

GIUSEPPINA PERUSINI, *Fra restauro 'stilistico' e restauro 'conservativo' : teorie e metodi d'intervento nei cantieri del nord*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 98/1-2 (2019), pp. 53-75.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Fra restauro 'stilistico' e restauro 'conservativo': teorie e metodi d'intervento nei cantieri del nord-est Italia nella seconda metà dell'Ottocento

*Giuseppina Perusini*

► Il presente contributo evidenzia il distacco esistente nella seconda metà dell'Ottocento tra i nuovi criteri del restauro 'conservativo', messi a punto da pochi conservatori illuminati, e la prassi seguita nella maggior parte dei cantieri di restauro che prevedeva invece il restauro 'stilistico'. Il territorio preso in esame è quello del nord-est Italia rimasto a lungo sotto il governo asburgico (fino al 1866 il Veneto e il Friuli e fino al 1918 il Trentino-Alto Adige e la Venezia Giulia). Viene infine analizzato il contributo offerto alla teoria del restauro dal primo congresso internazionale degli storici dell'arte, tenutosi a Vienna nel 1873, i cui partecipanti votarono una mozione che prevedeva la conservazione e non il restauro delle opere. Tuttavia, come dimostrano gli interventi realizzati nel chiostro di Bressanone qui presi in esame, le sagge raccomandazioni dei convegnisti vennero spesso disattese dai restauratori dell'epoca.

► *This paper highlights the gap that existed in the second half of the 19th century between the new criteria of 'conservative' restoration, developed by a few enlightened conservators, and the practice followed in most restoration sites, which preferred 'stylistic' restoration instead. The territory examined is that of north-eastern Italy that remained under Habsburg rule for a long time (Veneto and Friuli until 1866, Trentino-Alto Adige and Venezia Giulia until 1918). Furthermore, this paper analyzes the contribution offered by the first international congress of art historians, held in Wien in 1873, to the theory of restoration. On this occasion, the participants voted on a motion that urged for the conservation, and not the restoration, of artworks. However, as the restoration of the Bressanone cloister shows, the wise recommendations of the conference attendees were often disregarded by the restorers of the time.*

Il presente contributo si pone come obiettivo quello di illustrare tramite alcuni esempi i principi e i metodi di restauro adottati dai conservatori attivi nel nord-est Italia e nell'Impero asburgico durante la seconda metà dell'Ottocento. Tale indagine presenta due principali difficoltà: la prima è legata alla scarsità di informazioni sulle pratiche adottate negli interventi di restauro, la seconda riguarda la discrepanza esistente fra i principi enunciati (e pubblicati) da una minoranza di conservatori più colti e avvertiti e la corrente prassi esecutiva. Per quanto riguarda il primo punto si può notare che, come già

sottolineava Frodl, i conservatori si limitavano spesso a raccomandare il rispetto dello stile dell'opera ma, in occasione di controversie, trapelano talvolta maggiori informazioni sui procedimenti adottati<sup>1</sup>.

Prenderò in considerazione i territori che corrispondono all'attuale Trentino-Alto Adige, al Veneto e al Friuli, a cui vanno aggiunte le province di Gorizia e Trieste. Com'è noto, questi territori ebbero un diverso destino politico: mentre infatti il Trentino-Alto Adige e la regione del *Küstenland* appartennero all'Impero asburgico fino alla fine della Prima guerra mondiale<sup>2</sup>, il Lombardo-Veneto (compreso il Friuli nelle attuali province di Udine e Pordenone) entrò a far parte del Regno d'Italia già nel 1866. La tutela del patrimonio artistico di questi territori era dunque affidata a due diversi sistemi amministrativi: quello dell'Impero asburgico che faceva capo alla *Zentral-Kommission* e quello delle Commissioni conservatrici del Regno d'Italia, organo periferico del Ministero della pubblica istruzione<sup>3</sup>. Quando il Lombardo-Veneto faceva ancora parte dell'Impero asburgico, la situazione era ulteriormente complicata dal fatto che sulla gestione dei restauri pittorici vegliavano le Accademie di Venezia e Milano, sebbene anche in queste aree fosse attiva la *Zentral-Kommission*<sup>4</sup>. Nei territori del *Küstenland*, la tutela era invece direttamente soggetta alla *Zentral-Kommission* ed era per lo più affidata a conservatori locali, i quali non avevano una formazione accademica e agivano con maggiore libertà rispetto al controllo delle accademie.

Ho scelto come esempi alcuni celebri cicli decorativi che meglio si prestano a evidenziare i problemi della tutela in questi territori:

- i mosaici della basilica di San Marco a Venezia (restaurati fra il 1856 e il 1887 circa);
- i mosaici dell'abside settentrionale della cattedrale di San Giusto a Trieste (restaurati nel 1863-1864);
- i cicli pittorico-decorativi del cosiddetto 'Tempietto Longobardo' di Cividale (restaurati fra il 1859 e il 1860);

---

<sup>1</sup> Frodl, *Idee und Verwirklichung*, p. 153.

<sup>2</sup> L'*Österreichisches Küstenland* (Litorale austriaco) comprendeva la città imperiale di Trieste con il suo territorio, la contea principesca di Gorizia e Gradisca e il margraviato d'Istria, ciascuno dei quali aveva amministrazioni indipendenti sotto il controllo del governatore (luogotenente) della regione che aveva sede a Trieste, capoluogo del *Küstenland*. Sull'attività della *Zentral-Kommission* in questo territorio si veda Tavano, *I monumenti fra Aquileia e Gorizia*.

<sup>3</sup> Sulle commissioni conservatrici del Regno d'Italia si veda Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, *Monumenti e Istituzioni*, pp. 271-300.

<sup>4</sup> Sull'evoluzione della *K.K. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, istituita dall'imperatore Francesco Giuseppe il 31 dicembre 1850 (e divenuta dopo il 1873 *K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*) rimando all'articolo di Alexander Auf der Heyde del 2006 che raccoglie anche la precedente bibliografia in italiano e in tedesco (Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, pp. 23-30).

- gli affreschi del chiostro di Bressanone (restaurati nel 1857-1859 e fra il 1885 e il 1895).

Mi soffermerò soprattutto su quest'ultimo esempio, sia perché meno noto dei precedenti sia perché a tale intervento presero parte alcuni studiosi presenti al primo congresso degli storici dell'arte, tenutosi a Vienna nel 1873, alla cui conclusione i convenuti avevano votato una mozione in cui si chiedeva "conservazione e non restauro"<sup>5</sup>. Come vedremo, tale episodio ebbe maggior rilevanza per lo sviluppo della teoria che per la prassi esecutiva dei restauri nel centro Europa; tuttavia, vale la pena soffermarsi su di esso anche perché a questo congresso parteciparono alcuni studiosi provenienti dai paesi latini fra i quali, in primo luogo, Giovanni Battista Cavalcaselle, giustamente definito "pioniere della conservazione dell'arte italiana"<sup>6</sup>.

#### *I restauri dei mosaici della basilica di San Marco a Venezia (1856-1887 circa)*

Già nella prima metà dell'Ottocento furono effettuati alcuni interventi di restauro sui mosaici marciati: tuttavia in questo periodo, come nei secoli precedenti, i mosaici rovinati vennero sostituiti con mosaici moderni, come dimostra il *Giudizio finale* che orna l'arcone centrale della facciata meridionale (verso la piazza), realizzato nel 1843 su cartone del pittore Lattanzio Querena.

Nella seconda metà del secolo, in seguito al cosiddetto 'atto di clemenza' (*Gnaden-Act*) del 1856, l'imperatore Francesco Giuseppe, per riconquistare la fiducia dei veneziani dopo il brutale assedio del 1848, stabilì che ogni anno venissero stanziati 20.000 fiorini per il restauro di San Marco. La direzione dei restauri della basilica era stata affidata già negli anni Trenta all'ingegnere Giovan Battista Meduna<sup>7</sup>, il quale fu dapprima affiancato (1861) e quindi sostituito (1887) da Pietro Saccardo<sup>8</sup>: il quale, già dal 1880, era riuscito ad in-

<sup>5</sup> Si veda la nota 77.

<sup>6</sup> Levi, *Cavalcaselle*, pp. 309-344.

<sup>7</sup> Giovan Battista Meduna (1800-1880) ricostruì il teatro La Fenice dopo l'incendio del 1836 e collaborò al restauro di molti importanti edifici veneziani come la basilica di San Marco, la Ca' d'Oro e la chiesa di San Silvestro. Meduna costruì inoltre numerose chiese nell'entroterra veneto come il duomo di San Donà (distretto durante la Prima guerra mondiale) e le chiese parrocchiali di Fossalza e Santa Lucia di Piave. È autore anche del Palazzo Balbi Valier Sammartini a Pieve di Soligo e del teatro comunale di Ravenna. Giovan Battista collaborò spesso con il fratello Tommaso (1798-1880), ingegnere e progettista del ponte ferroviario sulla laguna (inaugurato nel 1846).

<sup>8</sup> Pietro Saccardo (1830-1903) si laureò in matematica nel 1858 all'Università di Padova e, dal 1887 al 1902, fu *proto* della basilica di San Marco e della Scuola grande di San Rocco. Fondò lo 'studio del mosaico' che contribuì in maniera determinante al mutamento dei sistemi di restauro



■ 2. Mosaici del battistero di San Marco a Venezia. La testa del Padreterno divide la porzione mosaicata originale, a sinistra, dalle integrazioni ottocentesche del Meduna a destra

trovare nel cantiere marciano nuovi e più corretti metodi di restauro. Meduna seguiva infatti i criteri del ‘restauro stilistico’ di Viollet-le-Duc: per tale ragione fino al 1870 circa il restauro comportò il sostanziale rifacimento dei mosaici romanici che venivano copiati (tramite cartoni) e quindi rifatti ‘in stile’ (fig. 2).

Fra il 1842 e il 1859 il principale responsabile delle operazioni fu il mosaicista Giovanni Moro<sup>9</sup>, il quale oltre ad intervenire con questa discutibile metodologia si rese anche colpevole dell’asportazione di alcuni frammenti originali (soprattutto le teste dei personaggi raffigurati), che talvolta rivendette a collezionisti stranieri. Tali rifacimenti e la vendita illecita continuarono anche dopo il 1867, quando il restauro dei mosaici venne affidato quasi esclu-

praticati sul manto musivo della basilica. Saccardo recepì infatti le idee di Ruskin e Zorzi ponendo progressivamente fine agli estesi rifacimenti dei mosaici marciani effettuati da Moro e Salviati (si vedano le note seguenti).

<sup>9</sup> Giovanni Moro (1794-?) aveva imparato le metodologie di restauro dei mosaici nella scuola istituita a Brera fra il 1817 e il 1820 dal mosaicista romano Giacomo Raffaelli e incominciò a lavorare nella basilica di San Marco nel 1822. Fra il 1842 e il 1857 gli fu affidato il restauro di gran parte dei cicli musivi della basilica di San Marco e della chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello (Treadgold, *Torcello VII*, pp. 643-662. In questo testo sono citati anche i due precedenti contributi dedicati dalla stessa autrice all’attività di Giovanni Moro).

sivamente alla ditta Salviati<sup>10</sup>. Come è noto, questi restauri furono duramente criticati da Alvise Zorzi, discepolo di John Ruskin, il quale nel 1877, con il sostegno economico e con la prefazione dello stesso Ruskin, pubblicò un libretto intitolato *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*<sup>11</sup>, in cui criticava duramente i metodi del Meduna. Tale pubblicazione costituì il *turning point* del restauro a Venezia poiché da questo momento si affermarono in modo sempre più deciso le istanze del ‘restauro conservativo’ già enunciate da Giovanni Battista Cavalcaselle nel 1863 e, a partire dal 1883, fatte proprie anche da Camillo Boito. Bisogna comunque ricordare che Boito, come il suo maestro Pietro Selvatico, era stato inizialmente un fautore del ‘restauro stilistico’ (come dimostrano gli interventi nella chiesa di San Donato a Murano del 1858), tant’è vero che nel 1877 lo stesso Boito aveva accusato Zorzi di essersi fatto portavoce delle critiche degli stranieri<sup>12</sup>.

Il restauro dei mosaici marciاني costituisce un esempio eloquente, anche se estremo, dei sistemi adottati nella ‘prima fase’ di attività della *Zentral-Kommission* (1851-1873), in cui, come già sottolineava Frodl<sup>13</sup>, si nota una sostanziale adesione alle idee del ‘restauro stilistico’<sup>14</sup>. A Venezia seguì un radicale ripensamento legato alla diffusione delle idee di Ruskin e, dopo il 1866, delle nuove norme imposte dall’amministrazione del Regno d’Italia, ma tale situazione non trova riscontro nei territori dell’Impero asburgico anche per la scarsa incisività della *Zentral-Kommission* che – bisogna ricordarlo – ebbe sempre soltanto potere consultivo.

Vi sono tuttavia degli esempi ‘atipici’ come quello dei restauri di San Giusto, ove la precoce adesione ai principi del ‘restauro conservativo’ va sostanzialmente ricondotta all’autonomia dei responsabili di tale intervento dall’influsso dell’Accademia di belle arti che, almeno in un primo tempo, costituì

---

<sup>10</sup> Nel 1859 l’imprenditore vicentino Antonio Salviati (1816-1890) fondò assieme al vetraio muranese Lorenzo Radi una ditta attiva in tutta Europa sia nella realizzazione di mosaici nuovi (come quelli della cattedrale di St. Paul a Londra) sia nel restauro dei mosaici antichi. Nei cantieri veneziani Salviati si avvale prevalentemente dei restauratori Giovanni Moro ed Enrico Podio (Treadgold, *Salviati a San Marco*, pp. 467-513).

<sup>11</sup> Zorzi, *Osservazioni intorno ai restauri*. Sul pensiero e sull’attività di Alvise Zorzi si vedano Dalla Costa, *La basilica di San Marco*, pp. 21-26; Zocconi, *Venezia, prima e dopo Ruskin*, pp. 270-282; Colombi, *L’attività di Alvise Pietro Zorzi*, pp. 117-130.

<sup>12</sup> Si veda in proposito Dalla Costa, *La basilica di San Marco*, pp. 17-20; Bocchino, *Camillo Boito*, pp. 145-164; Tamborrino, *Boito, Viollet le Duc*, pp. 23-36.

<sup>13</sup> Frodl, *Idee und Verwirklichung*, p. 147.

<sup>14</sup> In base ai diversi metodi di restauro praticati dalla *Zentral-Kommission* nel corso della sua lunga esistenza (dal 1851 al 1919: sono ben 68 anni!) Koller distinse tre diversi periodi: una fase iniziale (1851-1873) in cui prevale il ‘restauro stilistico’; una seconda fase (1874-1902) caratterizzata ancora prevalentemente dal ‘restauro stilistico’ ma in cui cominciano a farsi strada i nuovi principi del ‘restauro conservativo’; ed infine la terza fase (1903-1919), in cui si affermò finalmente il ‘restauro moderno’, caratterizzata soprattutto dalle teorie di Alois Riegl (Koller, *Teoria e prassi*, pp. 39-52).



il referente ultimo per i restauri pittorici e rappresentò quasi sempre un baluardo del ‘restauro stilistico’.

*Il restauro dei mosaici della cattedrale di San Giusto a Trieste (1863-1864)*

L'adesione al ‘restauro conservativo’ che contraddistingue l'intervento sulla cattedrale di San Giusto è riconducibile, come detto, alla formazione dei due conservatori che diressero il restauro: Pietro Kandler<sup>15</sup> e Giovanni Righetti<sup>16</sup>. Kandler, che fu conservatore del *Küstenland* dal 1856 all'anno della sua morte (1872), era infatti un erudito, mentre Righetti, *Konservator* della *Zentral-Kommission* dal 1876, si era laureato in ingegneria al Politecnico di Vienna<sup>17</sup>. Essi, dunque, non avevano la formazione accademica dei conservatori veneziani o di tanti altri esperti della *Zentral-Kommission*.

L'intervento si rese necessario a causa del dissesto statico della calotta dell'abside settentrionale della cattedrale, ornata da preziosi affreschi del XII secolo<sup>18</sup>. Vi fu un acceso dibattito sul tipo di restauro da adottare: se cioè fosse meglio distruggere e rifare ‘in stile’ i vecchi mosaici, secondo la procedura adottata a Venezia da Giovanni Moro, o se invece fosse meglio intervenire sulla struttura senza toccare i mosaici, come proponevano Pietro Kandler

---

<sup>15</sup> Pietro Kandler (1804-1872), avvocato del comune di Trieste e studioso delle antichità romane nell'area nord-adriatica, fu conservatore del *Küstenland* dal 1856 fino alla morte (Schingo, voce *Kandler, Pietro*). Egli descrisse già nel 1842 le precarie condizioni conservative della cattedrale ed effettuò i primi interventi di conservazione ai mosaici e ai dipinti della chiesa. La situazione doveva essere veramente grave se nel 1843 fu demolita l'antica abside trecentesca (che venne ricostruita in stile neoclassico). Gli interventi di restauro sui dipinti effettuati nel corso dell'Ottocento si possono raggruppare in due fasi: i primi risalgono alla prima metà del secolo e furono eseguiti dal pittore-restauratore Giacomo Tonegutti (1842-1847) sotto la direzione di Kandler; a questi seguirono, a fine secolo, gli interventi di Antonio Bertolli sotto la direzione di Alberto Puschi (che fu direttore del Museo civico dal 1884 al 1919). Su questi restauri si veda Fabiani, *La cattedrale di san Giusto*, pp. 407-440.

<sup>16</sup> Giovanni Righetti (1827-1901) studiò dapprima all'Accademia di Venezia, quindi al Politecnico di Vienna (1845-1848) ed infine matematica all'Università di Padova. Dal 1853 progettò numerosi edifici pubblici e privati (di stile eclettico) nonché importanti infrastrutture (ferrovie, gallerie, strutture portuali) sia nella città di Trieste che in Istria (in particolare a Pirano dove costruì nel 1878 il Palazzo municipale e restaurò il duomo e la chiesa di San Francesco). Dal 1876 fece parte della *Zentral-Kommission* e nel 1878 fondò la Società triestina degli ingegneri e architetti (Franzoni, *Il dott. Giovanni Righetti*, pp. 235-242; Hoyer, *Giovanni Righetti*, pp. 180-189).

<sup>17</sup> In realtà gli ultimi studi su Righetti hanno evidenziato come, con il passare del tempo, egli si sia orientato progressivamente verso il restauro in stile sicché v'è ragione di credere che la rigorosa scelta conservativa che caratterizza il restauro dei mosaici della cappella del Santissimo sia in gran parte da attribuire al Kandler (Perusini, *Filippo Zamboni*, pp. 117-151, in particolare pp. 127-129).

<sup>18</sup> Nel 1855 erano apparse delle vistose crepe causate dalle strutture costruite successivamente sul retro dell'abside. Nel 1859 fu pubblicato un lungo articolo di Haas in cui si descrivevano l'iconografia e le tecniche d'esecuzione degli antichi mosaici (Haas, *Über Mosaikenmalerei*, pp. 173-182).



■ 3. Mosaici dell'abside settentrionale della cattedrale di San Giusto a Trieste eseguiti nel primo quarto del XII secolo. Le zone più chiare sono le reintegrazioni realizzate in mosaico nel 1947

e Giovanni Righetti. Alla fine prevalse quest'ultima proposta, per cui Righetti consolidò la struttura intervenendo sul retro dell'abside e quindi, seguendo i consigli di Kandler, le lacune presenti sui mosaici furono stuccate e reintegrate solo pittoricamente, in modo che le parti rifatte fossero chiaramente distinguibili dall'originale<sup>19</sup>. Purtroppo questi interventi non si sono conservati poiché nel 1947 essi vennero sostituiti con reintegrazioni in mosaico che tuttavia vennero lasciate un po' più chiare in modo da renderle immediatamente riconoscibili rispetto all'originale<sup>20</sup> (fig. 3).

<sup>19</sup> Secondo Kandler bisognava "scorgere a primo intuito quali fossero le parti antiche senza toccare i mosaici originali". Non mi dilungo sui procedimenti impiegati, poiché questo intervento è stato dettagliatamente analizzato da Vittorio Foramitti in diversi contributi (Foramitti, *I restauri ottocenteschi*, pp. 469-478; Foramitti, *Tutela e restauro*, p. 26). Il restauro si era svolto in realtà in due *tranche*: la prima nel biennio 1863-1864 e la seconda dal 1877 al 1878. Sui restauri della cattedrale di San Giusto si veda inoltre Fabiani, *L'esercizio della tutela*, pp. 381-389.

<sup>20</sup> Sui restauri novecenteschi si vedano Forlati, *La cattedrale di san Giusto*, pp. 387-400 e Nicotra, *Restauri degli edifici monumentali*, pp. 253-294, a cui rimando anche per la recente bibliografia. L'aspetto attuale di San Giusto si deve essenzialmente ai restauri effettuati da Ferdinando Forlati fra il 1929 e il 1933.



## *Il restauro del 'Tempietto Longobardo' di Cividale (1859-1860)*

Nel corso dell'Ottocento il cosiddetto 'Tempietto Longobardo' di Cividale suscitò l'interesse di molti studiosi europei<sup>21</sup>, fra i quali anche Albert Lenoir<sup>22</sup>, che nel 1844 ne pubblicò le prime immagini: tali illustrazioni vennero poi utilizzate anche dallo studioso austriaco Rudolf Eitelberger von Edelberg<sup>23</sup>, il quale scrisse ben due articoli sull'edificio<sup>24</sup>.

Sia per l'effettivo degrado, sia per l'interessamento di Eitelberger von Edelberg, nel 1856 la *Zentral-Kommission* chiese un preventivo di restauro all'ingegnere Domenico Rupolo, responsabile dell'Ufficio provinciale delle pubbliche costruzioni di Venezia<sup>25</sup>; tuttavia, dal momento che si trattava di un monumento storico, si dovette interpellare anche l'Accademia di belle arti. Pietro Selvatico, all'epoca presidente dell'Accademia di Venezia, apportò al progetto del Rupolo alcune correzioni<sup>26</sup>, che testimoniano la sua sostanziale propensione al 'restauro stilistico'<sup>27</sup>. Selvatico, inoltre, si dimostrò poco attento alle peculiarità materiche dei lacerti superstiti degli affreschi originali<sup>28</sup>,

---

<sup>21</sup> Sul restauro dell'edificio si veda Foramitti, *Il tempietto longobardo*.

<sup>22</sup> Albert Lenoir era figlio del più noto Alexandre Lenoir, il quale nel 1795 aveva fondato a Parigi il *Musée des monuments françaises* che venne chiuso nel 1816 soprattutto per volere di Quatre-mère de Quincy (Lenoir, *Chapelle à Cividale du Frioul*).

<sup>23</sup> Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) divenne nel 1852 il primo docente di storia dell'arte all'Università di Vienna e, dal 1863, anche il primo direttore dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (diventato in seguito il Museum für Angewandte Kunst / MAK). A lui si deve anche la pubblicazione della collana intitolata *Quellenschriften für Kunstgeschichte* (dal 1871), che fu di fondamentale importanza per lo studio degli antichi trattati pittorici.

<sup>24</sup> Eitelberger von Edelberg, *Cividale im Friaul*, pp. 322-327. Sui rapporti di Eitelberger von Edelberg con il Friuli si veda Auf der Heyde, *Il Friuli e il suo patrimonio*, pp. 71-84.

<sup>25</sup> Per le parti artistiche del tempietto, Rupolo prevedeva di "assicurare le sei statue ed alcuni rivestimenti interni in marmo nonché alcuni pezzi di cornice che sono in pietra calcarea gessosa [*sic!*]" e di "applicare due mani di vernice sugli affreschi onde far comparire le parti occulte" (Foramitti, *Il tempietto longobardo*, pp. 84-86). Su Domenico Rupolo si veda Avon, voce *Rupolo, Domenico*.

<sup>26</sup> ASAV, *Atti 1841-60*, IX, Oggetti d'arte, b. 105, fasc. 35, "Restauro dell'oratorio annesso al monastero delle madri Benedettine in Cividale". Nei territori del Lombardo-Veneto fu demandato alle Accademie di Venezia e Milano il controllo sui restauri della *Zentral-Kommission* (*Bericht über die Wirksamkeit*, pp. 53-73, in particolare p. 56). Si veda a riguardo Perusini, *Il restauro a Venezia*, pp. 167-185; Perusini, *Selvatico e il restauro*, pp. 446-463.

<sup>27</sup> Nella sua relazione Selvatico scrisse infatti: "sendo le statue e molte parti ornamentali di pietra calcarea friabilissima [*sic!*], conviene prima di rimuovere quelle scassinate fare attenzione a conservare la forma o col mezzo di sostegni o con getti di gesso, su dettagli preesistenti, onde rifarle uguali e in carattere" (rapporto di Pietro Selvatico del 30 dicembre 1956, presente in Foramitti, *Il tempietto longobardo*, p. 87).

<sup>28</sup> Per la pulitura dei dipinti murali Selvatico consigliava "una soluzione di potassa o di ammoniaca se la pittura è a fresco, la mollica di pane invece se è a tempera. [...] Rispetto poi alla vernice conviene poi per freschi ed a tempera usare quella d'Amaro [vernice dammar] unita ad acqueragia distillata. Quella di mastice è troppo viscosa, ingiallisce e lascia un tralucimento disgustoso" (rapporto di Pietro Selvatico del 30 dicembre 1956, presente in Foramitti, *Il tempietto longobardo*, p. 88).

poiché consigliò di applicarvi uno strato di vernice dammar<sup>29</sup>, e avallò gli estesi rifacimenti effettuati dal Valentinis sui celebri stucchi che ornavano l'aula.

Nel corso dell'intervento emerse un altro elemento che caratterizza quasi tutti i restauri di questo periodo, ovvero la mancanza di operatori locali<sup>30</sup>; si rendeva quindi necessario ricorrere ad esperti provenienti dalle città maggiori, aspetto che faceva alzare di molto il costo del restauro. Nel caso del 'Tempietto' fu possibile rimanere entro il budget previsto poiché un noto esperto friulano, il conte Giuseppe Uberto Valentinis<sup>31</sup>, si offrì di dirigere a titolo gratuito i restauratori locali<sup>32</sup>.

Nell'estate del 1859 era tutto pronto per iniziare i lavori, ma le cose mutarono repentinamente in seguito alle dimissioni di Selvatico dovute agli attriti con il corpo docente dell'Accademia e con il governo austriaco<sup>33</sup>; egli fu quindi sostituito da una commissione accademica composta da un pittore, uno scultore ed un architetto<sup>34</sup>, la quale dimostrò subito un atteggiamento più rispettoso nei confronti della materia dell'opera<sup>35</sup>.

La commissione proibì infatti la verniciatura degli affreschi e il completamento delle figure in stucco (fig. 4), ma il Valentinis eluse in parte queste

---

<sup>29</sup> Selvatico non scrisse nulla sulla reintegrazione pittorica di questi affreschi, forse perché li giudicava troppo frammentari. Va detto comunque che sulla reintegrazione dei dipinti (non degli stucchi), Selvatico aveva una posizione più cauta di quella di molti suoi contemporanei, che egli aveva probabilmente mutuato dal pittore e studioso tedesco Ernst Förster, il quale nel 1837-1838 aveva restaurato gli affreschi di Altichiero nella cappella di San Giorgio a Padova senza "toccar mai col pennello alcun pezzo dipinto [originale]". Förster scrisse su questo suo intervento un lungo saggio tradotto in italiano proprio da Selvatico (Förster, *Die Wandgemälde der St. Georgen-Kapelle*).

<sup>30</sup> Selvatico notava che "il Rupolo vorrebbe affidare il lavoro ad un intelligente e capace artista ma, sendo sicuramente difficile rinvenirlo in Udine, poiché si tratta di cosa ove occorrono cognizioni sicure sugli stili del Medioevo, la somma che egli preventivò a tale scopo è meschinissima" (rapporto di Pietro Selvatico del 30 dicembre 1956, presente in Foramitti, *Il tempietto longobardo*, p. 88).

<sup>31</sup> Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) si formò come pittore di paesaggio dapprima a Monaco di Baviera e quindi all'Accademia di Venezia, ma fu soprattutto noto come restauratore. Dopo il 1871, divenne un appassionato divulgatore del metodo Pettenkofer (Terribile, *Valentinis e le polemiche ministeriali*, pp. 371-422; Pastres, voce *Valentinis*, *G. U.*).

<sup>32</sup> Il budget totale ammontava a 2.268 fiorini che, come ricorda la lapide murata all'esterno del tempietto, furono interamente offerti dall'imperatore Francesco Giuseppe.

<sup>33</sup> Perusini, *Selvatico e il restauro*, pp. 446-463.

<sup>34</sup> La commissione era composta da tre professori dell'Accademia di Venezia: Andrea Tagliapietra, conservatore delle Gallerie dell'Accademia, Luigi Ferrari, professore di scultura, e l'ingegnere e architetto Giovanni Battista Cecchini.

<sup>35</sup> Nel verbale del sopralluogo, effettuato il 19 settembre 1859, si legge infatti: "la commissione è assolutamente d'avviso contrario a qualunque uso di vernice e di ritocco sia pur parziale, e peggio di qualunque idea di ristauro e completamento di figure o parti di esse" (ASV, I.R. *Direzione veneta delle pubbliche costruzioni 1824-1863*, b. 1517, fasc. 528).



■ 4. Teoria di *Sante* realizzate in stucco nel VIII secolo del ‘Tempietto Longobardo’, restaurate da Valentinis nel 1859-1860



■ 5. Veduta dell’aula del ‘Tempietto Longobardo’ pubblicata da Eitelberger von Edelberg senza gli stalli gotici

indicazioni<sup>36</sup>, tant’è vero che al termine dei lavori la commissione – pur approvando l’intervento – notò che sugli stucchi erano state fatte delle reintegrazioni assai maggiori del previsto<sup>37</sup>. A ricordo dell’intervento, concluso nell’aprile del 1860, Valentinis fece collocare nella sagrestia una lapide che ricorda il finanziamento erogato dall’imperatore e i nomi di coloro che vi avevano preso parte<sup>38</sup>; tuttavia dopo l’annessione all’Italia questa lapide venne

<sup>36</sup> Nella relazione del Valentinis si legge infatti: “a tutte le statue vennero rimessi gli ornamenti deperiti nelle vesti, ed a quella posta nell’estrema destra, che era crollata e mutilata fin dal secolo scorso, mantenuta di muro la porzione inferiore della tunica, si dovette rinnovare parte del collo e della testa che mancavano [...] si fecero le sei rosette mancanti del fregio orizzontale e si completarono i dentelli rotti dell’ornamento semicircolare e così pure gli molti grappoli ed i fogliami mancanti a questo” (ASV, I.R. *Direzione veneta delle pubbliche costruzioni 1824-63*, b. 1517, fasc. 528, G.U. Valentinis, *Relazione sugli interventi di restauro eseguiti*, 25 settembre 1860).

<sup>37</sup> Il 15 ottobre 1860 la commissione dell’Accademia di Venezia approvò i lavori pur notando che vi era “qualche aggiunta, o rinnovazione oltre al prescritto” seppur “finalizzate a migliorare e rendere duraturo ed efficace l’effettuato restauro”. In realtà, come fece notare Ruschi, le statue in stucco risultano ampiamente reintegrate (Ruschi, *Giuseppe Uberto Valentinis*, pp. 291-310).

<sup>38</sup> Il testo della lapide è il seguente: “Restaurato grazie alla munificenza imperiale nell’anno 1860. Governante Giorgio cavaliere di Toggenburg luogotenente del Veneto, per volontà e con le indicazioni di Giovan Battista conte Marzani (vice luogotenente), Pietro marchese Selvatico, Domenico Rupolo architetto, Lorenzo Orlandi sacerdote canonico ordinario, sotto l’eccellente direzione di Giuseppe Uberto conte Valentinis e Giuseppe Zandigiaco. Con il plauso di tutta la cittadinanza”.

spostata all'esterno, quasi fosse considerato imbarazzante il ricordo del contributo imperiale.

Fortunatamente si decise di restaurare e conservare *in loco* gli stalli trecenteschi, evitando la riproposizione di un ipotetico aspetto 'longobardo' adombrato nell'illustrazione che si vede nel testo di Eitelberger von Edelberg (fig. 5)<sup>39</sup>. Il restauro degli stalli comportò anche la disinfestazione dai tarli realizzata impregnando il legno con succo d'aglio. Questo metodo, che oggi può sembrare perlomeno stravagante, non era neppure fra i più dannosi impiegati all'epoca: basti pensare che nel 1854-1855 Adalbert Stifter, *Konservator* dell'Oberösterreich, per liberare dai tarli il grandioso altare di Kefermarkt utilizzò una soluzione a base di acqua salata e successivamente, per consolidare il legno, una miscela di resina copale sciolta in essenza di trementina<sup>40</sup>.

*Gli affreschi del chiostro di Bressanone (1857-1859 e 1885-1895)  
e il primo congresso internazionale degli storici dell'arte (Vienna 1873)*

Non credo sia necessario ricordare l'interesse delle pitture murali che decorano il chiostro di Bressanone (figg. 1, 6), ma forse non tutti conoscono l'importanza che questo ciclo pittorico ebbe per la storia della conservazione nell'Impero asburgico<sup>41</sup>.

I cittadini di Bressanone furono fin dall'origine consapevoli dell'importanza di questi dipinti: sappiamo infatti che nel 1477 venne pagato un tale Hans Maler per la loro spolveratura periodica; inoltre essi rimasero visibili anche nei secoli XVII e XVIII quando le pitture medievali venivano spesso distrutte o scialbate. All'inizio dell'Ottocento, infine, il rinnovato interesse per l'arte medievale fece sì che anche i dipinti del chiostro di Bressanone divenissero oggetto di nuove ricerche. Uno dei primi studiosi ad occuparsi dello stato di conservazione e della tecnica esecutiva di questi affreschi fu il pittore e studioso bavarese Franz-Xaver

---

<sup>39</sup> Nel frontespizio del volume di Lenoir (si veda la nota 22) il 'Tempietto Longobardo' appare privo di arredi, suggerendo così una sorta di nudità 'barbarica'.

<sup>40</sup> Gli operatori di Stifter per questo celeberrimo intervento di restauro furono gli intagliatori Johann e Josef Rint (padre e figlio) e i pittori viennesi Franz e Carl Jobst (si veda la nota 50) con i quali egli aveva preventivato una vera e propria campagna di 'purificazione stilistica' delle chiese dell'Alta Austria. Fra queste la vittima più illustre fu la chiesa parrocchiale di Steyer dove, fra il 1853 e il 1857, gli altari barocchi furono rimossi e sostituiti da altari neogotici (Krone-Balke, *Der Kefermarkter Altar*, pp. 7-28; Koller, *Teoria e prassi*, pp. 40-41).

<sup>41</sup> Per ulteriori informazioni su quest'opera rimando al testo di Wolfsguber, *Dom und Kreuzgang*, che riporta anche la precedente bibliografia. Mi fa piacere inoltre ricordare che nel lontano 1997 fui relatrice di una tesi di laurea sui restauri del chiostro di Bressanone (Planker, *Il chiostro di Bressanone*) assieme al professor Helmut Stampfer, allora soprintendente ai beni storico-artistici dell'Alto Adige, presente al convegno su Vincenzo Casagrande.





■ 6. Pittore ignoto, *Adorazione dei Magi*, 1418 circa. Bressanone, chiostro del duomo, IX campata

Fernbach<sup>42</sup>, il quale nel 1848 compilò la prima relazione conosciuta sulle loro condizioni conservative<sup>43</sup>. Secondo Fernbach il ciclo di Bressanone era rovinato sia per le infiltrazioni d'acqua dovute ai danni dei coperti sia perché, davanti agli affreschi, erano state collocate le lastre tombali asportate dal duomo durante i rifacimenti barocchi del 1761<sup>44</sup>; egli inoltre segnalò la presenza di numerose ridipinture a tempera e a cera<sup>45</sup>. Bisogna attendere tuttavia la fondazione della *Zentral-Kommission* affinché avesse inizio una vera e propria campagna di restauri; nel 1856, infatti, Georg Tinkhauser, *Konservator* della *Zentral-Kommission* per la zona di Bressanone, descrisse in un lungo articolo il pessimo stato di

<sup>42</sup> Franz-Xaver Fernbach (1793-1851) frequentò l'Accademia di belle arti di Monaco di Baviera ma aveva uno spiccato interesse anche per la meccanica e per la chimica. Egli si formò a Landshut e a Vienna, mentre nel 1830 si recò in Italia per studiare in particolare i dipinti pompeiani. Fernbach venne coinvolto da Leo von Klenze nelle ricerche sulle tecniche pittoriche che lo portarono alla pubblicazione di due trattati: *Die Ölmalerei* (1843) e *Die enkaustische Malerei* (1845).

<sup>43</sup> Fernbach, *Die Alterthümlichen Malereien*.

<sup>44</sup> Le lastre non erano appoggiate agli affreschi ma fissate le une alle altre a poca distanza dalle pareti e ciò impediva la circolazione dell'aria davanti ai dipinti.

<sup>45</sup> Fernbach ricordava che nel 1842 un anonimo pittore era stato incaricato di ritoccare i dipinti più rovinati della seconda campata e, a suo avviso, si notavano dei ritocchi e una generale verniciatura a cera anche sulla *Natività* della quarta campata (dipinta da Giovanni da Brunico nel 1412), che era la scena meglio conservata del chiostro.



conservazione del chiostro, copiando sostanzialmente la relazione di Fernbach<sup>46</sup>. L'anno seguente il governo imperiale stanziò 480 *Gulden* per il rifacimento dei coperti e la rimozione delle lastre tombali poste davanti agli affreschi: i lavori, completati nel 1858, dovettero sortire l'effetto sperato, poiché per i successivi vent'anni non si trova più alcuna menzione di tali dipinti.

Nel 1885 tuttavia si levarono nuove lamentele per il cattivo stato di conservazione del chiostro<sup>47</sup>, sicché l'anno seguente la *Zentral-Kommission* inviò in sopralluogo il restauratore viennese Karl Schellein<sup>48</sup>, all'epoca conservatore della Galleria del Belvedere e direttore della Scuola di restauro istituita nel 1868 presso la stessa galleria. Da un articolo di Schellein risulta come i problemi maggiori fossero causati dalle infiltrazioni di umidità provenienti dal cortile centrale, che aveva il piano più alto rispetto al pavimento del portico; l'aspetto più interessante deriva tuttavia dalle sue considerazioni sulle recenti, pessime ridipinture (soprattutto dei fondi azzurri) che rendevano i dipinti perduti per sempre ("unrettbar verloren"). Pochi artisti, infatti, secondo Schellein "riescono a contenere il loro intervento pittorico limitandosi nel restauro a sostituire le parti mancanti con un semplice disegno e con poco colore in modo di suggerire senza rifare le parti mancanti"<sup>49</sup>. Purtroppo, Schellein morì l'anno seguente (1888) e i lavori furono affidati al restauratore viennese Franz Jobst<sup>50</sup>, il quale aveva un'idea del restauro completamente diversa poiché si era formato prima nell'Oberösterreich con Adalbert Stif-

---

<sup>46</sup> Tinkhauser, *Der alte Kreuzgang*, pp. 17-22; Tinkhauser, *Die Restaurierung*, pp. 113-114.

<sup>47</sup> Sui restauri del chiostro di Bressanone si veda Walchegger, *Der Kreuzgang*, pp. 23-30; Wolfgruber, *Dom und Kreuzgang*, pp. 49-50.

<sup>48</sup> Karl Schellein (1820-1888) nacque a Bamberga e studiò all'Accademia di Monaco di Baviera con Julius Schnorr von Carolsfeld. Nel 1848 si recò a Vienna dove conobbe il futuro direttore della Galleria del Belvedere, Erasmus Engerth (1796-1871), il quale, nel 1867, lo incaricò di organizzare una scuola di restauro presso la stessa galleria. Alla morte di Engerth, nel 1871, Schellein gli succedette nell'incarico di conservatore / *custos* e quindi direttore / *leiter* della Galleria del Belvedere che mantenne fino alla morte. Fece parte della *Zentral-Kommission* come corrispondente e come membro della commissione speciale per il restauro dei dipinti. In quest'ambito egli fu sicuramente uno dei più noti ed abili restauratori del suo tempo e rese celebre la scuola di restauro di Vienna (Brückler, *Zur Geschichte*, p. 257).

<sup>49</sup> [Schellein], *Notizen*, p. 231.

<sup>50</sup> Franz Jobst (1840-1890) era originario dell'Oberösterreich, e lavorò spesso con il fratello maggiore Carl (1835-1907), anch'egli pittore-decoratore. Franz studiò all'Accademia di Vienna e, sotto la supervisione di Adalbert Stifter, restaurò assieme al fratello l'altare di Pesenbach e altri importanti altari lignei dell'Austria settentrionale. Nel 1864 Franz entrò nel cantiere di restauro del duomo di Santo Stefano dove ebbe modo di lavorare fino al 1869 sotto la direzione di Friedrich Schmidt. Lo stesso anno ricevette una borsa di studio per l'Italia, dove si dedicò soprattutto allo studio delle antiche vetrate e, al suo ritorno, fondò con il fratello Carl la ditta "F&C Jobst" che si dedicava soprattutto al restauro e alla decorazione degli edifici ecclesiastici. Realizzò anche numerose vetrate per la Votivkirche a Vienna. Morì a soli 50 anni quando aveva appena concluso il restauro della nona campata del chiostro di Bressanone.

ter<sup>51</sup>, e quindi a Vienna nel cantiere di Santo Stefano con l'architetto Friedrich Schmidt<sup>52</sup>, cioè con due accessi fautori del 'restauro stilistico'. Franz Jobst stese una dettagliata relazione sullo stato di conservazione delle singole campate<sup>53</sup>: la *Zentral-Kommission*, tuttavia, subordinò l'approvazione del suo progetto al giudizio del professor Hans Semper<sup>54</sup>, docente di storia dell'arte all'Università di Innsbruck, che aveva appena pubblicato un libro sul chiostro di Bressanone<sup>55</sup>. Semper raccomandò il più rigoroso rispetto dell'originale, poiché a suo avviso il restauro doveva coincidere con la conservazione, anche a scapito della bellezza e dell'integrità dell'insieme; egli scrisse infatti:

Lo scopo principale del restauro è quello di prevenire l'ulteriore degrado dei resti delle antiche pitture facendo in modo che esse conservino il loro carattere originario *anche a scapito dell'armonia generale* [il corsivo è dell'autrice].<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Adalbert Stifter (1805-1868), scrittore, poeta e appassionato d'arte, dopo esser stato per alcuni anni precettore presso la famiglia Metternich, divenne in seguito ispettore scolastico a Linz e nel 1853 fu nominato conservatore della *Zentral-Kommission* per l'Oberösterreich. Come tale diresse, con esiti considerati oggi discutibili, il restauro dell'altare tardogotico di Kefermart (1852-1855) e della chiesa parrocchiale di Steyer (Wiesmüller, voce *Stifter, Adalbert*; Brückler, Nimeth, *Personenlexikon*, pp. 263-264).

<sup>52</sup> Friedrich von Schmidt (1825-1891) era figlio di un pastore protestante del Württemberg. Dal 1840 al 1843 studiò al Politecnico di Stoccarda dove apprese anche la tecnica dei lapicidi medievali; a partire dal 1843 lavorò nel cantiere del duomo di Colonia, mentre dal 1855 collaborò alla costruzione della Votivkirche di Vienna; nel 1857 Massimiliano d'Asburgo lo chiamò ad insegnare architettura medievale all'Accademia di Brera a Milano dove rimase fino al 1859, quando fu nominato professore (sempre di architettura medievale) all'Accademia di Vienna. Nel 1860 divenne membro della commissione edilizia del duomo di Santo Stefano e della *Zentral-Kommission* (Krause, voce *von Schmidt, Friedrich*; Brückler, Nimeth, *Personenlexikon*, p. 241).

<sup>53</sup> Per bloccare l'umidità di risalita Jobst consigliava inoltre l'inserzione di un foglio di catrame e la rimozione dell'intonaco nella parte bassa del muro nonché l'abbassamento del livello del cortile interno (*Notizen n. 262*, pp. 282-283).

<sup>54</sup> Hans Semper (1845-1920), figlio del più noto architetto Gottfried, nacque a Dresda e studiò diritto e archeologia a Berlino, Monaco di Baviera e Zurigo. Passò molti anni in Italia. Dal 1876 fu professore di storia dell'arte all'Università di Innsbruck. Dal 1882 divenne anche direttore del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck di cui curò il riallestimento e il catalogo (1886). Nello stesso museo organizzò una serie di mostre e nel 1902 anche il congresso degli storici dell'arte. Si occupò soprattutto di arte italiana del Rinascimento e pubblicò parte dei suoi studi anche in italiano (Hastaba, voce *Semper, Hans*, p. 170).

<sup>55</sup> Semper, *Wandgemälde und Maler*.

<sup>56</sup> *Zur Restaurierung des Kreuzganges*, p. 347. La relazione, stesa da un cronista anonimo, riporta fedelmente le opinioni di Semper ma anche le considerazioni espresse da Josef Trenkwald (su questo personaggio si rimanda alla nota 82) alla riunione della *Zentral-Kommission* che si tenne il 2 agosto del 1889, ove venne riconosciuto il valore devozionale e non solo artistico di questi dipinti. Tale aspetto, secondo la *Zentral-Kommission*, autorizzava una maggiore integrazione pittorica dei dipinti.

In queste parole sembra di sentire l'eco di quanto Cavalcaselle aveva scritto nella sua famosa memoria del 1863; il messaggio era stato ripetuto in modo più rigoroso nel 1877 all'interno della circolare ministeriale contenente le *Norme generali per i restauri delle pitture*, in cui si legge:

Poco importa che si conosca il restauro, che anzi lo si dovrebbe conoscere, ma quello che è necessario è che sia rispettato l'originale della pittura almeno nelle opere appartenenti allo stato. La bugia detta anche con bel garbo, dove essere tolta di mezzo. Lo studioso potrà riconoscere da un dipinto restaurato, a questa maniera, quello che è originale da quello che è nuovo, e cavarne da ciò utili ammaestramenti.<sup>57</sup>

Da queste premesse ebbe origine, com'è noto, il metodo per la reintegrazione delle lacune 'a neutro', messo a punto da Cavalcaselle sugli affreschi di Giotto ad Assisi nel 1872-1873, poi applicato nel restauro di numerosi cicli italiani<sup>58</sup>.

È inevitabile a questo punto chiedersi se e come Hans Semper avrebbe potuto conoscere le idee di Cavalcaselle sulla conservazione. È possibile che lo studioso tedesco abbia avuto modo di conoscere gli scritti del collega italiano già nel corso dei suoi lunghi soggiorni in Italia, ma non si può escludere che lo avesse incontrato al primo convegno internazionale degli storici dell'arte, tenutosi a Vienna in concomitanza con l'Esposizione universale del 1873, a cui sicuramente partecipò Cavalcaselle<sup>59</sup>. Tale episodio, completamente trascurato dagli studi italiani, ebbe un ruolo fondamentale per lo sviluppo delle teorie sulla tutela delle opere d'arte nel mondo tedesco<sup>60</sup>, ma fu indubbiamente rilevante anche per Cavalcaselle, che ebbe qui una prima conferma internazionale delle sue teorie: in tale occasione, infatti, i convegnisti votarono una mozione finale che chiedeva "conservazione e non restauro". Semper non risulta fra gli iscritti al convegno, forse anche per la sua giovane età (all'epoca aveva 28 anni e divenne professore di storia dell'arte all'Università di Innsbruck soltanto tre anni dopo):

---

<sup>57</sup> *Norme generali per i restauri delle pitture nelle gallerie del Regno*, circolare ministeriale (26 gennaio 1877) cui seguirono le *Norme generali da seguirsi nei restauri degli affreschi* (3 gennaio 1879) e la circolare sul *Restauro dei mosaici* (9 gennaio 1880). Sull'attività di Cavalcaselle come funzionario ministeriale si veda Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle*, pp. 189-198.

<sup>58</sup> Fra questi possiamo ricordare il restauro realizzato nel 1878 da Antonio Bertolli (uno dei restauratori di fiducia di Cavalcaselle) sugli affreschi di Pellegrino a San Daniele del Friuli che furono oggetto anche dell'attenzione di Eitelberger von Edelberg (si vedano le note 23 e 24). Sulla conservazione di questo ciclo si rimanda a Fabiani, *La vicenda conservativa*, pp. 131-157, in particolare pp. 133-135.

<sup>59</sup> Gli atti del convegno vennero pubblicati nella rivista del museo: "Mitteilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie" (d'ora in avanti "MÖMKI"), 97-98, 1873.

<sup>60</sup> Si veda in proposito Koller, *Zur Geschichte*, pp. 65-83, in particolare p. 77; Santner, *Bild versus Substanz*, pp. 38-46.

tuttavia, considerando la sua formazione e i suoi interessi, sembra verosimile che egli abbia partecipato al convegno come uditore<sup>61</sup>. Prese invece sicuramente parte al convegno Karl Schellein che, come s'è visto, ebbe un ruolo cruciale nel restauro del chiostro di Bressanone.

Dai protocolli della conferenza sappiamo che furono presenti – oltre all'organizzatore Rudolf Eitelberger von Edelberg – Albert Ilg, Friedrich Lippmann, Carl Haas, Moritz Thausing, Karl Schellein ed altri studiosi di Vienna; Károly Pulszky da Budapest; Giovanni Battista Cavalcaselle, unico italiano; Joseph Archer Crowe (Düsseldorf), August von Essenwein (Norimberga), Bruno Mayer (Berlino); Adrian Prakhov (San Pietroburgo); Francisco Maria Tubino (Madrid): dunque il gotha degli storici dell'arte austro-tedeschi ed in minor misura europei<sup>62</sup> (fig. 7). Il regolamento del convegno, che ebbe luogo dal 1 al 4 settembre nella sala della biblioteca dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (l'attuale MAK), prevedeva l'esame dei seguenti punti: 1) la sistemazione, catalogazione e gestione dei musei secondo le esigenze della storia dell'arte; 2) la conservazione delle opere d'arte (dipinti, monumenti pubblici, oggetti liturgici, miniature, disegni); 3) l'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole medie e superiori; 4) l'istituzione di un repertorio (iconografico) e la creazione di registi di storia dell'arte; 5) la riproduzione delle opere d'arte e diffusione di tali immagini nell'interesse dei musei e dell'insegnamento della storia dell'arte. La lingua ufficiale del congresso era il tedesco, e forse questo è uno dei motivi per cui Cavalcaselle non prese parte alla discussione. Il regolamento prevedeva inoltre di non porre in votazione questioni scientifiche ma soltanto le mozioni che prevedessero l'intervento statale, come appunto quelle riguardanti la conservazione delle opere d'arte<sup>63</sup>.

Il tema della conservazione dei dipinti venne introdotto da Friedrich Lippmann<sup>64</sup>, all'epoca conservatore del Museum für Kunstgewerbe, il quale

---

<sup>61</sup> Al convegno parteciparono gli studiosi che erano stati invitati dal comitato organizzatore (dei quali si conoscono i nomi), oltre a quelli che si iscrissero successivamente. Fra questi ultimi (di cui non vi sono gli elenchi) possiamo supporre che vi fosse anche Hans Semper che, in quanto storico dell'arte particolarmente interessato alla museologia e alla conservazione, probabilmente approfittò di una così importante occasione che per giunta aveva luogo nel suo paese (di adozione) e nella sua lingua.

<sup>62</sup> Si veda l'elenco dei partecipanti, ove sono pubblicati anche gli atti del convegno ("MÖMKI", 97-98, 1873).

<sup>63</sup> *Erster Kunstwissenschaftlicher Congress. Reglement* ("MÖMKI", 96, 1873, p. 1).

<sup>64</sup> Friedrich Lippmann (1838-1903) era figlio di un ricco commerciante boemo di origine ebraica. Dopo gli studi giuridici all'Università di Praga, ebbe modo di sviluppare la sua passione per l'arte e il collezionismo durante i lunghi soggiorni in Inghilterra, Francia, Italia. Nel 1868 divenne conservatore (*custos*) del Museum für Kunstgewerbe di Vienna fondato da Eitelberger von Edelberg nel 1864. Nel 1876 Lippmann divenne direttore del Kupferstichkabinett di Berlino dove rimase per il resto dell'esistenza. Fu autore di molte importanti pubblicazioni relative soprattutto alle collezioni grafiche del museo di Berlino (Sorensen, voce *Lippmann, Friedrich*).



# Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums

für

## KUNST UND INDUSTRIE.

(Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe.)

Am 1. eines jeden Monats erscheint eine Nummer. — Abonnementspreis per Jahr fl. 4. —  
Redacteur **Bruno Bucher**. Expedition von **C. Gerold's Sohn**.

Man abonnirt im Museum, bei Gerold & Comp., durch die Postanstalten, sowie durch  
alle Buch- und Kunsthandlungen.

Nr. 97. WIEN, 1. OCTOBER 1873. VIII. Jahrg.

Inhalt: Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien. — Kleinere Mittheilungen. — Fortsetzung des  
Bibliothekskataloges.

### Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien,

1. bis 4. September 1873.

#### Verzeichniss der Mitglieder:

Herr <b>Aug. Artaria</b> , Wien.	Herr <b>C. Haas</b> , Wien.
» <b>Dr. Bayersdorffer</b> , München.	» <b>Docent Hauser</b> , Wien.
» <b>Bina</b> , Rom.	» <b>FZM. R. v. Hauslab</b> , Wien.
» <b>Custos Bucher</b> , Wien.	» <b>Prof. Henszlmann</b> , Pest.
» <b>Reg.-Rath v. Camesina</b> , Wien.	» <b>Dr. Ilg</b> , Wien.
» <b>G. B. Cavalcaselle</b> , Florenz.	» <b>Dr. Karabaček</b> , Wien.
» <b>Dr. Chmelar</b> , Wien.	» <b>Prof. Dr. Kinkel</b> , Zürich.
» <b>General-Consul Crowe</b> , Düsseldorf.	» <b>Prof. Dr. Kuhn</b> , München.
» <b>Dr. O. Czech</b> , Prag.	» <b>Obergespan v. Kukuljevič</b> , Agram.
» <b>Prof. Dr. Dobbert</b> , Berlin.	» <b>Prof. Landau</b> , Pest.
Mons. <b>Dwörzak</b> , Rom.	» <b>Prof. Langl</b> , Wien.
Herr <b>Dr. Eisenmann</b> , München.	» <b>Dr. Lind</b> , Wien.
» <b>Hofrath v. Eitelberger</b> , Wien.	» <b>Custos Lippmann</b> , Wien.
» <b>Reg.-Rath v. Engerth</b> , Wien.	» <b>Prof. Dr. v. Lützw</b> , Wien.
» <b>Director Essenwein</b> , Nürnberg.	» <b>Inspector Malss</b> , Frankfurt a/M.
» <b>Prof. Estlander</b> , Helsingfors.	» <b>Dr. Bruno Meyer</b> , Berlin.
» <b>Reg.-Rath Falke</b> , Wien.	» <b>Vice - Admiral v. Millosich</b> , Wien.
» <b>Dr. Gädertz</b> , Lübeck.	» <b>Prof. Dr. Oncken</b> , Giessen.
» <b>Prof. Geyling</b> , Wien.	» <b>Prof. Prachov</b> , St. Petersburg.
» <b>Dr. Grienberger</b> , Wien.	

■ 7. Elenco dei partecipanti al *Convegno internazionale degli storici dell'arte* che si tenne a Vienna in concomitanza con l'*Esposizione universale* del 1873



criticò i metodi di restauro allora in voga, citando come pessimo esempio di restauro l'intervento effettuato nel 1856 sulla *Madonna delle ciliegie* di Tiziano da Erasmus Engerth<sup>65</sup>, già direttore della Galleria del Belvedere e della scuola di restauro istituita nel 1868 presso la stessa galleria<sup>66</sup>. Karl Schellein, che era stato allievo di Engerth, succedendogli nel 1871 come conservatore della galleria, prese le difese del maestro, ricordando che per i restauratori formati alla sua scuola la conservazione rappresentava lo scopo principale del restauro, e invitò i convegnisti a visitare la scuola<sup>67</sup>.

Lippmann era convinto che il restauro richiedesse due opposti talenti: da una parte approfondite competenze scientifiche, per valutare e fermare il degrado dei materiali, dall'altra notevoli abilità artistiche per la reintegrazione delle lacune<sup>68</sup>. A suo avviso, tuttavia, i restauratori non hanno un'adeguata preparazione scientifica<sup>69</sup>, poiché nella gran parte dei casi sono soltanto dei (mediocri) pittori e per tale ragione tendono ad effettuare delle eccessive ed improprie ridipinture. Secondo Lippmann, invece, la reintegrazione pittorica dovrebbe soltanto ridurre il disturbo delle lacune e non diventare l'occasione per delle estese ridipinture 'in stile'<sup>70</sup>. In queste parole si nota una perfetta

---

<sup>65</sup> Il dipinto di Tiziano detto *La Madonna delle ciliegie* (1516-1518), ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, era stato realizzato su tela, ma successivamente venne incollato su tavola. Nel 1827 Joseph Rebell, direttore della Galleria del Belvedere dal 1824 al 1828, lo staccò da questo supporto: tuttavia il dipinto presentava ancora gravi problemi di coesione fra la pellicola pittorica e la tela di supporto. Nel 1856 Peter Kraft (direttore della galleria dal 1828 al 1856) cercò, senza successo, di consolidare il dipinto ricoprendolo con uno spesso strato di cera. Nello stesso anno il nuovo direttore della galleria, Erasmus Engerth, effettuò un nuovo intervento di restauro su cui, a dire il vero, non tutti furono critici come Lippmann: si veda ad esempio quanto nel 1889 scrisse Zamboni, *Di antichità e belle arti*, p. 29 (sul pensiero e l'attività di Zamboni nell'ambito del restauro si veda Perusini, *Filippo Zamboni*, pp. 117-151, in particolare p. 138). Su questo intervento si rimanda a Oberthaler, *Titian's Madonna*, pp. 140-144.

<sup>66</sup> Erasmus Engerth (1796-1871) fu direttore della Galleria del Belvedere dal 1856 alla morte e, dal 1868, fu anche il primo direttore della Scuola di restauro fondata presso la galleria, di cui i primi allievi furono Schellein, Staudiger, Woska (Oberthaler, *Zur Geschichte der Restaurierung*, pp. 26-33, in particolare pp. 30-31).

<sup>67</sup> Schellein disse esattamente: "Restauration soll sich ausschließlich auf Erhaltung richten". Naturalmente non abbiamo prove ma è verosimile che Cavalcaselle abbia effettivamente visitato il laboratorio e la scuola di restauro del Belvedere ("MÖMKI", 98, 1873, pp. 490-491).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 482.

<sup>69</sup> Lippmann citava come un grande progresso nel campo del restauro il metodo Pettenkofer, ovvero il sistema per la rigenerazione alcolica delle vernici ossidate, messo a punto dal chimico bavarese Max von Pettenkofer nel 1870 (von Pettenkofer, *Über Ölfarbe*) e che, all'epoca, sembrava un'alternativa 'scientifica' al restauro pittorico; tuttavia, come hanno rilevato le successive ricerche, tale pratica ha prodotto spesso gravi danni ai dipinti. Sull'utilizzo del metodo Pettenkofer in Austria di veda Koller, *L'impiego del metodo Pettenkofer*, pp. 163-170.

<sup>70</sup> Lippmann citava come esempio di tali eccessive e maldestre ridipinture *La Madonna con i mughetti* di Holbein il Vecchio, all'epoca conservata nella Galleria del Belvedere e ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna ("MÖMKI", 97, 1873, p. 482).

consonanza con le idee di Cavalcaselle, tanto che sembra ipotizzabile uno scambio di idee fra i due studiosi durante il convegno. Non credo tuttavia che si possa parlare di un'influenza diretta del pensiero dell'italiano sugli studiosi del centro Europa, quanto piuttosto del naturale 'punto d'arrivo' a cui giunsero verso il 1870 molti fra i più avvertiti conservatori europei. Tale traguardo comprendeva alcuni 'principi condivisi' fra cui:

- l'importanza assegnata al 'restauro preventivo': Lippmann ribadì infatti che "la cosa principale è prevenire la necessità del restauro"<sup>71</sup>;
- la necessità che degli storici dell'arte (con delle competenze specifiche in quest'ambito) controllassero i restauri dei dipinti pubblici<sup>72</sup>;
- l'esigenza di eseguire dei ritocchi rispettosi dell'originale e da esso distinguibili<sup>73</sup>;
- la necessità d'istituire scuole di restauro<sup>74</sup>.

Le affermazioni di Lippmann furono approvate dall'assemblea e vennero riprese da Karl von Lützow<sup>75</sup>, professore di storia dell'arte all'Accademia di

---

<sup>71</sup> "die Hauptsache ist zu verhüten, dass eine Herstellung überhaupt nötig wird" ("MÖMKI", 98, 1873, p. 483).

<sup>72</sup> Egli auspicava l'istituzione di apposite commissioni, composte da persone con competenze specifiche nell'ambito del restauro, che potessero "dirigere e controllare ogni restauro effettuato sui dipinti delle collezioni pubbliche"; tuttavia in un altro punto del suo discorso auspicava che tale controllo venisse esteso anche ai dipinti conservati negli edifici religiosi. Si profilava in tal modo la moderna figura del 'direttore lavori', che secondo Lippmann avrebbe dovuto essere istituzionalizzata con la creazione di appositi organi in grado di controllare il lavoro dei restauratori ("Es müsste nicht nur für die Ausbildung wissenschaftlich und technisch geschulter Restauratoren gesorgt werden, sondern es müsste auch eine Instanz gebildet werden, die die Befähigung und den Einfluss besitzt, die spezielle Art und Weise der Herstellung anzuordnen und diese Herstellung selbst zu überwachen" ("MÖMKI", 98, 1873, pp. 483-484).

<sup>73</sup> Secondo Lippmann: "la reintegrazione pittorica richiede una buona conoscenza dei diversi stili"; egli notava inoltre che i ritocchi devono eliminare il disturbo delle lacune che interrompono l'unità dell'immagine ("absolut nötig ist, um die Störung des Gesamten druckes aufzuheben") e concludeva: "A mio avviso un ritocco corretto, senza dare troppo nell'occhio, dovrebbe distinguersi dalle parti originali adiacenti. La reintegrazione deve essere il più semplice possibile. Tuttavia, spesso per ottenere un generale accordo vengono ridipinte anche le parti adiacenti alle lacune sicché alla fine viene ridipinto l'intero quadro" ("MÖMKI", 98, 1873, p. 482). È interessante notare che il dottor Bayersdoff di Monaco di Baviera avanzò anche la richiesta che i cataloghi delle gallerie pubbliche recassero delle indicazioni sullo stato di conservazione dei dipinti ("MÖMKI", 98, 1873, p. 491).

<sup>74</sup> Secondo Lippmann è auspicabile che le istituzioni competenti (accademie, gallerie o scuole tecniche) istituiscano dei corsi regionali o statali per la formazione dei restauratori ("MÖMKI", 98, 1873, p. 484).

<sup>75</sup> Karl von Lützow (1832-1897) era nato a Göttingen e aveva studiato archeologia e filologia presso la locale università. In seguito, completò i suoi studi all'Università di Monaco di Baviera dove, nel 1858, divenne professore di storia dell'arte. Nel 1864 fu nominato professore di storia dell'arte all'Accademia di belle arti di Vienna e, dal 1866, ebbe anche l'incarico di bibliotecario e direttore del gabinetto delle stampe della stessa istituzione. Dal 1867 insegnò anche storia dell'architettura alla Technische Hochschule di Vienna (Lier, voce *Lützow, Carl von*, pp. 142-144).

Vienna, il quale propose di votare la seguente mozione: “Il Congresso di Storia dell’Arte ritiene doveroso affermare che il primo dovere dei conservatori dei monumenti è quello di conservarli e non di restaurarli”<sup>76</sup>. Il professor Reber di Monaco di Baviera aggiunse che tale mozione avrebbe dovuto essere estesa anche alle opere di proprietà ecclesiastica<sup>77</sup>, ma proprio in quest’ambito l’applicazione di tali norme trovò maggior resistenza. Gran parte del clero, dell’opinione pubblica, dei collezionisti e dei restauratori, nonché una buona fetta degli storici dell’arte, preferivano infatti ancora i completamenti ‘in stile’ o i restauri ‘mimetici’ che nascondessero l’eventuale degrado dell’opera.

Ma torniamo al chiostro di Bressanone. Jobst fu incaricato di effettuare il restauro su una campata ‘di prova’, attenendosi alle indicazioni fornitegli da Semper. Egli scelse la nona campata poiché, a suo avviso, essa presentava quasi tutti i problemi di conservazione del ciclo pittorico (fig. 6). In base ai test effettuati venne stabilito che i lavori si sarebbero dovuti concludere in quattro anni<sup>78</sup>; per rispettare i tempi, Jobst venne affiancato da altri due restauratori viennesi: Theophil Melicher<sup>79</sup> e Eduard Gerisch<sup>80</sup>. A Bressanone, come a Cividale, i restauratori non venivano infatti reclutati *in loco* poiché, solitamente, nelle città di provincia non esistevano delle maestranze sufficientemente preparate<sup>81</sup>. Jobst concluse i lavori della nona

---

<sup>76</sup> “Der Kunstwissenschaftliche Congress erachtet es für geboten, auszusprechen, dass Denkmälern der Kunst gegenüber als erste Pflicht der Custoden Conservierung nicht Restaurierung bezeichnet werde”. I convegnisti ribadiscono inoltre che “was wir fordern ist Conservierung und keine Restaurierung” (“MÖMKI”, 98, 1873, p. 492).

<sup>77</sup> “MÖMKI”, 98, 1873, p. 492.

<sup>78</sup> Il costo per il restauro della campata fu stimato intorno ai 550 fiorini, oltre a 200 per le spese di viaggio e per l'alloggio di Jobst e del suo assistente. In base a tale ‘prova’, il costo per il restauro dell’intero chiostro avrebbe dovuto essere di circa 10.500 fiorini.

<sup>79</sup> Theophil Melicher (1860-1926) studiò all’Accademia di Vienna con Trenkwald. Nel 1853 vinse una borsa di studio per Roma dove imparò la tecnica della pittura a fresco. Aiutò Trenkwald nell’esecuzione degli affreschi e delle vetrate della Votivkirche e nel restauro degli affreschi romanici dell’ossario di Hartberg (1889-1890) e della Johannes-Kapelle di Pürgg (1893-1894) dove, per i ritocchi, impiegò dei colori a tempera grassa (*fetter Kaseintempera*) che causarono in breve tempo l’inscurimento dei dipinti (Brückler, Nimeth, *Personenlexikon*, p. 174; Brückler, *Zur Geschichte*, pp. 250-251).

<sup>80</sup> Eduard Gerisch (1853-1913) era nato in Moravia e studiò all’Accademia di Vienna come pittore di ritratti e restauratore. Dal 1907 fu docente al corso di restauro istituito presso la stessa accademia dove dal 1887 ebbe l’incarico di *custos* della galleria dei dipinti (Brückler, Nimeth, *Personenlexikon*, p. 81; Brückler, *Zur Geschichte*, p. 254).

<sup>81</sup> I pittori di Bressanone, tuttavia, non protestarono per l’invio dei restauratori da Vienna come fecero invece nel 1878 i pittori udinesi. Nel 1876 infatti era bruciato il Palazzo comunale di Udine e per il restauro dei dipinti furono chiamati l’amezzano Giuseppe Ghedina e il fiorentino Gaetano Bianchi, cosa che fece infuriare i pittori e restauratori locali, i quali si sentivano ingiustamente messi da parte (Saccomani, *Il restauro*, pp. 16-18).

campata rispettando le indicazioni avute ma l'11 giugno 1890 scrisse una lettera a Josef Matyáš Trenkwald<sup>82</sup>, direttore dell'Accademia di Vienna e referente della *Zentral-Kommission* per i restauri pittorici, in cui rassegnava le sue dimissioni poiché non condivideva la metodologia che gli era stata imposta. A suo avviso, infatti, una volta rimosse le ridipinture, sarebbero apparsi soltanto pochi frammenti della policromia originale e senza poter fare delle opportune reintegrazioni il restauro avrebbe raggiunto modesti risultati<sup>83</sup>.

Impossibile non scorgere in tale vicenda un'analogia con quanto era accaduto a Firenze nel 1879, quando il restauratore Cosimo Conti scrisse al direttore dell'Accademia di Firenze rifiutandosi di restaurare la *Deposizione* di Beato Angelico nella chiesa di Santa Maria al Tempio (a Firenze), perché avrebbe dovuto attenersi alle norme ministeriali che imponevano il trattamento delle lacune 'a neutro'<sup>84</sup>. Secondo Conti un simile restauro non solo "avrebbe tolto ogni qualità artistica al suo lavoro, ma egli sarebbe anche stato accusato per le antiche lacune che sarebbero inevitabilmente emerse con la pulitura"<sup>85</sup>.

Tuttavia, poco dopo aver rassegnato le dimissioni (23 giugno 1890), Jobst morì improvvisamente a soli cinquant'anni. Trenkwald assegnò quindi il restauro della decima campata a Gerisch, il quale s'impegnò a lasciare le lacune più grandi a neutro oppure con una reintegrazione al tratto che suggeriva appena i contorni delle forme mancanti, come aveva fatto Theophil Melicher nel restauro degli affreschi dell'ossario di Hartberg in Stiria (1888-1894)<sup>86</sup>. Il risultato lasciò tuttavia profondamente scontenti sia il clero sia la popolazione di Bressanone<sup>87</sup>, oltre allo stesso Gerisch che manifestò delle perplessità; nel 1892 Trenkwald decise così di far reintegrare non solo la decima, ma anche la nona campata.

---

<sup>82</sup> Josef Matyáš Trenkwald (1824-1897), di origine boema, studiò all'Accademia di Praga con Cristian Ruben e quando questi, nel 1853, fu nominato direttore dell'Accademia di Vienna lo seguì. Grazie a una borsa di studio, dal 1856 al 1861 poté studiare a Roma e nel 1865 fu nominato direttore dell'Accademia di Praga, carica che mantenne fino al 1874 quando divenne direttore dell'Accademia di Vienna e membro della *Zentral-Kommission*. Trenkwald cercò di ovviare alla mancanza di formazione nel restauro dei dipinti murali mandando gli alunni a far pratica nei cantieri. Presso la scuola del Belvedere (attiva dal 1868 al 1893) o nella scuola istituita da Gerisch (dal 1907) alle Gallerie dell'Accademia veniva insegnato solo il restauro dei dipinti mobili (Koller, *Teoria e prassi*, p. 47; Brückler, Nimeth, *Personenlexicon*, p. 276; Brückler, *Zur Geschichte*, p. 260).

<sup>83</sup> ASB, prot. N. 757 / CC 1890, lettera di Jobst a Trenkwald, 11 giugno 1890.

<sup>84</sup> Monsagrati, voce *Conti, Cosimo*.

<sup>85</sup> Conti, *Storia del restauro*, p. 290.

<sup>86</sup> Koller, *Teoria e prassi*, p. 45.

<sup>87</sup> *Zur Restauration des Brixener Kreuzganges*, pp. 168-169.

## Conclusioni

Gli esempi citati dimostrano come negli ultimi decenni dell'Ottocento, sia in Italia sia nei paesi tedeschi, vi fosse un sostanziale scollamento fra le acquisizioni teoriche dei più avvertiti conservatori e di alcuni (non molti) storici dell'arte, e il gusto dell'opinione pubblica, del clero e degli artisti che preferivano ancora il 'restauro stilistico' e le estese reintegrazioni pittoriche di tipo 'mimetico'. La situazione era ancor più complessa negli edifici ecclesiastici poiché, per motivi liturgici, il clero osteggiava i ritocchi limitati e riconoscibili proposti dal convegno del 1873. La *Zentral-Kommission*, organo della cattolicissima monarchia asburgica, fu sempre estremamente attenta alle richieste del clero, come dimostra una relazione (*Gutachten*) stilata da Alois Riegl nel 1902 in merito ai ritocchi effettuati nel 1894-1895 da Theophil Melicher sugli affreschi del battistero posto sul lato meridionale del chiostro di Bressanone (Taufkirche St. Johann). Nonostante si trattasse di reintegrazioni molto estese, questi ritocchi furono giudicati insufficienti dal clero e dalla popolazione locale sicché, nel 1902, venne inviata sul posto una commissione di cui facevano parte, fra gli altri, il professor Hans Semper, il pittore Adolf Böhm e Alois Riegl, all'epoca professore di storia dell'arte all'Università di Vienna e, dall'anno seguente, anche presidente della *Zentral-Kommission*<sup>88</sup>: tale relazione pubblicata da Helmut Stampfer costituisce un documento di straordinario interesse per le problematiche qui prese in esame<sup>89</sup>.

Riegl esordì scrivendo: “come storico dell'arte considero riprovevole qualsiasi aggiunta del restauratore a un vecchio affresco perché falsifica l'aspetto dell'opera d'arte e porta a conclusioni errate per quanto riguarda il contesto storico-artistico”<sup>90</sup>. Egli notava tuttavia che a Melicher era stato chiesto non solo di integrare le lacune e di ripassare i contorni delle figure, ma anche di realizzare nuove scene nelle zone prive di decorazione, secondo una prassi corrente negli anni Novanta, una prassi – egli notava – che, all'epoca, veniva spesso avallata dalla stessa *Zentral-Kommission*, soprattutto nel restauro de-

---

<sup>88</sup> Alois Riegl (1858-1905) lavorò dal 1886 al 1897 presso l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (l'attuale MAK) e dal 1894 alla morte fu professore di storia dell'arte all'Università di Vienna. Nel 1903 fu nominato presidente della *Zentral-Kommission* e, come è noto, rivoluzionò la teoria della conservazione con un volumetto apparso proprio nel 1903 (Riegl, *Der moderne Denkmalkultus*). Su Alois Riegl si vedano Krása-Florian, voce *Riegl, Alois*, p. 152; *Alois Riegl*.

<sup>89</sup> Stampfer, *Ein Gutachten*, pp. 22-25.

<sup>90</sup> Riporto per esteso e in lingua originale questa significativa frase di Riegl, il quale scrisse: “dass ich als Kunsthistoriker, von den Standpunkte meine Wissenschaft, jedweden Zusatz des Restaurators zu einem alten Fresko für verwerflich ansehe, weil er das Aussehen des Kunstwerks fälscht und zu irigen Schlüssen hinsichtlich der kunsthistorischen Verhältnisse uns Zusammenhängen verleitet” (Stampfer, *Ein Gutachten*, p. 22).



gli edifici ecclesiastici. Al mancato rispetto per l'aspetto stilistico dei dipinti originali si aggiungeva l'incomprensione per le caratteristiche materiche degli affreschi, tema questo già evidenziato nel caso del 'Tempietto Longobardo' di Cividale. Il pittore Adolf Böhm notava infatti che Melicher aveva usato per il ritocco colori ad olio o a cera con cui aveva ricoperto anche i colori brillanti e opachi dell'antico affresco sicché le parti rifatte e quelle ridipinte apparivano ugualmente inscurite e gli affreschi originali non risultavano più distinguibili<sup>91</sup>. La relazione di Riegl conferma dunque come negli anni Novanta dell'Ottocento la prassi corrente del restauro fosse ancora legata ai criteri del 'restauro stilistico', sebbene una *élite* di conservatori avesse enunciato e cercato di diffondere i criteri del 'restauro conservativo' già negli anni Settanta. In realtà dovettero passare ancora alcuni decenni prima che tali principi venissero adottati su larga scala ma, nel caso di Bressanone, già nel 1902 la Commissione guidata da Riegl bloccò almeno la ridipintura della navata che era ancora in corso<sup>92</sup>.

A conferma di come anche in Italia, negli anni Novanta, non solo il pubblico ma anche gli addetti alla tutela preferissero il 'restauro mimetico/stilistico' voglio ricordare un episodio che ebbe luogo negli stessi anni in Friuli. Il pittore-restauratore Antonio Picco, incaricato nel 1889 dal comune di Udine di intervenire su alcuni dipinti del municipio, notava che "mentre nelle lacune piccole l'impiego delle tinte neutre poteva anche reggere [...], ove i guasti traversano il quadro da un capo all'altro [...] farebbe alla vista del pubblico assai brutto effetto, per cui è più indicato il completo ristauero". Egli scrisse quindi al sindaco, comunicandogli che qualora non gli avessero concesso piene libertà si sarebbe dimesso: dai documenti sappiamo che non solo il Picco poté continuare il restauro applicando i propri criteri, ma che anche l'ispettore della Commissione provinciale, il quale avrebbe dovuto controllare il suo operato, era della sua stessa opinione<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Adolf Böhm notava infatti che: "in seguito impregnazione della superficie muraria con una sostanza grassa, il dipinto ha perso completamente il suo carattere di affresco. Le integrazioni sono state fatte con poca attenzione e scarsa comprensione dell'originale" (Stampfer, *Ein Gutachten*, p. 25). Riegl non fece parola di tale incongruenza 'materica' che forse non aveva nemmeno rilevato, del resto egli si trovava qui all'inizio della sua attività come conservatore e, a differenza di Cavalcaselle, non aveva una formazione pittorica.

<sup>92</sup> Le reintegrazioni effettuate da Melicher sulla parete orientale vennero rimosse nel 1972-1973 sotto la supervisione dell'allora soprintendente Nicolò Rasmò, mentre quelle realizzate sulle altre due pareti vennero asportate nel 1984 sotto la direzione dello stesso Helmut Stampfer: fu tuttavia lasciata come esempio una delle figure fatte *ex novo* da Melicher.

<sup>93</sup> Anche il conte Beretta, ispettore della Commissione conservatrice di Udine, che avrebbe dovuto controllare il lavoro del restauratore, non condivideva la metodologia ministeriale, tant'è vero che Picco scrisse: "il sig. conte sorvegliante un po' alla volta divenne più scrupoloso di me affinché ai quadri fosse dato completo ristauero" (Perusini, *Valentinis e Antonio Bertolli*, pp. 230-233).

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

