

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Restauro e tutela per le collezioni pittoriche del Seicento

Appunti per un nuovo racconto

Maria Beatrice Failla

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract Since the mid-twentieth century, Italian art historians have developed a negative perception towards the restoration practices that involved the paintings in collections and galleries in the seventeenth century. This essay aims to reconsider how such a historiographic misinterpretation originated, deconstructing the critical debates that evolved from the 1950s until recent years. In order to establish a clear-cut understanding of the 1600s pictorial restorations, the author reconsiders examples from the picture galleries in the Italian Peninsula, weighting them against the practices of restoration that evolved in a few Europe courts in the same years.

Keywords Europe. History of art criticism. History of restoration. Italian peninsula. Restoration of paintings. Seventeenth century.

Riaggiornare di volta in volta, così come questo convegno ci ha invitato a fare, la riflessione critica sulla storia della conservazione per valutare quale sia la congiuntura attuale tra cultura e prassi operativa del restauro e sguardo della storia dell'arte sulle sedimentazioni conservative delle opere, costringe a ritrarre alcune impostazioni epistemologiche della stessa disciplina.

Così come il restauro non è un atto neutro, non lo sono tuttavia nemmeno i suoi percorsi storiografici, anch'essi condizionati dalle valutazioni sugli interventi e sulle scelte dei restauratori e rapportati al giudizio del proprio tempo.



Sapere l'Europa, sapere d'Europa 7

e-ISSN 2610-9247 | ISSN 2611-0040

ISBN [ebook] 978-88-6969-623-7

Peer review | Open access

Submitted 2022-04-26 | Accepted 2022-06-10 | Published 2022-06-21

© 2022 Failla | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-623-7/004

Di fatto però, così come in fin dei conti la teoria di Brandi non è stata, ad oggi, sostituita da un altro testo normativo, la nostra visione del restauro nella sua configurazione storica è ancora in gran parte modellata, non fosse altro che per gli esempi che ricorrono maggiormente nei testi sulla storia del restauro, sul racconto costruito tra il 1972 e i primi anni Ottanta da Alessandro Conti, un racconto impalcato su presupposti alternativi e spesso anche in contrasto (è una storia ormai nota e se vogliamo anche calcificata) con la teoria di Brandi (Rinaldi 2006).

Al netto delle mitizzazioni, delle distorsioni e della sedimentazione della memoria, lo scontro Brandi-Longhi sul restauro, come ci ha ricordato Massimo Ferretti (2013), può essere condensato nella scelta di una formulazione teorica e formativa, in grado di orientare gli interventi in un quadro di metodo pur nella specificità dei singoli casi, in alternativa ad un percorso di conoscenza storica che attraverso la conoscenza delle vicende conservative delle opere potesse illuminare, di caso in caso, il presente.

Due atteggiamenti diametralmente opposti, nessuno dei due neutrale, che condividevano tuttavia la centralità dell'occhio e del ruolo dello storico dell'arte nel processo del restauro. Non è più questo oggi il baricentro.

Ma se davvero vogliamo ricongiungere la nostra visione 'del restauro' e la storia 'dei restauri' che vogliamo raccontare, per farlo dobbiamo ancora fare i conti con quella dicotomia Longhi-Brandi che spesso si tende ad eludere confinandola nel secondo dopoguerra all'epoca della nascita dell'Istituto Centrale del Restauro e considerandola come ormai disinnescata al netto del riecheggiare di antiche ruggini interpersonali (Bon Valsassina 2006).

La storia di Conti rispecchiava la lezione di Longhi nel mettere in scena, così come sottolineava ancora Ferretti:

una fenomenologia, tutta induttiva, delle sedimentazioni materiali e figurative; delle trasformazioni, più o meno intenzionate. O meglio, suggeriva come necessaria estensione della ricerca storico-artistica la storia stessa del restauro. (Ferretti 2013, 559)

E fin qui uno dei meriti assoluti del testo di Conti sul quale si sono appoggiati tanti dei progetti e degli studi che hanno sostanziato la storia del restauro dagli anni Novanta, quando diviene disciplina autonoma nell'insegnamento universitario, ai nostri giorni.

Si trattava tuttavia di una fenomenologia giudicante, anche solo nella scelta e nella concatenazione degli esempi, per non parlare dei giudizi, che di fatto tendeva un sottile filo evolucionistico, dove l'*optimum* della consapevolezza di tutela e di rispetto per le opere prendeva abbrivio nel Settecento per arrivare al discrimine del XX secolo, giunto al quale, tuttavia, Conti metteva in guardia dalle derive

idealistiche di Brandi così come dai 'restauri pop' che si affacciavano con il nuovo millennio (Conti 1987).

Il XVII secolo, con le sue contraddizioni, rimaneva invece nel cono d'ombra del Secolo dei Lumi, dove il racconto si imperniava sullo stesso processo dell'affermazione della fortuna dei primitivi: le ricerche di Conti si incardinavano del resto in maniera indissolubile, è cosa nota, sull'architettura del volume di Giovanni Previtali (1964).¹

Così, mentre sul Settecento e sull'Ottocento le ricerche sono progredite e si sono aggiunti nuovi capitoli e nuovi punti di vista sulla storia del restauro, il racconto sul restauro nel Seicento, ammesso che si consideri oggi anche solo lecito parlarne, non ha subito aggiornamenti, se non quelli confinati nello spazio angusto della *Technical Art History*, dove hanno trovato posto per tempo, ad esempio, gli studi di Simona Rinaldi sul manoscritto di Théodore Tourquet de Mayerne (Rinaldi 1995).

Mentre, a partire dagli anni Novanta, con la grande ondata di piena degli studi sul collezionismo le conoscenze di contesto sulla cultura artistica seicentesca si sono implementate a dismisura e gli archivi sono stati arati a pieno campo per produrre una messe poderosissima di dati che va ben oltre le occorrenze che potevano essere a disposizione di Conti, da quei dati non sono derivate nuove considerazioni complessive sulla storia della conservazione e della tutela nel corso del XVII secolo.

Provare a liberare la cultura del restauro del Seicento da quel pregiudizio può servire forse a svincolare l'intera storia del restauro dal quel sottile filo evolucionistico che ancora la ingarbuglia. E solo una prospettiva europea, quella delle grandi corti, può essere dirimente.

Per trovare un nuovo senso è tuttavia necessario allestire un nuovo racconto e andare a stanare il costruito storiografico di Conti.

Un punto significativo su cui posizionare il barometro della mancata considerazione delle attenzioni di tutela nel Seicento può essere uno degli ambiti che forse più di tutti suscita il disprezzo di giudizi tarati sulla cultura del presente: quello dei tagli e degli ingrandimenti da quadreria che si intensificano come conseguenza diretta del fenomeno del collezionismo e del montaggio delle collezioni nelle sale delle residenze nobiliari.

Nel Cinque e nel Seicento, la moda dominante, aulica per eccellenza e decorativa, si accomodò a mutilar dipinti nello stesso spirito con cui si affrettava ad accrescerli per via di giunte (si vedano di grazia le molte rabberciature ai quadri veneziani nel Louvre, al Prado, ecc.); ogni volta cioè che lo chiedessero le più generiche esigenze distributive e architettoniche di una galleria: ora per crea-

¹ Introduzione alla seconda edizione del 1988 (Conti 1988).

re un 'accompagnò', come si diceva, fra dipinti affini ma di formato diverso, ora per servire l'andamento e le misure degli stucchi, delle scorniciature, dei sopraporta e via dicendo. (Conti 1973, 54)

È l'esordio del capitolo dedicato nel 1973 da Alessandro Conti ai quadri da galleria, dove spiccava la citazione quasi testuale delle riflessioni di Roberto Longhi sui restauri di accompagnamento formulate nel 1934 nel saggio dove si proponeva l'originaria composizione della *Morte della Vergine* di Mantegna, decurtata nel XVII secolo della porzione superiore dove era raffigurato il *Cristo che sorregge l'anima della Vergine* e privata del completamento dell'architettura rappresentata. La storia conservativa della tavola doveva essere una vicenda particolarmente cara a Conti, anche perché era stata ripresa da Longhi nel testo della conferenza sul restauro tenuta alla Sorbona nel 1956, la cui trascrizione postuma costituisce, come è noto, la prefazione alla prima edizione della *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*.²

Il caso dell'intervento di mutilazione subito dal Mantegna del Prado, esposto sia nella galleria di Vincenzo Gonzaga che nelle sale di Hampton Court di Carlo I Stuart simmetricamente a *pendant* con la *Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e sei Sante* (oggi a Boston), era per Longhi esemplare per illustrare come una mancata considerazione della storia materiale delle opere potesse generare forzature inconsulte nella loro lettura critica (in quel caso le illazioni anacronistiche di Paul Kristeller sull'inconsueta iconografia della *Dormitio Virginis* senza il Redentore) ma anche per ragionare sugli adeguamenti nelle dimensioni dei dipinti come un segno tangibile di diverse e storicizzate attitudini visive (Longhi 1934).

Una rinnovata attenzione alla storia della tutela e degli interventi di restauro, da intendere in stretta correlazione con la fortuna delle opere, era stata del resto programmaticamente inserita da Longhi nelle *Proposte* del 1950. Anche nelle annate precedenti ai numeri di *Paragone* che dal 1966 trarranno quasi sistematicamente spunto dalle tragiche vicende dell'alluvione fiorentina per affrontare le tematiche del restauro, le pagine dell'*Antologia di critici* sono spesso dedicate a temi di conservazione, senza trascurare una prospettiva storica. Nel maggio 1964 lo stesso Longhi segnalava il trattato settecentesco del bergamasco Andrea Pasta e pubblicava, ad uso degli storici dell'arte e dei restauratori, la trascrizione del paragrafo *Dell'amoroso e diligente governo dei quadri*, mentre nel marzo 1965 affidava al suo allora giovane laureato Francesco Abbate un testo

² Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, testo inedito di una conferenza tenuta all'Istituto d'Arte ed Archeologia della Sorbona, il 25 maggio 1956, edito in Longhi 1973. Cf. Ferretti 2002; 2013.

sulle «Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro» (Abbate 1965). Il saggio, che intendeva inserirsi nel vivo della *Cleaning Controversy* traendo sostegno dalla letteratura artistica, sanciva la favorevole accoglienza che era stata riservata al volume di Jacques Guillerme, *L'Atelier du temps*, edito nel 1964, dove si affrontavano le diverse cause di degrado delle opere d'arte, dagli agenti atmosferici agli interventi dell'uomo, con la stessa scansione (e, in qualche caso, con gli stessi esempi) proposta da Longhi nella conferenza parigina del 1956.

La selezione di testi proposta da Abbate, sicuramente sottoposta al vaglio di Longhi, mirava a ricercare in quella prospettiva 'laica' di rispetto degli antichi maestri che traeva origine da Vasari ed era ribadita nel Seicento da Gaspare Celio e Filippo Baldinucci, le radici della politica di tutela dell'opera d'arte da perseguire anche nel restauro contemporaneo, e la poneva in forte contrapposizione con le attenzioni devozionali che la Controriforma aveva destinato alle immagini sacre considerandole «non come cose ma come segni di cose» (Abbate 1965, 40).³

A metà strada tra le indicazioni «perniciosissime» di manutenzione e rifacimento di Paleotti e Molano e l'intransigenza di Celio, «ferocemente antiinterventista» e a suo dire antesignana delle posizioni illuminate del canonico Crespi e di Bottari, Abbate colloca la trascrizione di alcune lettere di Giovan Battista Marino a Giovan Battista Castello, per sottolinearne tuttavia «la completa mancanza di idee rispetto al problema del restauro» (1965, 43). Nonostante il rifiorire di attenzioni per il poeta napoletano da parte degli storici della letteratura, che in quegli anni si dedicavano alla riedizione dell'*Epistolario*, e le argomentazioni sul contributo del Marino alla critica artistica enunciate da Gerald Ackerman nel 1961, sulle pagine di *Paragone* si rimarcava una sua attenzione prevalentemente retorica al testo figurativo.

Si concentrava in quello stesso torno d'anni anche l'attenzione della critica sul manoscritto di Giulio Mancini, strumento di cui Longhi si era già avvalso negli scritti caravaggeschi e in occasione della mostra milanese del 1951, e trascritto, dietro sollecitazione di Lionello Venturi, da Adriana Marucchi e Luigi Salerno nell'edizione critica del 1956, dove avevano trovato attenta considerazione anche le pagine sulle vernici e sulla conservazione dei dipinti (Mancini 1956).

L'impalcatura teorica proposta da Abbate per il dibattito seicentesco sul restauro si ripropone, con qualche ammorbidimento nei con-

3 «Non esitiamo certo ad indicare nella cultura 'laica' (con in testa il Vasari, modello anche in questo delle generazioni future) il filone 'progressista', per così dire, da cui hanno tratto alimento non solo le polemiche famose e perché no?, 'illuministiche' del canonico Crespi o del Bottari, ma anche tutta quella tradizione di rispetto 'storico' dell'opera d'arte che è anche la nostra» (Abbate 1965, 39).

trasti, nella prima edizione del volume di Alessandro Conti, che ripartiva dall'antitesi tra adeguamenti e manutenzioni dettati da esigenze devozionali e le prime labili tracce di quell'attenzione per i manufatti artistici che costituiva la prima tappa nel delinearci della fortuna e del rispetto per gli antichi maestri.

Il meticoloso lavoro di aggiornamento e di sedimentazione di nuovi spunti di riflessione teorica che supportava la seconda edizione della *Storia del restauro* di Conti, dove spesso le accezioni di determinismo teleologico cedono il passo ad una maggiore relativizzazione dei diversi contesti geografici e cronologici, coinvolse solo in alcuni snodi anche i paragrafi dedicati al XVII secolo, in cui alcune delle posizioni di Longhi risultavano ora tuttavia ulteriormente contestualizzate.⁴

Nella nuova *Storia del restauro* del 1988 il delicato rapporto tra fonti storiografiche e attestazioni materiali si arricchiva inoltre di nuovi casi di studio, prevalentemente incentrati, per il XVII secolo, proprio sulle esigenze di allestimento delle quadrerie principesche, orientate sulla ricerca di una percezione visiva armonica sia in relazione alle dimensioni che alla cromia dei dipinti. Sebbene più attutito, il confronto con il Settecento, secolo palesemente supportato da un dibattito storiografico più denso e consapevole anche sul versante della storia della tutela, era però ancora svantaggioso. Rimaneva infatti sostanzialmente sotto traccia l'articolato gioco di interrelazioni e di confronti che si instaurava tra le opere che componevano quelle stesse quadrerie. Un sistema che spingeva le corti a dotarsi di collaudate procedure di conservazione del patrimonio artistico sempre più finalizzate ad assicurare una tradizione di rispetto per le opere, intese non tanto come singole testimonianze figurative, ma come cellule di organismi complessi e intelligibili, le collezioni, da tutelare proprio in quanto insiemi parlanti, tanto da evitare in maniera sempre più sistematica le decurtazioni in favore degli ingrandimenti delle opere.

Il sentiero sul quale Conti non si avventura con decisione e che varrebbe la pena di percorrere per una rinnovata narrazione della storia del restauro può essere invece ancora una volta quello indicato dallo stesso Longhi:

Le mutilazioni dei dipinti è difficile non abbiano anch'esse una controparte teorica, non diano segno di gusti mutati, non seguano una precettistica, talora persino non compiano quello stesso atto (ma con effetto altrimenti irreparabile) di cui anche noi critici ci deliziamo quando, per maggiore illuminazione, ritagliamo questo o quel particolare dall'intero di un dipinto, soltanto in effigie, s'intende. (Longhi 1934, 504)

⁴ Conti 1988, 54, sul confine tra rispetto devozionale e rispetto per l'opera d'arte da cui trae genesi il restauro moderno. Cf. inoltre Caglioti, Fileti Mazza, Parrini 1996.

Un esercizio di focalizzazione ottica, mirato ad accompagnare armonicamente l'occhio e la mente nel passaggio tra le diverse finestre figurate che via via si aprivano sulle pareti delle gallerie ora «compiutamente parate di quadri».

Sugli ingranaggi fisiologici della visione oculare e sulle modalità di osservazione delle opere in base al formato e alla disposizione si ragiona del resto nel corso del XVII secolo su più fronti, da quello scientifico dei trattati di ottica, alle sperimentazioni degli artisti e dei collezionisti sul formato dei dipinti, predisposti *ab origine* per essere collocati in dialogo con altre opere sulle pareti delle residenze nobiliari e da osservare, secondo Giulio Mancini, «quasi per una finestra, o vogliam dire per un orizzonte» (Mancini 1956, 146).

A considerarlo attraverso questo stesso orizzonte, il restauro di accompagnamento si configura così come una predisposizione ad una consultazione raffrontata delle testimonianze figurative, che, proprio in quanto elementi interrelati di un sistema che fin dai primi decenni del Seicento sperimenta criteri di storicizzazione e di suddivisione per declinazioni geografiche e stilistiche, può a pieno titolo rientrare nei confini di quella che Conti definisce «l'area di rispetto in cui nasce gradualmente il restauro» (Failla 2014, 39). Ingrandimenti e (molto più rare) decurtazioni rappresentano un segno tangibile di attenzione e predisposizione al confronto visivo; un passaggio necessario, senza il quale non sussisterebbe nessuna forma di attenzione tale da far scaturire la necessità di trasmettere le opere a futura fruizione.

Il montaggio delle raccolte seicentesche costituisce un tramite imprescindibile per la loro consultazione, uno strumento meditato per accompagnare il passaggio dall'occhio alla mente in un esercizio inedito di raffronti visivi, che diventerà consueto solo con la codificazione delle gallerie come luogo di apprendimento disciplinare, che si tenta di agevolare limando le asperità di percezione e favorendo l'armonia delle proporzioni.

Il terreno di sperimentazione costituito dagli agglomerati di opere nelle collezioni nobiliari si rivela fruttuoso anche per un altro aspetto fondamentale: la definizione, in un contesto istituzionalizzato favorito dai protocolli già radicati nelle grandi corti, dei ruoli e delle professionalità della conservazione. La graduale specializzazione delle figure e una codificata suddivisione delle mansioni in base alle differenti fasi del restauro delle opere si innestano nel XVII secolo sui processi di identificazione del patrimonio dinastico e si appoggiano sui protocolli di gestione dell'attività delle diverse maestranze attive per le corti.

Nel corso del secolo gli artisti, impegnati nel delicato percorso verso il riconoscimento del loro ruolo di intellettuali, iniziano poi a rivendicare la specificità degli strumenti del conoscitore, responsabile della composizione e dell'allestimento delle collezioni, ma anche depositario delle competenze per assicurarne la corretta conserva-

zione. È in seno alle grandi corti europee che, oltre alla stabilità economica e istituzionale, potevano garantire agli artisti desiderosi di accostarsi alle diverse maniere della pittura la possibilità di osservare e mettere a confronto le testimonianze figurative di epoche e provenienze diverse, che si alimenta questo processo di affermazione professionale, che vede spesso incrociarsi e sovrapporsi il ruolo di conservatore e quello del conoscitore.

Per restituire nuovi elementi al dibattito sulla conservazione e sul restauro delle raccolte di corte nel XVII secolo, occorre dunque serrare le maglie della letteratura artistica raffrontando le carte degli archivi delle dinastie italiane che, come i Medici, i Gonzaga, gli Este e i Savoia, si avvalsero precocemente del prestigio e della magnificenza conferiti dalle collezioni, e delle corti europee che intorno alle metà del Seicento si imposero sul mercato dell'arte e acquisirono, insieme alle opere, anche le conoscenze necessarie per preservarle. I racconti sono noti, ma ne vanno messe in luce le connessioni per comparare incarichi, mansioni e metodologie. È l'inesorabile movimento di opere che attraversano i sentieri e i mari d'Europa a generare preoccupazioni di movimentazione e di preservazione del patrimonio, oltre che a suscitare, come già sottolineato a suo tempo da Andrea Emiliani, impeti di riconoscimento identitario (Emiliani 1978).

Con l'arrivo delle opere da Mantova la corte di Carlo I Stuart aveva individuato, ad esempio, nuovi ruoli e nuove mansioni per la gestione del patrimonio. I danni riportati dai dipinti durante il trasporto via mare, a cui il restauratore Jerome Lanier cercherà di ovviare secondo le metodologie di pulitura meticolosamente illustrate dal De Mayerne nel suo trattato, avevano gettato le basi, del resto, di numerosi impulsi per la riflessione teorica (cf. Whitaker 2002; McClure 1998). Tra le opere danneggiate figurava anche la celebre serie dei Cesari di Tiziano: la fiducia accordata ad Anton van Dyck, a quelle date primo pittore e conservatore delle collezioni della corona, unita al riconoscimento di un'esplicita subordinazione stilistica nei confronti della pittura veneta e di Tiziano in particolare, avevano determinato, in quel frangente, i presupposti per affidargli l'incarico di restaurare la tela con l'imperatore Galba e di sostituire, dipingendola *ex novo*, quella che raffigurava Vitellio, deturpata irrimediabilmente dalle esalazioni di sublimato di mercurio che si erano sprigionate nella stiva della nave dove erano trasportate anche delle botti con del mosto in fermentazione (Whitaker 2002, in part. 241).

L'episodio è significativo per una riflessione sul discrimine impalpabile tra mimesi, appropriazione stilistica, integrazione e conservazione, oltre che sul ruolo imprescindibile che gli artisti interpretano nel tracciare le coordinate per una riflessione sulla conservazione delle opere come testimoni formativi per tramandare lo stile dei grandi maestri.

Corrono così in parallelo, in questi anni, i ruoli e le funzioni ricoperte dai conservatori delle gallerie principesche d'Europa, come

nel caso di Hans Van Haachen e David Teniers per le collezioni di Rodolfo II, o di Vincente Carducho e, successivamente, dello stesso Diego Velázquez per le raccolte di Filippo IV, ma anche gli allestimenti affidati a Rubens o, ancora, dai pittori francesi che dalla seconda metà del secolo si avvicendano come conservatori delle opere della corona, tutti impegnati anche in operazioni di restauro e ingrandimento dei quadri.⁵

Le operazioni di adeguamento delle dimensioni dei dipinti, che i registri di contabilità di diversi archivi di corte restituiscono con una frequenza pari almeno a quella con la quale vengono registrati gli interventi di manutenzione, costituiscono una traccia preziosa per individuare il discrimine tra testimonianze figurative che nel XVII secolo mantengono una valenza devozionale o di arredo, e documenti visivi che vengono iscritti in un reticolo di eloquenti e normativi raffronti stilistici. Allinearne gli esempi attraverso le attestazioni archivistiche e i riscontri ancora possibili sulle opere, come a Palazzo Pitti o in Galleria Sabauda è stato possibile fare in maniera esemplare allo scadere del secolo passato, può costituire ancora oggi un valido antidoto ad una visione evolucionistica della storia del restauro che spesso scivola con troppa facilità sull'applicazione di parametri contemporanei, fra cui ad esempio il concetto brandiano di reversibilità, come criteri storici e non contestualizzati.

Il caso che a buon titolo si è ritenuto e si può ancora considerare didatticamente più esemplare per gli adeguamenti da quadreria è quello della *Pala Dei* di Rosso Fiorentino a Palazzo Pitti. Ingrandita alla fine del secolo dal pittore Nicolò Cassana, restauratore di fiducia di Ferdinando de' Medici, la *Pala Dei* può suggerire ulteriori riflessioni sul nuovo statuto che alla fine del XVII secolo le opere avevano assunto all'interno delle quadriere e sulle geometrie del gusto che ne condizionavano i formati. All'altezza dell'ultimo restauro della tavola, nel 2005, la scelta di metodo condotta in seno all'Opificio delle Pietre Dure, quella di mantenere le aggiunte storiche nonostante il fatto che snaturassero l'impaginazione spaziale di Rosso e ne compromettessero la tenuta del supporto (poi sanata dal restauro), era stata dettata dal rispetto per impaginazione museografica delle sale della residenza medicea, dove da tempo ormai si ragionava sulle occorrenze inventariali e sulla antica disposizione delle opere.⁶

L'autografia dell'ingrandimento, tramandata di conservatore in conservatore, non ha mai trovato un effettivo un riscontro documentario, ma sul ruolo e sull'attività di Niccolò Cassana come intermediario e restauratore di fiducia del Granduca Ferdinando le fonti sono

⁵ Conti 1988. Sulle cariche di corte ricoperte da Velázquez cf. Cruz Valdovinos 2008. Per i restauri francesi Emile-Mâle 2008.

⁶ Sulle vicende conservative e sull'ultimo restauro della *Pala Dei* cf. Ciatti, Padovani 2005.

ben avvertite grazie all'esistenza di un carteggio conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, dove emerge nitidamente il tenore del confronto tra due attenti e consapevoli intendenti della pittura che si appoggiano sull'osservazione diretta delle opere in un dialogo dove le esigenze conservative non sono disgiunte, e non vengono subordinate, a quelle di allestimento.

Conservatosi tra le carte del vescovo Monsignor Gasparo Negri Vescovo di Parenzo, il manoscritto seicentesco è stato trascritto nel 1774 dall'erudito veneziano Tommaso Giuseppe Farsetti per essere inviato al conte Carrara. Si deve a Gino Fogolari un'edizione parziale nel 1937, mentre in occasione della mostra sulle raccolte di Palazzo Pitti del 1982 Marco Chiarini ha nuovamente preso in considerazione le lettere per un riscontro, anche documentario, sui restauri storici delle collezioni fiorentine.⁷

È una fonte ben nota anche a Conti, che ne estrapola tuttavia solamente le lettere in cui il Granduca richiede al Cassana gli interventi di ridipintura più disinvolti, che risultano in qualche maniera decontestualizzati dal tenore complessivo del carteggio, dove le attenzioni alle caratteristiche materiche e alle condizioni conservative delle opere sono lenticolari.

Ripercorrere le lettere nella loro interezza, anche al di là delle occorrenze particolari sui singoli dipinti, è un esercizio che può restituire complessità alle riflessioni.

La simmetria degli allestimenti della raccolta fiorentina determina per il Granduca la necessità di predisporre interventi di ingrandimento dei quadri e orienta gli acquisti, ma non in maniera incondizionata: «lei sa che il mio bisogno è di quadri grandi quando non vi sia la singolarità o il buon fatto»,⁸ scrive Ferdinando al Cassana per motivare consensi e rifiuti:

Vedo pure la misura del quadro del Palma Giovane, di braccia quattro per altezza, e otto di larghezza, onde Lei, che sa come ho compartiti li quadri nelle mie camere sarà persuasa, che mi sconvolgerebbe tutto, et oltre questo ho avuto quella tavoletta del medesimo autore, che lei Andò a vedere quando era qua, onde non ho motivo nessuno di comperarlo.⁹

⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Ital. IV, 21 = 5360, *Lettere Autografe scritte tutte di proprio pugno dal Principe Gio Gastone de' Medici poi Gran Duca di Toscana in materia di pitture al celebre pittore Nicolò Cassana dal MDCLXXXVIII fino al MDCCIX*; Cod. Ital. X, 150 = 7335. A questa fonte fanno riferimento le note successive con le citazioni dal carteggio. Cf. Fogolari 1937. Sulle vicende dell'edizione settecentesca del manoscritto cf. Serati 2021.

⁸ Livorno, 27 febbraio 1699.

⁹ Firenze, 8 aprile 1702.

Una volta immesse nella quadreria ducale, le opere che Ferdinando decide di acquistare vengono adeguate, o «giuntate», sempre per accrescimento delle dimensioni e in base a procedimenti che hanno una loro precisa scansione: gli interventi di carpenteria sulle tavole o di ampliamento dei telai e le stuccature vengono messi a punto a Firenze dalle maestranze ducali, mentre il solo ritocco pittorico e i completamenti sono affidati al Cassana, il quale, quando non viene convocato a Firenze, spesso riceve le opere a Venezia. È una triangolazione, anche onerosa, di spostamenti di opere e di persone, e conferma il tenore degli investimenti che la conservazione delle collezioni metteva in campo:

Ella mi farebbe piacere a fare una scorsa qua per restaurare il quadro del Parmigianino, quale è già tutto stuccato, et il batizzo di Paolo, quale fu incollato sopra il telaro, onde è molto dipinto sopra il tellaro istesso, e bisognando adesso ritirarlo, sarà necessario giuntarvi della tela, e redipignere quei pezzi, che restano sovra il telaro, che sono di considerazione. Ella mi risponda con tutta libertà se può venire.¹⁰

Cassana accompagna inoltre le relazioni con la descrizione delle opere proposte a Ferdinando de' Medici con rilievi e disegni dei dipinti, dove rivolge particolare attenzione allo stato di conservazione della pellicola pittorica e del supporto delle opere, parametro essenziale per determinarne il valore commerciale e per valutare la possibilità di impaginarle con omogeneità nelle residenze ducali:¹¹

Signor Nicola, vedo quanto mi avvisa del trasporto fatto a casa sua delli due quadri, et ho satisfatione, che quello di Paulo le sia riuscito di tanto gusto. Dal disegnetto vedo li due tagli, e li buchi delle conficature, che sono atorno al quadro, ma perché è sopra mezzo tondo, crederei, che fosse meglio riquadrarlo, onde se Lei non credesse, che potesse patire ad involtarlo sopra un subbio largo, crederei, che fosse meglio, che me lo mandassero, che qua lo farei giuntare a mia sadisfatione, e poi glielo rimanderei, perch'Ella lo ritoccase.¹²

È sulla base degli schizzi del suo intermediario che il duca, prima di ricevere in visione le opere, elabora i primi giudizi:

¹⁰ Pratolino, 19 settembre 1699.

¹¹ Ancora: «Pisa, 8 gennaio 1699: mi potrebbe far fare uno schizzo di quello di Bonifazio al Sacconi, perché potessi risolvere di giuntarlo o no».

¹² Livorno, 5 dicembre 1699. O ancora: «Il quadro di Paolo fra poco sarà terminato e verrà compagno del Batizzo, e lo stucco, sì come la giunta sarà con il gesso e lo manderò disteso in sul telaro, Firenze 20 marzo 99».

Signor Nicola, ho ricevuto il disegno e misure del supposto quadro di Tiziano: è di buona grandezza, le scorciature non sono molte, se per altro il quadro non è annerito per il tempo. Da quel poco che posso comprendere dal disegno dubiterei che potesse essere delle cose dei primi tempi dell'autore, su lo stile dei miracoli, che sono al Santo a Padova e non del miglior gusto dell'autore.¹³

In quanto pittore-conoscitore Cassana è abilitato al ritocco pittorico sia per l'adeguamento delle lacune che per l'integrazione delle aggiunte: il duca esige una mimesi assoluta, sia in relazione al disegno che alla tecnica pittorica. Solo tramite un accordo perfetto è possibile non disturbare una corretta visione dell'originale e Ferdinando non risparmia puntuali considerazioni e critiche sottili a proposito:

È arrivato il quadro del Rubens benissimo condizionato, et è un bel pezzo e di buon gusto, e ne sono soddisfatto. Dubiterei che fosse stato, ma però, quasi nel tempo che fu fatto, giuntato, non parendomi che il satiro che è in piedi solo sia nel gusto dell'altre figure, e nella frappa degli arbori qualche piccola differenza di tocco, ma però tutto insieme non pregiudica e mi fa una buona accompagnatura nella mia anticamera al quadro che mi finì lei del signor Livio.¹⁴

Mentre lo stile dei grandi maestri non deve risultare alterato dai ritocchi, i rifacimenti più disinvolti sono ammessi sui dipinti giudicati di qualità inferiore, dove basta mantenere «la medesima attitudine»:

Signor Nicola, mi è capitato un quadro che mi è parso per gli animali, et il restante di buon gusto, solo manca nella figura, quale vorrei mi ricoprisse di una tinta di gran gusto, però nella medesima attitudine. Et il panno e la camicia, e acconciatura di testa rifatela a vostro gusto, come anche vorrei che le due teste di morto, si di femmina che di uomo le ricoprisse, ma tutto vorrei, che vedesse dal vero, perché con questo che vi avviso facciate, che si riduca un buon quadro. Nel restante non lo toccherei in niente.¹⁵

Si giustifica inoltre con la ricerca di una corretta visibilità degli originali una dichiarata diffidenza per puliture e foderature: «non lavi il quadretto, ma se vi è qualche piccola scorciatura la raccomodi», o ancora: «Se il quadro di Paolo non fosse ben foderato veda di non lo far foderare, mentre le fodere attaccate con la tela molto pregiudicano ai quadri».¹⁶

13 Livorno, 5 febbraio 1705.

14 Firenze, 20 novembre 1698, il riferimento è al pittore Livio Mehus.

15 Pratolino, 10 settembre 1698.

16 Livorno, 16 gennaio 99 e Firenze, 18 luglio 1699.

L'opportunità di un'analisi comparata delle opere nelle gallerie favorisce la definizione di gerarchie di merito, una lista di antichi maestri che si incrementa in proporzione alla prudenza raccomandata per i restauri e le manutenzioni sulle opere che ne testimoniano la produzione e lo stile. L'intervento di omologazione di formato sulla parete restituisce uno statuto disciplinare alle opere che ne sono oggetto e le svincola definitivamente dalla funzione ornamentale di arredo o, per i dipinti di provenienza ecclesiastica, dalla valenza devozionale.

È all'apice delle gerarchie dei grandi maestri del XVI secolo, i più ambiti dai collezionisti, che si annidano così le attenzioni più spiccate e si concentrano gli investimenti e le competenze. È il caso di uno degli acquisti più eclatanti di Ferdinando, la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino, per il quale il duca è disposto a correre il rischio e ad affrontare la spesa di un trasferimento dell'opera a Venezia unicamente per far realizzare al Cassana il ritocco di minime cadute di colore nei panneggi:

Mi sono scordato di dirle che o acquistato il famoso quadro del Parmigianino della Madonna del Collo lungo per sole doble dugento. È un quadro alto quattro delle nostre braccia e le assicuro che è una meraviglia, ma ha bisogno un poco di lei. Sono in panno le scoriature, ma piccole che non guastano l'andamento delle pieghe essendo gocce d'acqua. È disegnata come da Raffaello, finita con l'anima ma senza stento, colorita a meraviglia. L'ultimo dell'arte.¹⁷

O, ancora, di una copia cinquecentesca della *Madonna con San Gerolamo* di Correggio, attribuita al Barocci e oggi a Palazzo Pitti, che conserva un valore altissimo, superiore al dipinto originale, perché riproduce il dipinto prima di un intervento di pulitura che aveva compromesso l'andamento delle pennellate nella gamba del santo:

Signor Nicola [...] Ho avuto la copia che le dissi del quadro del Correggio, quale non è di mano del Vanni, ma del Barocci, che è di gran gusto, e Ugolino, che ha pratica dell'originale, dice ch'è imitatissimo, e in qualche cosa lo ha corretto di disegno, e nella gamba del San Girolamo alcune pennellate, che nell'originale furono portate via dal Frate Francese che lo lavò, qui ci sono, et è imitato ogni minimo tratto di pennello; in somma è un altro originale.¹⁸

Alla fine del secolo l'occhio dei collezionisti e dei conoscitori è dunque ormai allenato, grazie all'esercizio visivo favorito dall'allestimento delle quadrerie, ad un'osservazione ravvicinata delle opere,

¹⁷ Pisa, 9 gennaio 1699.

¹⁸ Firenze, 13 marzo 1699.

con un'attenzione tutta concentrata sulla salvaguardia di particelle infinitesimali di pellicola pittorica, fondamentali per trasmettere lo stile e la materia.

Inserire un dipinto in un complesso organismo intertestuale adattandone le dimensioni e le potenzialità di consultazione e favorendo l'allenamento del confronto è il primo scalino sulla via della salvaguardia delle testimonianze visive, senza il quale non si creerebbero i presupposti di quell'«area di rispetto» nella quale si inserisce ogni forma di conservazione del patrimonio.

Sono appunti per un nuovo racconto, con buona pace di chi si ostina a pensare alla storia della tutela, al netto del progresso della scienza e della tecnologia del restauro, come una parabola evoluzionistica che prende avvio da un'esecrabile sprovvedutezza per giungere alla consapevolezza moderna.

Bibliografia

- Abbate, F. (1965). «Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro: Molano, Marino, Celio, Baldinucci». *Paragone*, 181, 38-51.
- Barocchi, P.; Gaeta Bertelà, G. (1990). *Arredi principeschi del Seicento Fiorentino. Disegni di Diacinto Maria Marmi*. Torino: UTET.
- Bon Valsassina, C. (2006). *Restauro made in Italy*. Milano: Mondadori Electa.
- Caglioti, F.; Fileti Mazza, M.; Parrini, U. (a cura di) (1996). *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte 6.
- Ciatti, M.; Padovani, S. (a cura di) (2005). *La "Pala Dei" del Rosso Fiorentino a Pitti. Storia e restauro*. Firenze: Edifir.
- Conti, A. (1973). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Mondadori Electa.
- Conti, A. (a cura di) (1987). *Sul restauro*. Torino: Einaudi.
- Conti, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. 2a ed. Milano: Mondadori Electa.
- Cruz Valdovinos, J.M. (2008). «Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV». *Anales de Historia del Arte*, 137(18), 111-39.
- Emile-Mâle, G. (2008). *Pour une histoire de la restauration des peintures en France: études réunies par Ségolène Bergeon Langle*. Paris: Somogy éditions d'art, Institut national du patrimoine.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Failla, M.B. (2012). «Collezioni di quadri nel Piemonte nel Secondo Seicento». Romano, G. (a cura di), *Sebastiano Taricco e Andrea del Pozzo, tra la Grande Provincia e la Corte di Torino*. Torino: Fondazione Cassa di Risparmio, 61-80.
- Failla, M.B. (2014). «Il governo della vista e il primato dell'invenzione». Rossi Pinelli, O. (a cura di), *La Storia delle Storie dell'Arte*. Torino: Einaudi, 20-47.
- Ferretti, M. (2002). «Una visione serena del rapporto tra materia e immagine». Conti, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Mondadori Electa, 367-75.

- Ferretti, M. (2013). «La storia del restauro e il mestiere dello storico dell'arte. Da Alessandro Conti a Roberto Longhi». Failla, M.B.; Meyer, S.A.; Piva, C.; Ventra, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del Convegno di Studi* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, 555-68.
- Fogolari, G. (1937). «Lettere pittoriche del gran principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana». *Rivista del Regio Istituto di archeologia e storia dell'arte*, 6, 145-86.
- Ginzburg, S. (1996). «Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia». Bonfait, O.; Frommel, C.L.; Hochmann M.; Schütze, S. (éds), *Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 273-91.
- Longhi, R. (1934). «Risarcimento di un Mantegna». *Pan*, 2(3), 504-12.
- Longhi, R. [1956] (1973). «Problemi di lettura e problemi di conservazione». Conti 1973, 7-30.
- Mancini, G. (1956). *Considerazioni sulla pittura. Edizione critica*. A cura di A. Marucchi e L. Salerno. Roma: Accademia dei Lincei.
- McClure, I. (1998). «The History of Painting Conservation and the Royal Collection». Sitwell, C.; Staniforth, S. (eds), *Studies in the History of Painting Restoration*. London: Archetypem, 85-96.
- Previtali, G. (1964). *La fortuna dei Primitivi. Da Vasari ai Neoclassici*. Torino: Einaudi.
- Rinaldi, S. (a cura di) (1995). *Pittura e scultura delle arti minori, 1620-1646: ms. Sloane 2052 del British Museum di Londra / Theodor Turquet de Mayerne*. Anzio: De Rubeis.
- Rinaldi, S. (2006). «Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi». Andaloro, M. (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi = Atti del Convegno Internazionale* (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini, 101-15.
- Serati, I. (2021). «La figura di Daniele Farsetti collezionista negli epistolari». *Venezia Arti*, 3(30), 151-62. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2021/07/010>.
- Whitaker, L. (2002). «L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra». Emiliani, A.; Morselli, R. (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*. Milano: Skira, 233-49.

