato, si deve come fondamento principale ridurre in quadro perfecto la Base; con la quale quadratura potrai pigliar securi i termini del inanzi, et indietro del fatto modello. Quadrarai nel istesso modo il marmo a ciò destinato, e prendendo li spazi giusti potrai sbizzare, e a gran segno stabilire la Pietra «...» si possono fare i Modelli delle Braccia, e Testa bisognando, nel istesso modo che si disse delle Gambe. Le braccia si posano sopra il marmo preparato, e si va con il toccalapis segnandole a torno a torno con qualche avvantaggio, quali segni si tracciano, e si leva la pietra superflua, lavorandoli attaccati sino al fine<sup>12</sup>.

Crediamo si debba immaginare la lavorazione di un modello in opera, con modalità probabilmente simili alle descritte, almeno per gli inserti di grande dimensione che integrano i rilievi aureliani. È probabile invece che per piccoli pezzi si potesse eseguire un modello sempre con terra, ma più semplice perché privo di armatura.

Nei rilievi adrianei la mancanza di perni, anche in inserti di una certa entità, può far pensare a sistemi semplificati di esecuzione; d'altra parte la notevole imprecisione degli attacchi e la evidente deformità di alcune integrazioni sembra dimostrare che – se il modello, come probabile, è stato fatto – non c'è poi stata una operazione esatta di riporto delle sue misure sul marmo<sup>13</sup>. Il problema della scarsa precisione del contatto è qui risolto prevedendo fin dall'inizio un ampio spessore di collante, con funzioni di vero e proprio riempitivo.

Anche le superfici di contatto degli inserti sono per lo più trattate a subbia o a gradina. Gli inserti seicenteschi che integrano parti di pieghe hanno in genere una superficie di contatto perfettamente piana, spesso solo graffiata a raspa per favorire la presa del collante. Illuminante per comprenderne il motivo è stata la lettura del Boselli, che affronta in un capitolo specifico (XXI) il restauro di statue vestite: "Certi pezzi di panno sollevati che in opera non possono lavorarsi che subito si staccerebbono, e forse si romperebbono; bisogna lavorarli sopra una lastra attaccati, e finita una parte voltar l'altra sino che sia perfezionato il lavoro. Altri si lavorano attaccati, fortificando con Gesso una parte mentre l'altra si lavora" (f. 176 v.). Il passo chiarisce perfettamente le difficoltà che si incontrano nella lavorazione di parti che per le loro proporzioni diventano

estremamente fragili<sup>14</sup>, e i metodi per farvi fronte: eliminando a volte totalmente la lavorazione in opera, altre volte eseguendola, ma con particolari accorgimenti di protezione. La lavorazione dei pezzi attaccati su lastra spiega peraltro perfettamente la presenza di superfici di contatto piane, nelle pieghe e in molti altri piccoli particolari dei rilievi adrianei.

#### Imperniatura

Per quanto si è potuto constatare, i perni risalenti ai restauri cinquecenteschi e seicenteschi dei rilievi sono tutti in ferro, a sezione circolare, a volte a sezione quadrata nei soli rilievi adrianei.

Il capitolo XVIII delle "Osservazioni", che tratta specificamente delle imperniature, imposta così il problema: "Ma perché radissime volte, si attacca pezzo che non ricerchi avere il suo perno adeguato di questo darò notizia. Perno chiamamo un ferro o piccolo, o mezzano o grande che siasi quale si pone di dentro fra l'un pezzo e l'altro, quale rende durevole l'attaccatura, e più assicurato il maestro a lavorare" (f. 174)<sup>15</sup>.

Qui si chiarisce assai bene la duplice funzione del perno: da un lato esso serve ovviamente di sostegno all'inserto, anzi a questo proposito si insiste più oltre sul fatto che il perno dovrebbe essere in grado da solo di sostenere il pezzo "pur se senza mistura"<sup>16</sup>; dall'altro il perno è indispensabile per poter lavorare e finire l'inserto una volta messo in opera; esso cioè "rende più assicurato il maestro"<sup>17</sup>. Sulla scorta di queste indicazioni, proviamo a interpretare le modalità della imperniatura nei rilievi adrianei: qui si trovano, come già detto, inserti di notevole entità privi di perni, inserti minuti con perni più spessi che non quelli di integrazioni più grandi; inserti non eccessivamente pesanti con più di un perno.

Per gli inserti che integrano particolari anatomici, ad esempio nella figura di Sabina, o pieghe dei panneggi, come quelle sul petto di Adriano nella *Apoteosi*, tutti privi di perni, si può pensare che rientrino nel caso già descritto di quegli inserti che andavano finiti prima della messa in opera; il rapporto tra l'ampiezza della superficie di contatto e lo scarso oggetto dell'inserto può in parte spiegare la mancanza del perno. Meno chiaro il caso del grande inserto che integra il volto della figura dietro Adriano, sempre nella *Apoteosi*, anch'esso senza perno: anche se lo scasso estremamente profondo che accoglie l'inserto ne rendeva forse possibile la lavorazione in opera. Resta comunque va-

lida la constatazione, in questo come in altri casi, che anche inserti di notevole peso non erano impernati, eventualità che non sembra considerata dalle fonti. In alcune pieghe troviamo invece due perni, e di notevoli dimensioni: si tratta evidentemente di integrazioni che dovevano essere lavorate in opera, e la presenza di due perni è legata alla necessità di impedire la rotazione del pezzo (fig. 3)<sup>18</sup>. Più lineare la situazione dei rilievi aureliani, in cui tutti gli inserti, anche quelli più piccoli, sono forniti di un perno, come prescritto nelle fonti. Per inserti assai grandi e sospesi, come è il caso della zampa sollevata dei cavalli, oltre al perno che si può supporre inserito nella superficie di contatto, si rileva un lungo perno di sostegno, che collega l'integrazione al fondo.

Nelle "Osservazioni" del Boselli si trovano poi minuziose indicazioni, che qui non si riportano, relative allo spessore dei perni in rapporto alla grandezza degli inserti, con l'avvertenza, riguardo a questo problema, di "peccare più tosto di prodigo che di avaro"; nonché una lunga spiegazione su come far combaciare i buchi dei perni nell'originale e nell'inserto, contrassegnandone le superfici di contatto con la lettera X.



fig. 5 *Apoteosi di Sabina, figura di Adriano* – tracce del mastiche resinosa – durante l'asportazione degli inserti.

#### Incollaggio

I materiali utilizzati sono sostanzialmente uguali per i due gruppi di rilievi; si tratta di un mastiche resinosa a base di pece greca e polvere di marmo (fig. 5)<sup>19</sup>. Si riporta per intero la minuziosa ricetta del Boselli, descritta nel capitolo XVII (f. 173 v.): "Metterai in una pila, o vasetto di Rame

dove non sia stata altra cosa, libre doi di pece grega da Cassa, la più chiara, e polita che tu trovi et meno di mezza oncia di Cera, Gialla, et a foco senza fiara <sup>77</sup> farai liquefare ogni cosa assieme; poi haverai polvere fatta di scaglie di marmo bianco polita, e ben macinata, et appoco a poco la ponerai dentro detta pila, e pece e cera liquefatta, con una stecha fatta a cucchiaella sempre manigiando, e rimescolando, sin tanto, che alzando detta stecha la materia corra sottilmente nel istesso sito. La prova se sia buona sarà che mandandone un poca sopra una lastra fredda, e lasciatala stare sino che sia rinfreddata affatto, poi presa e forzata a rompersi, se si spezza è fatta, se non si spezza, vi aggiungerai polvere, tanto che si spezzi: con questa potrai attaccare ogni cosa."

Rispetto a questa ricetta si può notare che sembra corrispondere meglio il mastice rilevato nei rilievi aureliani, più compatto perché chiaramente più ricco di polvere di marmo, che non quello dei rilievi adrianei. In questi la presenza di impasti di colore e consistenza diversa negli inserti di uno stesso pannello, dimostra semplicemente la preparazione, non particolarmente precisa, dei quantitativi via via necessari al lavoro.

Come già detto la quantità di mistura trovata è proporzionale alla imprecisione degli attacchi: nei rilievi adrianei se ne trovano spessori fino ad un centimetro. Per la messa in opera riprendiamo la lettura del Boselli: "Ma prima avvertirai scaldare bene l'uno, et l'altro pezzo da attaccarsi insieme, et scaldato a sufficienza sarà, quando postavi la mano, o dita per attastare poco tempo possi soffrire il calore della pezzi scaldati: indi buttatavi sopra la mistura, et posti insieme, netterai di fuori la mistura colata, sino che sia certificato che sono a lor loco posti..." (f. 173 v.) <sup>76</sup>.

#### Lavorazione in opera degli inserti

Nelle "Osservazioni" del Boselli, si ripete più e più volte che gli inserti vanno finiti in opera: "e ponendo in suo loco il sasso lo commetterai, Impernerai, et attacarai; et lavorarai sino alla perfezione" ... "poi si commettono impernando, et incollano, concludendoli in opera per bene unirle col antico" ... "e ti assicuro sulla mia fede che fanno più doi colpi dati in opera, che mille fuori del sito, e tanto basti." (cit., f. 176).

La lavorazione in opera degli inserti del Bescapè è provata da diversi piccoli particolari: anche se estremamente limitati, si rilevano alcuni segni di strumenti che passano dall'inserto all'originale <sup>77</sup>; in al-

cuni casi la lavorazione in opera è denunciata dal fatto che compare in superficie il foro del perno: esso dunque doveva esser stato effettuato nell'inserto quando vi era più spessore di marmo <sup>78</sup>; inoltre la superficie degli inserti è in genere trattata con una lavorazione notevolmente mimetica rispetto all'originale adiacente.

Nei rilievi di Adriano la lavorazione in opera è molto meno accurata, tanto che si notano inserti troppo ampi rispetto alla parte di originale adiacente; in alcuni casi, come già detto, la lavorazione in opera è del tutto eliminata.

Se si unisce questo ulteriore dato alla mancanza dei perni non strettamente necessari, e alla imprecisione degli attacchi, cui si supplisce con grandi quantità di collante, si ha già un quadro abbastanza completo del restauro del 1684: risultano eliminate quando non indispensabili, o ridotte al minimo, le operazioni che rallentano il lavoro <sup>79</sup>.

#### Stuccatura

Nei rilievi aureliani non si è rilevata una stuccatura delle commessure tra inserto e originale, distinta dalla mistura di incollaggio: in alcuni casi gli inserti combaciano bene, in altri semplicemente giunge in superficie l'impasto utilizzato come collante. Nei rilievi adrianei invece si trova un vero e proprio stucco, apparentemente anch'esso a base resinosa, ma più chiaro e caricato della mistura usata per incollare.

Con questo non solo sono colmate le commessure tra originale e inserto, cui in genere si fa riferimento nelle fonti, ma anche integrate parti mancanti o addirittura rotti degli inserti, e in taluni casi stuccate scagliature del marmo. Ad esempio nella *Apoteosi* si trovano stuccature a resina sul braccio di Adriano, nella gamba della *Aeternitas* e nella schiena del Campo Marzio (fig. 6).

Si riporta la ricetta dello "stuccho bianco", contenuta nel capitolo XIX delle "Osservazioni", pur avvertendo che si tratta di una mistura composta unicamente di cera e polvere di marmo <sup>80</sup>.

"Prendesi un Pignattino novo non adoprato, et vi si pone cera bianca, a tuo piacere, che non sia meno di un grosso; et a foco lento (?) si fa strugere poi vi si pone dentro polvere di marmo bianco novo, macinata a magior segno tanta quanta è capace di riceverne, a poco a poco mescolandola con un pezzo di Canna (?) spezzata (?) e polita; per ultimo sopra una lastra di Pietra polita (?) e bagnata (?) con acqua chiara si versa quale spandendosi (?)



fig. 6 *Apoteosi di Sabina, Aeternitas* - stuccature a resina.

come una tavoletta sottile si assoda, e si taglia in liste (?) larghe come il dito grosso, lunghe otto dita, et è fatto. Questo si pone ne le commisure con un ferro caldo e pulito, quale [...] lo liquefa, e lo [...] dove si ricerca dentro le commisure" <sup>81</sup>.

#### Patinatura <sup>82</sup>

È forse, tra le operazioni di restauro, quella in cui più evidente è la differenza tra i due interventi di cui trattiamo. Nel caso dei rilievi aureliani è presente una patinatura che ha dato luogo alla formazione di un velo, sia pure assai sottile, di ossalato di calcio, che possiamo considerare irreversibile. Nei rilievi adrianei non è più individuabile traccia alcuna di una patinatura, che pure deve essere stata effettuata <sup>83</sup>.

Proviamo a vedere in qual modo ci aiuta la ricetta del Boselli per "dare il colore antico" (Capitolo XIX, f. 174 v.-175): "Ciò fatto si procura di unire con colore simile al antico li pezzi bianchi di novo rifatti, qual colore correntemente si chiama tartaro. Questo si fa nel seguente modo. Si piglia una provatura fresca più o meno secondo il bisogno, et si lava in acqua calda, spremendo la grascezza quanto più si può, al fine si macina sottilmente, et vi si pone una quinta parte di fior di calce bianca smorzata, et un poco di Acqua, acciò si mestichi, et macini bene ogni cosa insieme che viene ad essere una colla bianca, quale bisogna colorire ad imitazione come dissi del antico, et io uso questa foggia, spezzo Tufi, mattoni, rota et altre cose, et la rottura apresento vicino l'antico, et quel pezzo che più è simile, macino spezzato con la provatura sudetta in tanta quantita che faccia colore, avvertendo col porvi acqua che resti sodetto tanto che sia capace con pennello di pelo

a stendersi dove si convenga, et sopra lo stucco lo replico, et vi soffio sopra polvere di marmo sottilmente macinata. Seccato che sia si stropiccia con pelle di pescic, o pomice in alcuni luoghi superficialmente, et anco con tela incerata sopra si da un certo poco lustro che non fa male".

Se si accetta l'ipotesi che l'ossalato di calcio possa formarsi per trasformazione di sostanze organiche, e in particolare proteiche<sup>23</sup>, si può pensare che in effetti la patinatura visibile sui rilievi aureliani sia stata eseguita con modalità analoghe a quelle descritte dal Boselli. Si tratterebbe per esser precisi di una patinatura eseguita con quei leganti, e probabilmente con le stesse modalità di stesura – se si pensa alla superficie levigata e polita della *Pietas* –, ma con sostanze coloranti assai più raffinate di quelle, piuttosto grossolane, descritte dal Boselli. All'osservazione in sezione sottile infatti la patina del Bescapè, estremamente sottile e di aspetto vitreo, rivela la presenza di minutissimi elementi di aspetto ocreo, che non possono ricondursi a tufi o mattoni pestati.

La funzione mimetica della patinatura del Bescapè è già stata descritta, come pure l'uso di un vero e proprio intonachino a calce e sabbia, per celare forti disomogeneità di tono degli inserti<sup>24</sup>.

La funzione mimetica della patina descritta dal Boselli – denunciata già nel titolo stesso del capitolo – si chiarisce ancor meglio nella descrizione di alcuni accorgimenti, che diremmo pittorici, consigliati per imitare macchie e venature del marmo antico che abbia un "colore bianco alquanto giallicio": "... si dà sopra il marmo restaurato acqua con fuligine bollita et dopo poco spatio si lava con Acqua chiara, et si lascia asciugare, se è simile al antico bene se non si ritorna a dare e lavare sino che si vede simile, poi con un poco di tartaro (ossia della patina sopra descritta) si vanno imitando quelle machiete et linee hoscure (?), tanto che simile divenga" (cit., f. 175).

Compare qui, come rimedio marginale, la fuligine bollita, che è invece il componente essenziale della patinatura consigliata, e probabilmente praticata, dal Carradori: "A fine di uniformare nel colore al marmo antico il moderno, si da a questo una patina con una tinta calda, composta di Filigine di cammino, della più soffice e leggera, che si fa fondere, e bollire nell'orina umana, replicandola più volte, sin che non vedasi, allorché è asciutta, che combini esattamente col colore dell'antico. Alle volte ancora, per meglio combinare con le macchie del marmo antico, si rende necessario a questa tinta di aggiun-

gerci anche un poco d'inchiostro"<sup>25</sup>.

In genere le indicazioni del trattato del Carradori corrispondono perfettamente alle tecniche da lui utilizzate, pochi anni prima, nel restauro dei rilievi dell'*Ara Pacis*, in particolare dei sei blocchi delle Processioni. Ora negli inserti settecenteschi di quelli non si trova traccia di patine ad ossalato di calcio, o comunque di patine purchessia.

Le integrazioni risplendono bianche rispetto al tono caldo e spesso "alquanto giallicio" del marmo romano, allo stesso modo di quelle seicentesche dei rilievi adrianei del Campidoglio. Si può forse ipotizzare che il metodo della fuligine, già noto al Boselli, avesse soppiantato totalmente quello del "tartaro", già all'epoca di quel restauro<sup>26</sup>. Una cosa che può far luce sull'atteggiamento nei confronti della patinatura è, a nostro avviso, l'atteggiamento dello scultore-restauratore nei confronti della pulitura dei marmi antichi<sup>27</sup> e così proviamo a immaginarne qualcosa.

#### Pulitura

Nelle "Osservazioni" l'unica indicazione relativa ad operazioni di pulitura del marmo è espressa, e non può essere casuale, come postilla ai consigli sulla patinatura. Nella "Istruzione elementare" invece le indicazioni, molto più dettagliate, sono introdotte proprio all'inizio dell'Articolo XI "Del modo di restaurare le sculture antiche"; posizione che non può non collegarsi alla diversa importanza che aveva assunto l'operazione stessa.

Ma vediamo i due testi: "Alle volte torna bene dare al antico una lavata con Acqua forte quale lo netta et lo fa divenire con la purità primiera: ma questo non si deve fare sopra frammento che sia grandemente intartarito (?) o murato con calce sopra perché non si leva et quelli Tartari maggiormente appariscono. Haver tanta notizia basti per lo stucco e colore da darsi nelle cose antiche ristaurate" (O. Boselli, cit., f. 175).

Si sconsiglia dunque, perché non risolutivo, anzi controproducente, l'uso dell'acido nel caso di marmi "intartariti" o "murati con calce sopra": il primo caso può a nostro avviso attagliarsi a marmi che abbiano sulla superficie tracce di patine scure resistenti, saremmo tentati di dire patine ad "ossalato di calcio"<sup>28</sup>; il secondo può forse riferirsi a scialbi a calce presenti sulla superficie. A proposito assai calzante è proprio l'esempio dei quattro rilievi del primo ripiano del Palazzo dei Conservatori, su cui, come già descritto, si trova-

no residui di strati a calce nei tre pannelli di Marco Aurelio, una patina ad ossalato di calcio nell'*Adventus*. E il Bescapè in effetti, che doveva uniformare i quattro rilievi, toglie a fatica e meccanicamente una parte del "tartaro" dell'*Adventus*; probabile si disinteressa dei residui di scialbi sui rilievi aureliani, peraltro poco deturpanti; e poi uniforma tutte le superfici con un "tartaro" di sua preparazione, assai raffinato e sottile.

Ma vediamo il Carradori: "Trattandosi di dover restaurare un pezzo di Scultura antica, che sia coperta di tartaro, o altro sudiciume, e si trovi mancante di alcuna delle sue parti, esaminata la qualità del sudiciume, prima di tutto si tenta di toglierlo con acqua pura, e con polvere di marmo, o rena fine, per mezzo di pennelli, capocchio e stecche di legno. Se così non riesce, si ricorre alle acque forti più o meno potenti, e con scalpelli ed altri piccoli ferri si vanno diligentemente scalzando le parti tartarose, dopo averle bagnate con tali acque. Indi si lava subito da per tutto con acqua pura; e con stecche di legno, polvere di marmo, e pomice ancora, si ripassa con diligenza su le parti medesime, per così renderle tutte egualmente pulite" (F. Carradori, cit., p. XXVII).

Da un lato va sottolineato il ripresentarsi del termine "tartaro", a distanza di un secolo e mezzo, per indicare una incrostazione diversa da "altro sudiciume" e particolarmente resistente, tanto da dover essere scalzata a scalpello, o comunque meccanicamente, dopo reiterate bagnature con acidi. Ma importante è anche notare che essa non ha più rapporto lessicale, e quindi logico, alcuno con la patinatura di restauro, chiamata patina o semplicemente "tinta".

D'altro canto è evidente l'importanza che le operazioni di pulitura hanno nel frattempo assunto all'interno dell'intervento di restauro: pulitura che, con una serie di metodi a violenza graduata, deve giungere, costi quello che costi, alla totale eliminazione dei "tartari", per corrispondere al preciso dettato estetico che vuole che i marmi siano bianchi.

Diventa a questo punto più chiara la differenza tra la "patina-tartaro" del Boselli e la "patina-tinta" del Carradori: la prima più o meno coprente, ma comunque in grado di celare non solo le disomogeneità delle integrazioni, ma anche macchie e residui presenti sul marmo antico; la seconda sostanzialmente trasparente, in grado di intonare il candore degli inserti appena lavorati, con quel tono caldo, a volte giallino, che assume il marmo antico, questo sì resistente anche alla pulitura

più drastica.

Per tornare ai rilievi capitolini ci sembra di poter dire che, almeno per il trattamento della superficie, il restauro del 1684 si può considerare più vicino alla posizione

del Carradori che a quella del Boselli: non solo per la natura, ovviamente solo ipotizzabile, della patina adottata; ma anche per i modi della pulitura, questi chiaramente individuabili, finalizzati ad ottene-

re un marmo sostanzialmente bianco con abrasivi, scalpelli, raspe e con ogni probabilità acidi.

Giovanna Martellotti

<sup>1</sup> Nella lunga frequentazione del manufatto, che ogni restauro accurato comporta, ci si accorge di ripercorrere vie per certi versi analoghe, pur nella assai diversa impostazione metodologica, a quelle seguite da chi è intervenuto in antico, così che quasi inavvertitamente se ne comincia a comprendere la logica, a individuarne le difficoltà, ad apprezzarne le maestrie.

<sup>2</sup> L'intervento del Bescapé sarà qui esemplificato sui tre rilievi di Marco Aurelio: infatti il restauro cinquecentesco dell'*Adventus* risulta complessivamente di più difficile individuazione, e per la presenza di interventi più antichi e per la probabile collaborazione di altri scultori. Così per semplicità si parlerà di rilievi aureliani e rilievi adriani, intendendo per questi ultimi solo i due pannelli dell'Arco di Portogallo, restaurati nel 1684.

<sup>3</sup> Il compito del Bescapé era cioè oggettivamente più semplice; in qualunque restauro, anche con tecniche diverse, la difficoltà di una integrazione è in un certo senso proporzionale al degrado dell'originale che la circonda.

<sup>4</sup> Non si vuole affermare, né si potrebbe, che non fosse uno scultore, ma semplicemente che il suo approccio all'intervento era più propriamente da restauratore di quanto non fosse quello del Bescapé.

<sup>5</sup> Il suo restauro insomma risponde ad un atteggiamento nei confronti dell'antico che è assai bene esemplificato nell'aneddoto sull'Ercole Farnese, restaurato da F. Guglielmo della Porta, riportato in G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti*, Roma 1642, p. 151: "... e tra le altre rifecè le gambe al famosissimo Ercole con tanta, e sì lodevole maestria, che essendosi poi le antiche ritrovate, Michelagnolo giudicò, non doversi mutare quelle di F. Guglielmo, per mostrare con quel risarcimento sì degno al mondo, che le opere della scultura moderna potevano stare al paragone de' lavori antichi".

<sup>6</sup> O. BOSSELLI, *Osservazioni della Scultura Antica*, Corsiniana Vetus, ms. 1391, coll. 36-F27, f. 171 v. Il manoscritto è stato letto nella edizione anastatica, a cura di P. Dent Weil, Firenze 1978. Si ringrazia per la collaborazione la collega Cinzia Silvestri.

<sup>7</sup> "Et il saperlo ben fare, non è cosa da mediocre ingegno, come altro si crede, anzi di speculazione, tanto varia e sublime che aguglia le maggiori dell'Arte." (cit., f. 171 v.). Boselli non inserisce nel breve elenco dei restauri degni di lode, tra cui vi è anche il già citato Ercole Farnese, (cit., f. 171 v., 172) quello del Bescapé, e forse neppure lo conosce; cita comunque più volte i quattro rilievi del Palazzo dei Conservatori, come esempi dell'eccellenza della scultura antica (cit., f. 3 v., 7 v., 52, 74, 84, 85 v.).

<sup>8</sup> Il Boselli, scultore e restauratore di scultura, è fonte assai attendibile e importantissima dal punto di vista strettamente tecnico: le sue indicazioni e le sue ricette corrispondono spesso perfettamente a quanto trovato sulle opere; d'altro canto le sue minuziose descrizioni dei modi di esecuzione chiariscono alcuni dei dati rilevati, che altrimenti resterebbero incomprensibili. L'unica altra fonte paragonabile per attendibilità tecnica, è la *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Firenze 1802, di Francesco Carradori, cui pure si farà qualche riferimento.

<sup>9</sup> La lavorazione varia a volte all'interno di una stessa sede: ciò può forse collegarsi a correzioni apportate negli scassi, all'atto di adattarvi gli inserti.

<sup>10</sup> "Si cominci allora da tagliare tutti i contorni delle

rotture, a filo più retto che sia possibile, e vi si fa poi un taglio nel mezzo della grossezza, a guisa di cassa..." (F. CARRADORI, cit., p. XXVIII). Nei restauri carradoriani delle Processioni della *Ara Pacis Augustae* si rilevano sedi a superfici lisce, a volte semplicemente concave, assai più spesso con tagli a spigolo vivo ("a guisa di cassa"), per aumentare la superficie di contatto e fornire una sorta di vero e proprio incastro.

<sup>11</sup> Il metodo è sostanzialmente identico a quello descritto nelle fonti per i modelli della scultura, si confronti per tutti il Vasari.

<sup>12</sup> Occorre chiarire che anche la dettagliata descrizione del Boselli risulta piuttosto approssimativa, se la si confronta con quanto consigliato dal Carradori, e da lui precisamente messo in atto nei restauri dell'*Ara Pacis*: fatti i modelli con terra, a contatto con le sedi regolarizzate, li forma e getta in gesso - con un passaggio in più rispetto alla descrizione boselliana - e quindi mette marmo e modello in gesso sotto le misure e restituisce l'inserto preciso al modello stesso (cit. p. XXVIII). Ciò gli consente in particolare di avere superfici di contatto esattissime tra originale e inserto. Nei rilievi capitolini, anche in quelli aureliani, gli attacchi non coincidono mai con precisione paragonabile.

<sup>13</sup> Già le difficoltà incontrate, anche solo per rimuovere il collante dalle superfici di alcuni inserti, ci avevano indotto a ragionare su quanto dovesse essere complesso il lavorarli.

<sup>14</sup> Il Boselli dunque parla esplicitamente di ferro; può essere interessante notare che già nel Borghini si chiarisce che è assai meglio usare altri materiali: "fa di mestiere mettervi un pezzo di rame o di bronzo; e non di ferro, perché la ruggine col tempo allarga il marmo" (R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 156 della edizione Labor del 1967). Si può pensare che qui la differenza sia tra l'erudito che riporta ciò che si dovrebbe fare a detta del più, e il tecnico che dice quanto nella prassi normalmente si fa. Il Carradori a questo proposito consiglia rame o ottone - e questi due materiali usa nella *Ara Pacis* -, o anche ferro ramato o stagnato (cit. p. XXVIII).

<sup>15</sup> Analoga l'indicazione del Carradori: "Questo pernio deve con diligenza essere assetato nel buco d'ambo le parti, quasi al grado, se sia possibile, di sostenere senz'altro aiuto il pezzo rifatto" (cit. p. XXVIII).

<sup>16</sup> Ancora più chiaro a questo proposito il Carradori, che quando tratta della finitura in opera degli inserti, dichiara esplicitamente "... anche i più piccoli pezzi è necessario, oltre la mestura, che siano sempre corredati di un piccolo pernetto, sì per il dovuto sostegno, che per dar luogo alla lavorazione".

<sup>17</sup> Nel Boselli si trova l'indicazione: "e se il pezzo girasse con un contraperno si ferma. Questo è un piccolo pernetto che si pone nel istesso sito, sotto o sopra il perno grosso secondo il bisogno".

<sup>18</sup> Il mastice trovato è molto simile a quello rilevato nei restauri, carradoriani e no, della *Ara Pacis*; crediamo si possa ipotizzare che i materiali si siano mantenuti sostanzialmente gli stessi per tutto il periodo in cui fu corrente il restauro integrativo della scultura. La ricetta del Carradori si discosta da quella di Boselli per l'assenza della cera gialla; questa peraltro si può considerare un additivo di importanza relativa, dato che il suo rapporto con la pece è di 1:50.

<sup>19</sup> Si può forse supporre che si tratti di un errore di scrittura per "foco senza fiamma": per analoghe miscele è normale l'uso di una preparazione a bagnomaria, ossia non a contatto diretto del fuoco.

<sup>20</sup> Anche prescindendo dalla estrema imprecisione del restauro del 1684, si tratta comunque, nella descrizione di Boselli, di un modo assai più approssimativo di quello descritto dal Carradori nella sua "Istruzione", ed effettivamente rilevabile nei suoi restauri dell'*Ara Pacis*. Avendo superfici di contatto assai precise il Carradori si limitava a porre un po' di mistura, composta in pastelletti, nei fori del perno e poi ad "ungere" le commessure delle due parti, che è procedimento assai raffinato. Ma crediamo che complessivamente si possa dire che il Carradori porta ad un estremo grado di raffinatezza tecniche e tecnologie di un'arte ormai prossima alla scomparsa.

<sup>21</sup> E in effetti è assai difficile evitarlo, specie se si pensa che la lavorazione in opera dell'inserto ha una direzione obbligata: "e che nel lavorarli i ferri sempre levino pietra a favore della attachatura, e con diligenza per non stachare i pezzi" (BOSELLI, cit., f. 173 v.).

<sup>22</sup> Così avviene ad esempio, nella *Clementia* per la spalla del Barbaro inginocchiato; il Boselli avverte di questa possibilità, quando tratta dei perni (f. 174) "... con giudizio di non afondarsi tanto, che si trovi il ferro nel lavorare".

<sup>23</sup> Per quel che riguarda le rilavorazioni in opera citiamo nuovamente il Boselli: "Non isdegnarai rifare, e ritoccare il fatto più volte per giungere al accompagnamento, perché è di gusto il far bene, ancorché sia di danno per li prezzi correnti".

Forse il restauratore del 1684 non aveva sufficiente gusto per "il far bene", ma è anche probabile che i Conservatori si fossero adeguati ai prezzi correnti. Purtroppo non si sono trovati documenti di spesa di questo intervento e non si può quindi stabilire un confronto con il restauro dei quattro rilievi del primo ripiano, per il quale furono pagati al Bescapé 620 scudi.

<sup>24</sup> Si tratta di una pagina purtroppo quasi illeggibile, almeno nella riproduzione anastatica; tuttavia si ritiene utile riportare quanto interpretato: le parole la cui interpretazione è dubbia sono seguite da un punto interrogativo tra parentesi; quelle che ci sono risultate totalmente illeggibili sono segnalate da tre puntini tra parentesi quadre.

<sup>25</sup> Potrebbe forse corrispondere meglio allo stucco dei rilievi adriani una delle ricette riportate dal Borghini (R. BORGHINI, cit., p. 157), sempre che si possa interpretare come una resina il "Mastico da denti" da lui citato come componente essenziale, insieme a cera bianca e polvere di marmo. Assai diversa la tecnologia delle stuccature descritte dal Carradori per coprire le commessure (F. CARRADORI, cit., p. XXX); si tratta infatti di uno stucco a base di gesso, colorato con terra.

<sup>26</sup> Quanto si riporta e si ipotizza è stato discusso con il Prof. Corrado Gratzu del Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Pisa, che ha analizzato i campioni dei diversi strati superficiali trovati sui rilievi capitolini. È chiaro che i dati dell'indagine si inseriscono, seppure a *latere* - trattandosi di rilievi musealizzati in antico -, nella più generale e discussa questione degli strati presenti sui monumenti romani antichi (Cfr. A. MELUCCO VACCARO, *La poli-*

cromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 24, 1985, pp. 19-32.

<sup>17</sup> Seppure non bastassero a provarlo le disomogeneità del marmo degli inserti, si può ragionare sulle stuccature appena descritte che, pur abbastanza chiare, hanno un evidente tono bruno-grigio.

<sup>18</sup> Cfr. M. FRANZINI, C. GRATZIU, E. WICKS, *Patine ad ossalato di calcio sui monumenti marmorei*, Rend. Soc. It. Mineralogia e Petrologia, 39, 1983; e C. GRATZIU, *Primi dati sulle caratteristiche petrografiche e stratigrafiche delle patine ad ossalato di calcio*, in Atti del Convegno "Scienza e Beni Culturali", Bressanone 1986.

<sup>19</sup> Si sottolinea qui che il colore della patinatura, al-

l'atto della sua stesura, non doveva necessariamente essere come attualmente si presenta; è anzi probabile un processo di imbrunimento nel tempo; è però altrettanto vero che essa doveva essere fin dall'inizio colorata in qualche modo. Si può poi sottolineare che il Boselli fa chiaramente il colore della patina ad imitazione del tono del marmo antico restaurato, ma non chiarisce poi fino in fondo se si patinino proprio solo le integrazioni: è evidente invece che il Bescapé ha dato il colore d'antico anche all'antico dei rilievi aureliani.

<sup>20</sup> Dove l'inchiestro fa le funzioni, che nel Boselli aveva il "tartaro", di imitare le venature scure.

<sup>21</sup> È chiaro che solo lo studio di numerosi altri interventi integrativi, tra il XVI e il XVIII secolo, potreb-

bero supportare l'ipotesi che qui si propone. Si deve peraltro sottolineare che la fuligine è base della patinatura, in una delle ricette riportate dal Borghini (R. BORGHINI, cit., p. 157); e dunque il suo uso deve probabilmente considerarsi parallelo a quello del "tartaro" boselliano, fin dal XVI secolo.

<sup>22</sup> In modo analogo a quanto incide sui modi del ritocco la impostazione della pulitura nel restauro dei dipinti.

<sup>23</sup> Non si può sottovalutare il fatto che il Boselli chiama "tartaro" sia la sua patina, che ciò che trova sui marmi antichi, e dunque in un certo senso li identifica come tipo di trattamento.

## Scheda di restauro

### Indicazioni generali

Direzione dei lavori: Eugenio La Rocca. Restauro: C.B.C. "Conservazione Beni Culturali": Carla Bertorello, Maria Grazia Chilosi, Rosanna Coppola, Anna Valeria Jervis, Giovanna Martellotti, Doretta Mazzeschi, Cinzia Silvestri, Lucia Tito, Sabina Vedovello. Con la collaborazione dei restauratori Vanina Durand, Bettina Elten, Serafina Melone, Sibylle Nerger, Marisol Valenzuela.

Periodo dell'intervento: Febbraio-giugno 1986.

Consulenze: Per le tecniche di esecuzione Peter Rockwell; per l'indagine sui materiali AB2 Art; per l'analisi delle patine Corrado Gratziu; per le ricerche d'archivio Paola Refice.

### Descrizione dello stato di conservazione

L'analisi delle forme di alterazione dei sei rilievi capitolini offre una interessante possibilità di confronto sulla incidenza dei vari fattori di degrado, in relazione alle diverse vicende conservative.

I tre rilievi aureliani, quale che fosse la loro originaria collocazione, si possono quasi considerare come sculture conservate sempre in ambiente chiuso: l'incidenza dei danni dovuti a fattori naturali di degrado, pur presenti e individuabili, è

assai inferiore a quella dei danni che potremmo chiamare da "musealizzazione", riconducibili a manomissioni e restauri, e in particolare ai numerosi spostamenti.

Peraltro, malgrado le identiche vicende, anche i tre rilievi mostrano alcune leggere differenze nello stato di conservazione; l'impressione di uno stato complessivo assai migliore per la *Pietas* è dovuta in realtà allo stato migliore della superficie e in particolare alla conservazione quasi perfetta della patina di restauro. Si può ipotizzare la presenza di condizioni di conservazione non ottimali, dal '500 ad oggi, per i due rilievi della parete di fondo: condizioni che hanno dato luogo ad esempio a fenomeni di disgregazione e fratturazione del marmo di alcuni inserti<sup>1</sup>.

Già lo stato di conservazione dell'*Adventus*, complessivamente assai peggiore, dà luogo a valutazioni diverse: da un lato la sua più lunga permanenza all'aperto è chiaramente denunciata dai più estesi fenomeni di decoesione e perdita di superficie; dall'altro le più gravi mancanze, in particolare nella parte alta, sono chiaramente riconducibili alle vicende dell'arco di via di Pietra, variamente inglobato in costruzioni civili<sup>2</sup>.

Ancora maggiore l'incidenza dei fattori naturali di degrado nei due rilievi adrianei dell'Arco di Portogallo rimasti all'a-

perto fino al 1662. Qui, e in particolare nella parte bassa della *Apoteosi*, si rileva ad esempio una forma assai avanzata di corrosione superficiale, con formazione di crateri tondeggianti, probabilmente legata all'azione diretta della pioggia. Anche l'entità e le modalità degli interventi di restauro sono chiaramente legate ad uno stato di degrado assai avanzato del materiale costitutivo.

Si descrivono qui brevemente le forme di alterazione rilevate<sup>3</sup>.

Perdita di parti originali: le mancanze di originale corrispondono perfettamente a quanto descritto per le integrazioni e i restauri del XVI e XVII secolo (Cfr. tavv. 3-4-5-6-7). Quanto sacrificio di materia originale sia collegabile alla regolarizzazione delle sedi degli inserti si può solo in parte immaginare; sembra comunque di poter dire che esso sia stato di maggior entità nei rilievi dell'Arco di Portogallo.

Perdita di inserti di restauro di marmo: rilevabile in tutti e sei i rilievi, in genere riconducibile all'ossidazione dei perni in ferro o a processi di cristallizzazione dei collanti. Perdite particolarmente ingenti, risarcite in stucco, si rilevano nei due rilievi adrianei dell'Arco di Portogallo; limitate invece le perdite recenti.

Fenomeni di decoesione: presenti sui sei rilievi, ma in genere localizzati sui mag-