

Raumfassungen des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert

Das Schicksal mittelalterlicher Raumfassungen und Wandmalereien in den späteren Jahrhunderten ist bekannt: Verfall oder Bildersturm, nachfolgend Modernisierungen mit Hilfe von Tünchen oder Verkleidungen, schließlich Freilegung und erste Restaurierung. Mittelalterliche Räume, die nie übertüncht oder überputzt wurden, sind in Ländern nördlich der Alpen so selten, daß man sie an zwei Händen aufzählen kann. In Italien blieben mehr unberührt, sei es aus anhaltender Devotion (Franziskuszyklus in Assisi), aus Lokalpatriotismus (das Baptisterium in Florenz galt als antikes Monument), oder aus Gleichgültigkeit (in Cremona und Parma modernisierte man wohl die Kathedralen, scheute aber den Aufwand für die großen Baptisterien). Und früher als bei uns war die Freskomalerei Italiens mit bekannten Künstlernamen verbunden, seither dachte niemand mehr daran, gefeierte *capolavori dell'arte* zu übertünchen, die Fresken in Arezzo, die Camera degli Sposi in Mantua waren seit ihrer Entstehung immer zu sehen. Dem Œuvre des ersten „Malerhelden“ der Neuzeit blieb zwar ausgerechnet in seiner Heimatstadt Florenz eine relativ kurze Übertünchung nicht erspart (Chorkapellen von S. Croce, von etwa 1714 bis 1841¹), Giotto's famoser Zyklus in Assisi war aber immer zu sehen, ebenso seine Ausmalung der Scrovegni-Kapelle zu **Padua**.

Diese bietet ein vorzügliches Beispiel für glückliches Überleben durch Jahrhunderte, dabei war es das „Verdienst“ eines deutschen Gelehrten, mit sachfremder Kritik eine frühzeitige restauratorische Wartung ausgelöst zu haben, die bis in die Gegenwart andauert. 1827 schrieb Carl Friedrich Rumohr, die Bilder seien „mit Leimfarbe neu bemalt“², was den Paduaner Pietro Selvatico zum Widerspruch herausforderte. Er nannte 1836 die Kapelle „opera pressoché non tocca dal tempo“³ und beschrieb dann Bild für Bild die Altersschäden wie Schwärzungen, Salzsäuren und einige wenige Übermalungen. Noch vor der ersten Restaurierung (1867-71) wurde eine Vorzustandsdokumentation angelegt: Schadenszeichnungen, Beschreibung und vor allem eine komplette Fotoserie, das bis auf den heutigen Tag einzig seriöse Mittel eines „Monitoring“. Selbstverständlich hat man in der Kapelle später noch mehrfach restauriert, mit Leonetto Tintori hielten 1963 die Kunstharze frühen Einzug, und beim kürzlichen „restauro record“⁴ war es Ehrensache, daß die (140!) Restauratoren das Gerüst nicht verlassen konnten, ohne den (25 000!) Zuschauern zu zeigen, wie gut sie den „Rigatino“ beherrschen, unbestreitbar aber bleibt: die Arenakapelle ist *summa summarum* ohne schwere Verstümmelungen durch die Zeiten gekommen⁵.

Seltener als die berühmten Zyklen blieben auch in Italien einfache *Farbfassungen* erhalten, so etwa im Innern des Baptisteriums von **Cremona** (Baubeginn 1167)⁶. Dieser Raum besaß nie etwas anderes als ein einfaches System nachgemalter Backsteine (Fugenmalerei). Der Dekor erfuhr zu einem unbekanntem Zeitpunkt (19. Jahrhundert?) eine drastische „Invertierung“: die ursprünglich nur nachgemalten Fugen wurden tief eingekratzt, aber immerhin, ästhetisch blieb das mittelalterliche System akzeptiert.

Schon im ausgehenden Mittelalter gab es Bauherren, die versuchten, alte Malerei zu erhalten oder gar im Sinne des Originals zu erneuern. Als Inkunabel der Denkmalpflege gilt die „Restaurierung“ von Schloß Runkelstein durch Kaiser Maximilian I. um 1508⁷; sie war, wie ich annehme, angeregt durch eine umfangreiche Aktion im Castello zu **Pavia**, welches Maximilian kannte. Dort hatte Herzog Galeazzo Maria Sforza um 1469 die etwa 100 Jahre alte Malerei der Viscontizeit systematisch wiederherstellen lassen, wozu der Maler Bonifacio Bembo vor Beginn der Arbeiten den riesigen Komplex genau inspizieren und ein schriftliches Gutachten abgeben mußte⁸.

Die Restaurierungen im Castello Visconteo, im Schloß Runkelstein und im Adlerturm zu Trient (1534) entsprangen persönlicher Liebhaberei, das Interesse der fürstlichen Auftraggeber galt dabei natürlich den höfischen Szenen und der genealogisch-politischen Repräsentation. Suchen wir nach einem Beispiel für die Erneuerung einer nichtfigürlichen Farbfassung, also für den Versuch, ein mittelalterliches Monument als solches in seinen Originalzustand zurückzusetzen, müssen wir einen großen Sprung ins Zeitalter der beginnenden modernen Denkmalpflege⁹ machen: 1822 bis 1830 nahm sich Conte Carlo Emanuele Arborio Mella der verwahrlosten Kirche Sant'Andrea in **Vercelli** (Abb. 1) an. In einer erst 1856 erschienenen Schrift schilderte er den vormaligen Zustand: wegen defekter Dächer sei teilweise schon der Putz von den Mauern gefallen und den Rest habe man abnehmen müssen, einziges Mittel zur Sanierung („il resto a scrostarsi come unico mezzo a sanare“¹⁰). Hier ist etwas Skepsis am Platz. Da der Architekt seine Leistung als Retter des Baues hervorheben wollte, konnte er den Vorzustand gar nicht schlimm genug ausmalen; tatsächlich stellte sich 1955-1960 heraus, daß vom Putz doch große Flächen noch erhalten gewesen sein müssen (s. u.).

Sant'Andrea in Vercelli (1219-1227) ist keine beliebige Kirche, sondern ein in vieler Hinsicht exzeptioneller Großbau¹¹: Stiftung des Vercelleser Kardinals Guala Bicchieri, der päpstlicher Legat in England war und über ungeheure Einnahmen verfügte; aus Saint-Victor in Paris ließ er das „Personal“ (Kanoniker) kommen, konsequenterweise zeigen die Bauformen modernste französische Gotik. Dessen ungeachtet hat die Kirche weder in ihrer „lombardischen“ Außenpolychromie noch in der Dekorationsmalerei des Inneren etwas Französisches, es dominieren rot nachgemalte Backsteinbögen und breite Ornamentbänder, die alle Bögen und Rippen begleiten (figürliche Malerei ist praktisch nicht vorhanden).

So modern der Bau von Sant'Andrea im dreizehnten, so fortschrittlich war die Restaurierung im neunzehnten Jahrhundert. Ein wertvolles Dokument hat Arborio Mella in einem großformatigen, farbigen Album hinterlassen, etwa 20 Tafeln, die zur Publikation beim Abschluß der Arbeiten 1830 vorgesehen waren¹². Es enthält farbige Außen- und Innenansichten (Abb. 13), auch alle Längs- und Querschnitte bilden eine gemalte Dekoration mit ab, offensichtlich aber keine Befundaufnahmen sondern die Dekoration, die Mella realisieren wollte. Was tatsächlich

ausgeführt wurde, ist aus dem bloßen Vergleich mit dem heutigen Zustand kaum eruiert, weil die Nachrestaurierung 1955/60 vieles wieder rückgängig machte. So bleibt in erster Linie der Vergleich mit den Fotos aus der Zeit von etwa 1900 (Abb. 2) bis zu den Vorzustandsaufnahmen von 1955.

Von der wichtigsten Innenansicht im Album des Conte existieren zwei Varianten: ein nicht ganz fertiges Blatt und die endgültige Fassung (Abb. 13), die ihrerseits von der Ausführung im Bau abweicht. Vergleicht man die Ornamente der beiden Veduten untereinander und dann mit der realen Fassung von 1830, ergibt sich, daß Mella zunächst eher klassizistische Ornamente in feinen Sepiatönen zeichnete, sodann die Farben kräftiger und die Motive „mittelalterlicher“ machte. Er muß während der Arbeit soviel Originales im Bau vorgefunden haben, daß er seine Zeichnung abänderte, oder er hat sich auch anderswo nach verwendbaren Motiven umgesehen.

Mellas Dekoration weist Elemente und Motive auf, die auch um 1830 niemand für mittelalterlich gehalten haben wird, so die Ghirlanden und Putti in den Trompen und Friesen des Tiburiums¹³, und bei der Entrestaurierung 1955/60 erwies sich, daß kaum ein Ornament genau dem Befund entsprach (Abb. 4-5). Dennoch war der Grundcharakter der Farbfassung erstaunlich bewahrt, dazu trugen die großen Langhausarkaden mit ihren Backsteinbögen (und feinen weißen Fugen) bei und die Tatsache, daß alle Bögen und Rippen von breiten Bändern begleitet werden. Im westlichsten, nicht entrestaurierten Joch des Mittelschiffes läßt gegenwärtig ein Zufallsbefund (Wasserschaden) erkennen, daß Mella die gemalte „Mini-Arkatur“ des Fenster-



Abb. 2. Vercelli, S. Andrea, Obergaden von Westen (Zustand um 1900).

bogens aufgenommen hat (allerdings in schwarzer Farbe und mit falscher Bogenform, Abb. 3).

Die Absicht des Conte, ein ruinöses Monument des Mittelalters zu sanieren und seinem Äußeren wie dem Inneren das ursprüngliche Aussehen zurückzugeben, gelang bemerkenswert gut. Anerkennung blieb nicht aus: eines der wichtigsten Tafelwerke des 19. Jahrhunderts, Lewis Gruners und Emil Brauns „Specimens of Ornamental Art“ reproduzierte die Dekoration bis ins Detail (Abb. 15)¹⁴.

Die gleichzeitigen Arbeiten am **Mailänder Dom** (Abb. 18) standen unter ganz anderen Voraussetzungen: Dort war man noch immer damit beschäftigt, den von den Visconti-Herzögen über die Maßen groß angelegten Bau zu Ende zu bringen. Einen neuen Impetus brachte Napoleons lombardische Königskronung 1805: die fehlende Fassade konnte zum größten Teil errichtet werden. Auch das 1814 zurückgekehrte Haus Habsburg war am Glanz der Hauptstadt des „Regno Lombardo – Veneto“ nicht uninteressiert. Nachdem die Fassade Gestalt gewonnen hatte, ging man daran, das ganze Innere allmählich herzurichten. 1827 erhielt der Theatermaler Alessandro Sanquirico den Auftrag, die Gewölbe des Domes auszumalen, zunächst im Nordquerhaus, dann im Chor (bis 1832)¹⁵.

Sanquirico besaß als Bühnenmaler ein Auge für den Fundus alter Monumente, hatte auch Veduten von S. Ambrogio angefertigt, und es verwundert nicht, daß seine Maßwerkmalerei im Dom keine pure neugotische Erfindung war, sondern die im Vierungsgewölbe tatsächlich vorhandene Malerei des frühen 16. Jahrhunderts wieder aufnahm.

Auch der Sohn des Conte Mella, der Architekt und Restaurator Edoardo Arborio Mella, interessierte sich sehr für histo-



◁ Abb. 1. Vercelli, S. Andrea, Innenansicht von Westen (Zustand 1979).

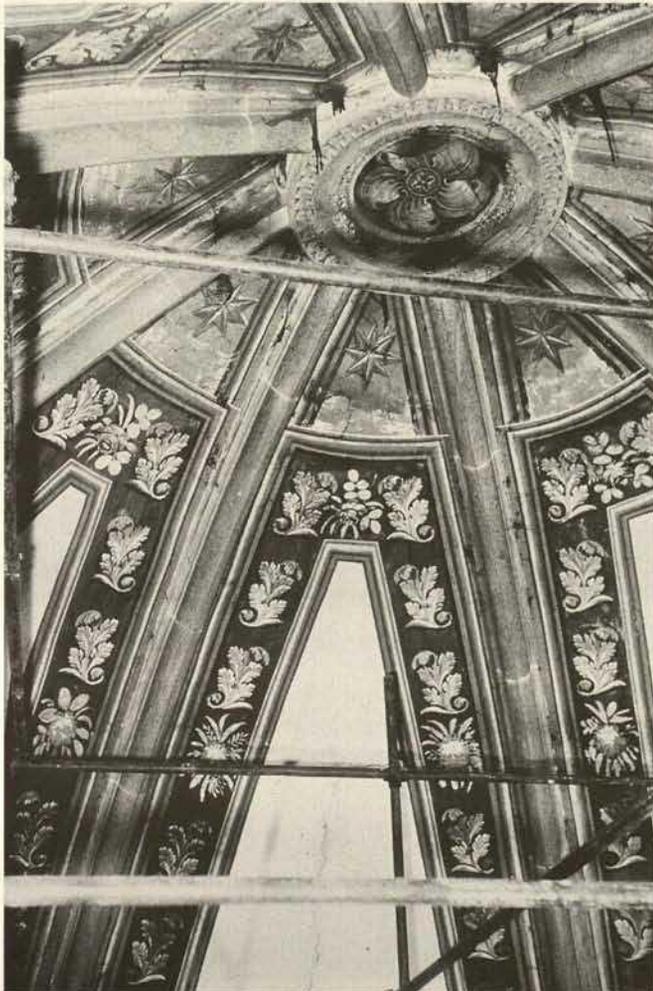
▷ Abb. 4. Vercelli, S. Andrea, Tiburio, Wölbungsscheitel (Zustand 1955).

▷▷ Abb. 5. Vercelli, S. Andrea, Tiburio, Rippenansatz mit freigelegter und retuschiert Originalmalerei (Zustand 1955/60).



Abb. 3. Vercelli, S. Andrea, nördlicher Obergaden, westliches Joch mit Wasserschaden (2001).

risierende Dekorationsmalerei; weniger an Frankreich als an Deutschland orientiert, besuchte er 1851 in München Allerheiligenhofkirche und Mariahilfkirche, in Leipzig die katholische Kirche Heideloffs¹⁶. Bei seinen Restaurierungen war es selbstverständlich, daß vorhandene Dekorationen durchgreifend erneuert oder überhaupt neue Dekorationen entworfen wurden, so in Casale, Acqui, Alba, Chieri und Susa (1864). Mella war aber unvoreingenommen genug, auch über Steinsichtigkeit nachzudenken und sie für die Franziskanerkirche



von Vercelli 1868 sogar mit Hinweis auf den Befund zu verteidigen¹⁷.

Tatsächlich wurde die bekannteste und inzwischen meistkritisierte Restaurierungsmethode des 19. und 20. Jahrhunderts, in Italien wie in vielen anderen Ländern, das Reinigen der Wände bis auf den nackten Stein¹⁸. Die vielgescholtene Doktrin der „Materialgerechtigkeit“ (für die es in Italien mit Carlo Lodoli (1690-1761) einen bemerkenswerten Vorläufer gab¹⁹), muß dabei nicht einmal immer mitgewirkt haben. Im Zuge der Entbarockisierungen, beim Entfernen neuzeitlicher Tünchen, Putz- und Stuckschichten geriet man zwangsläufig bis auf das Mauerwerk, wenn aufwendige figürliche oder ornamentale Malerei aus der Bauzeit (die man suchte), leider nicht zutage traten. Zur Diagnose einfacher Erstfassungen, etwa einer Fugenmalerei, fehlten damals, noch mehr als heute, Interesse und Erfahrung. So blieb nur das säuberliche Präparieren oder Retuschieren der Steine.

Im Übrigen ist der zwingende Ausschluß originaler Steinsichtigkeit sehr schwer, die Kritiker ersetzen Argumente oft durch den dogmatischen Generalsatz: „undenkbar“. Wo bis auf den Grund gereinigt wurde – *pietra rasa* im wörtlichen Sinne –, da ist auch die nachträgliche Mühe um einen positiven oder negativen Befund meist vergebens. Immerhin läßt sich an abgebochten Putzkanten von Einzelbildern öfters noch nachweisen, daß sie auf einer unverputzten Mauer angebracht wurden; und manchmal reichen allein die Schriftquellen aus, eine bestehende Steinsichtigkeit als originale zu bestätigen (S. Zeno in Verona, ein Fall, der hier nicht dargelegt werden kann).



Eine krass steinsichtige Restaurierung erfuhr der Dom in **Modena** (Abb. 6)²⁰, darin allenfalls noch übertroffen vom Duomo Vecchio in Brescia²¹. In Modena hatte man 1853 eine Gesellschaft zur Entdeckung und Restaurierung von Wandmalerei gegründet („Società per lo scoprimento e pel ristauo delle antiche pitture murali in Modena“²²), die u. a. ein großes Fresko des Christophorus und ein Verkündigungsbild freilegte. Das hinderte aber nicht daran, 1888 den ganzen Innenraum einer Purifizierung zu unterziehen, bei der eine gut erhaltene Zweitfassung des 13. Jahrhunderts an den Wänden und eine spätgotische Dekoration (1404/53) in den Gewölben rigoros abgeschlagen wurden²³, obwohl beide noch kurz zuvor wenigstens teilweise freigelegt, von einem unbekanntem Zeichner genau aufgenommen (Abb. 7) und sogar fotografiert worden waren²⁴.

Die moderne Kritik der „falschen Steinsichtigkeit“ bedarf in Modena freilich einer Relativierung. Es läßt sich nämlich eine sehr sparsame backsteinsichtige Erstfassung nachweisen, mit ornamentalem Steinschnitt und weißen Keilsteinen in den Bögen, unzweifelhaft in ästhetischer Absicht, weil an einigen Stellen die Malerei fehlende weiße Steine imitiert²⁵. Was die Wände betrifft, könnte die Purifizierung also für sich reklamieren, sie habe lediglich den allerersten Zustand wiederhergestellt. Bedauerlich bleibt dennoch die Zerstörung der originalen Gewölbedekoration, mit der den spätgotischen Rippen und Kappen eine steinsichtige „romanische“ Oberfläche gegeben wurde, die sie nie hatten.

Daß man nach radikalen Reinigungsorgien oft in einer Art „Kater“ wiedererwachte, läßt sich häufig feststellen: wie in Bayern Ludwig I. auf die Purifizierung im Bamberger Dom die Ausmalung in Speyer folgen ließ, so gab man in Modena we-

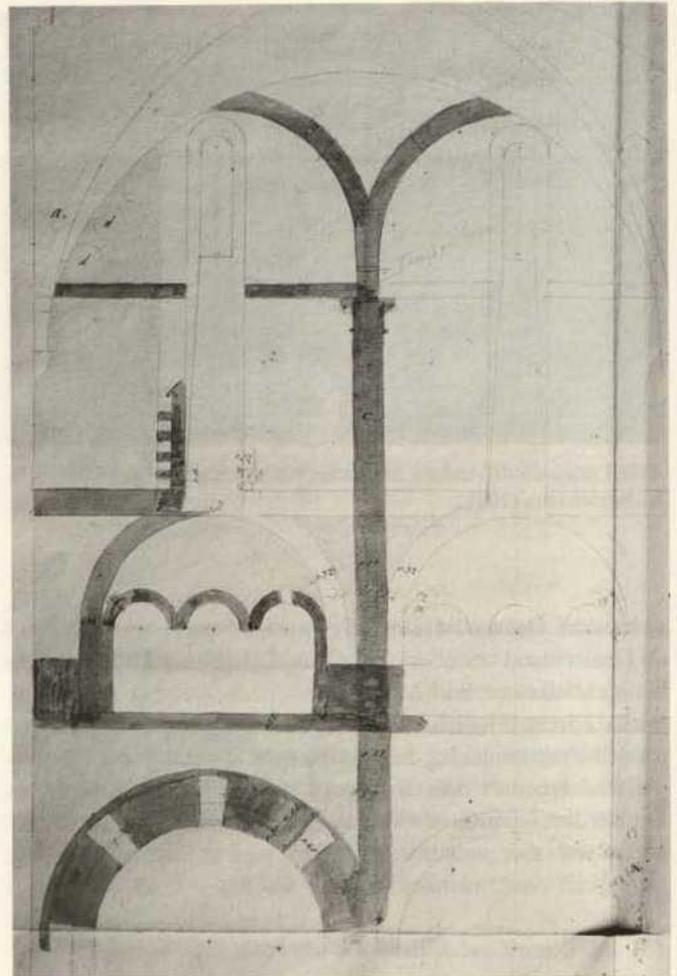


Abb. 7. Modena, Dom, Mittelschiff: Dokumentation der abgenommenen Zweitfassung (um 1886).

Abb. 6. Modena, Dom, Innenansicht von Westen (Zustand 1984).



nigstens der Hauptapsis eine pseudomittelalterliche Ausmalung, und 1912, bei einer weiteren Freilegungsetappe, blieben im nördlichen Seitenschiff die Reste der Zweitfassung schließlich stehen, – die konservierende Denkmalpflege obsiegte.

In der ehrwürdigen Basilika von **Sant’Ambrogio in Mailand** (Abb. 22-24)²⁶ begann man 1857 eine Restaurierung im alten Stil („nello stile antico“), die sich bis 1876 hinzog²⁷. Der Raum war im Nachmittelalter relativ wenig verändert worden, nur die Chorkuppel hatte im 17. Jahrhundert eine Stuckdekoration erhalten, die übrigen Wände waren weiß verputzt oder getüncht. Der Initiator der Restaurierung, Francesco Maria Rossi, berichtet in seiner „Cronaca dei ristauri“ zum März 1862 erfreut von der Freilegung eines reich bemalten Pfeilers auf der Nordseite des Mittelschiffes (mit dem Bild des Stifters Bonamico Taverna, Mitte 13. Jahrhundert), aber schon vier Tage später mußte er betrübt feststellen, daß am gegenüberliegenden Pfeiler nichts zutage trat²⁸. Der Monsignore fand sich mit der Erklärung ab, daß das Langhaus im Mittelalter eben nur da und dort ausgeschmückt worden sei, und eine reiche Ausstattung war ja im Presbyterium vorhanden (Apsismosaik des 10. Jahrhunderts, Malerei in den Bogenleibungen usw.).

▷ Abb. 9. Mailand, S. Ambrogio, Mittelschiff, Nordseite (Zustand 2001).

▷▷ Abb. 11. Casale Monferrato, Dom, Vorhalle nach Nordwesten (Zustand 2001).



Abb. 8. Venedig, S. Stefano, Mittelschiff, Nordseite (Zustand 1992).

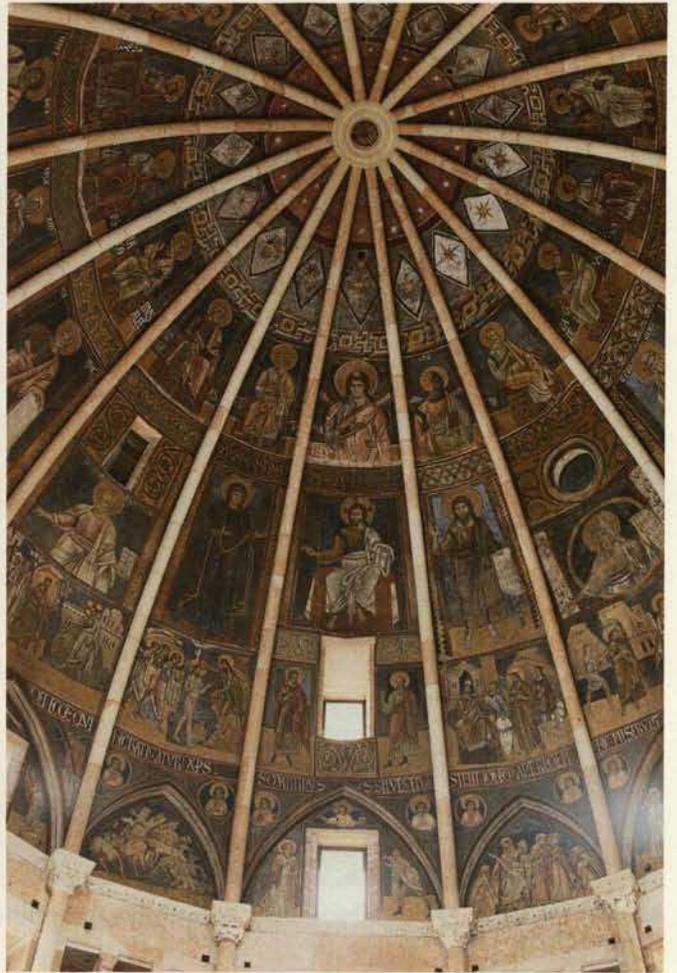


Abb. 10. Parma, Baptisterium, Kuppel, Ansicht nach Osten (Zustand 2002).

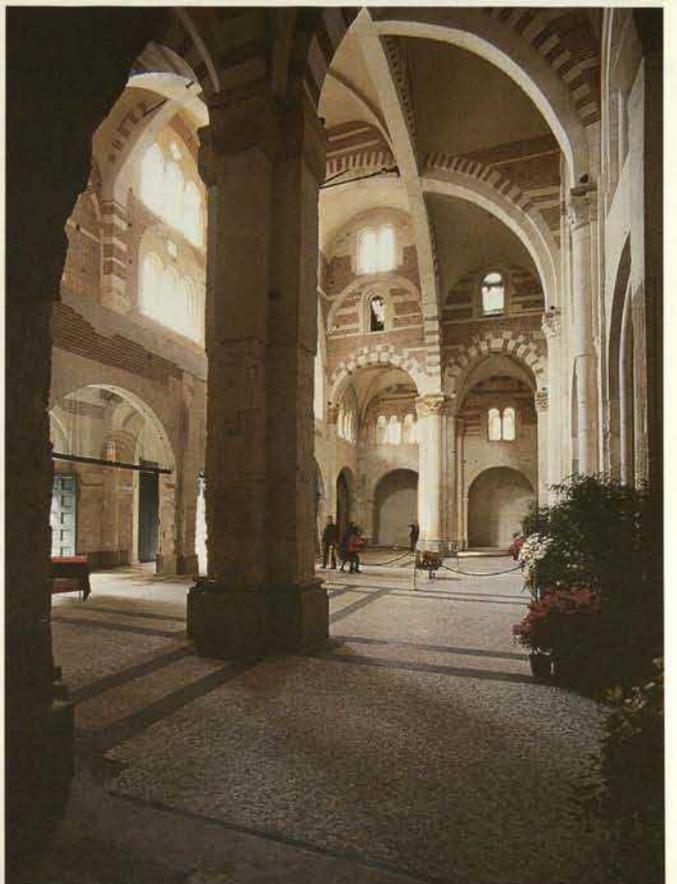




Abb. 12. Vercelli, S. Andrea, Tiburio, Blick in den Wölbungsscheitel (Zustand 2001).

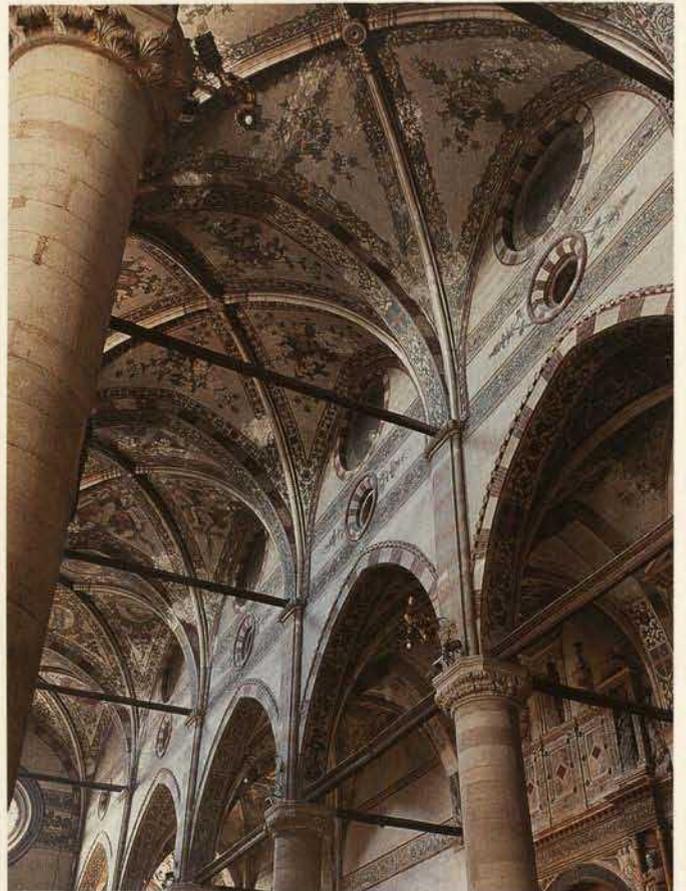


Abb. 14. Verona, S. Anastasia, Langhausgewölbe von Südosten (Zustand 2001).

Abb. 13. Vercelli, S. Andrea: idealisierte Innenansicht von Carlo Emanuele Arborio-Mella (1823/24).



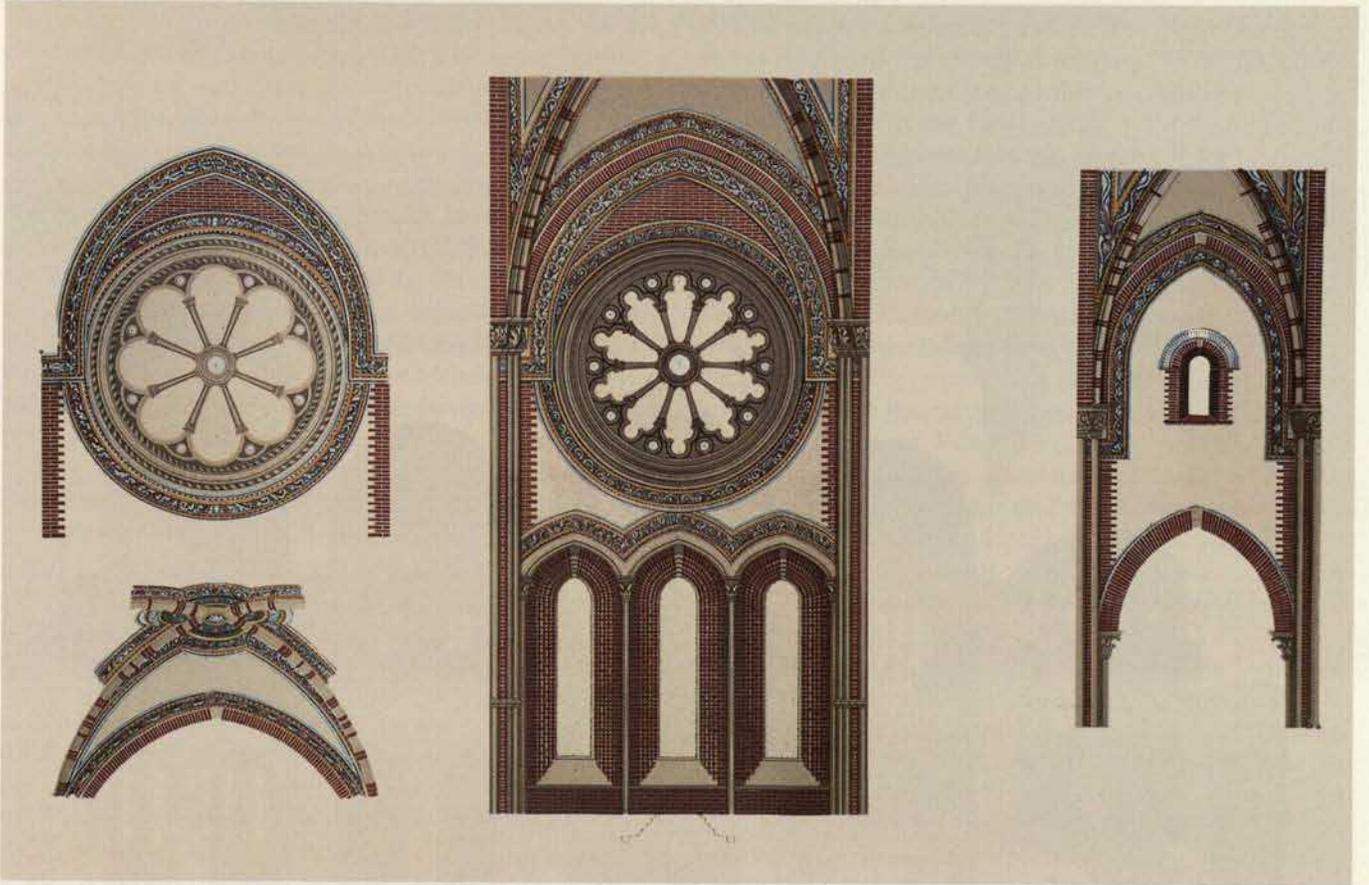
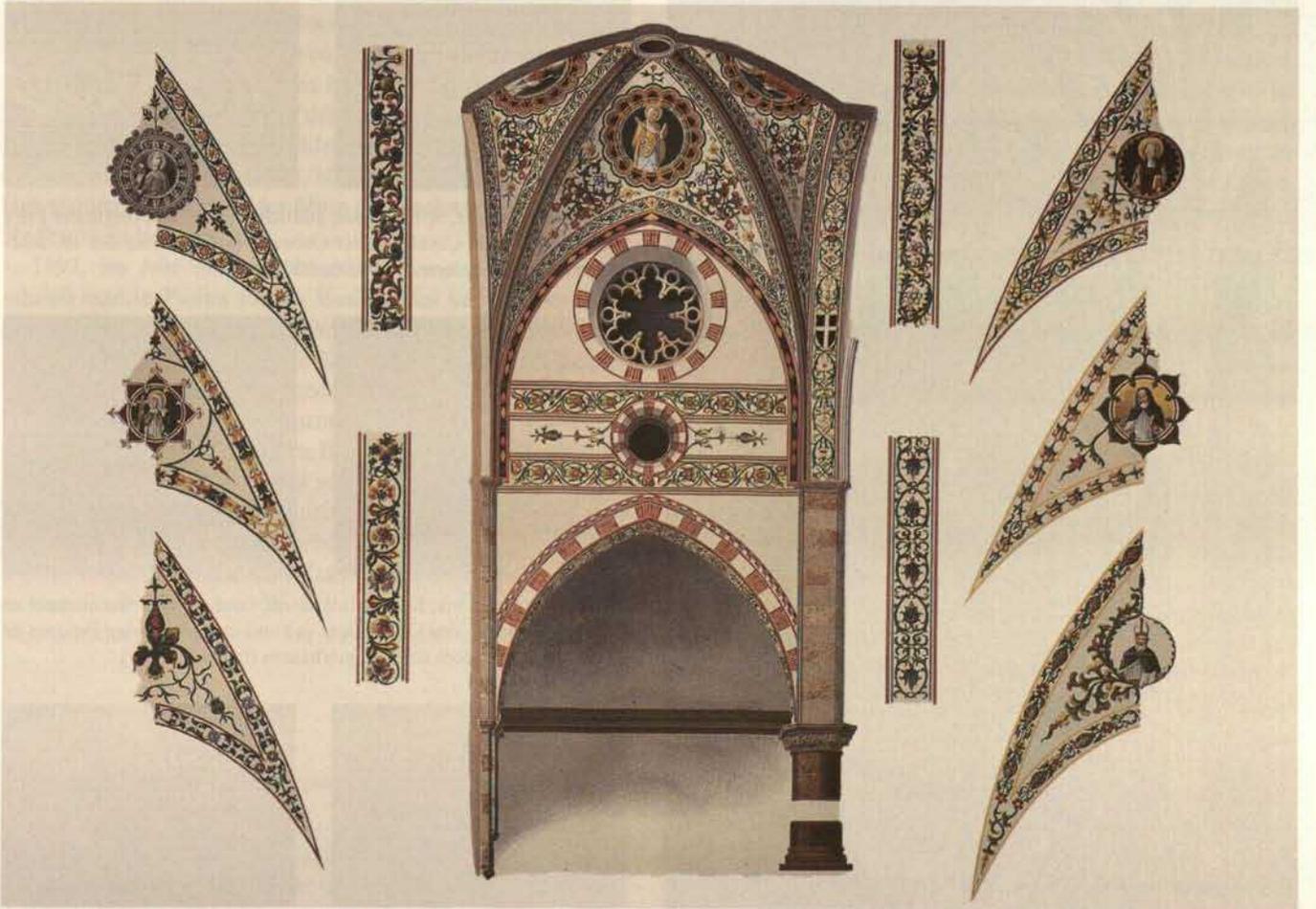


Abb. 15. Vercelli, S. Andrea: Dokumentation der Raumfassung durch Lewis Gruner (1850).

Abb. 16. Verona, S. Anastasia: Dokumentation der Mittelschiffsdekoration durch Lewis Gruner (1850).



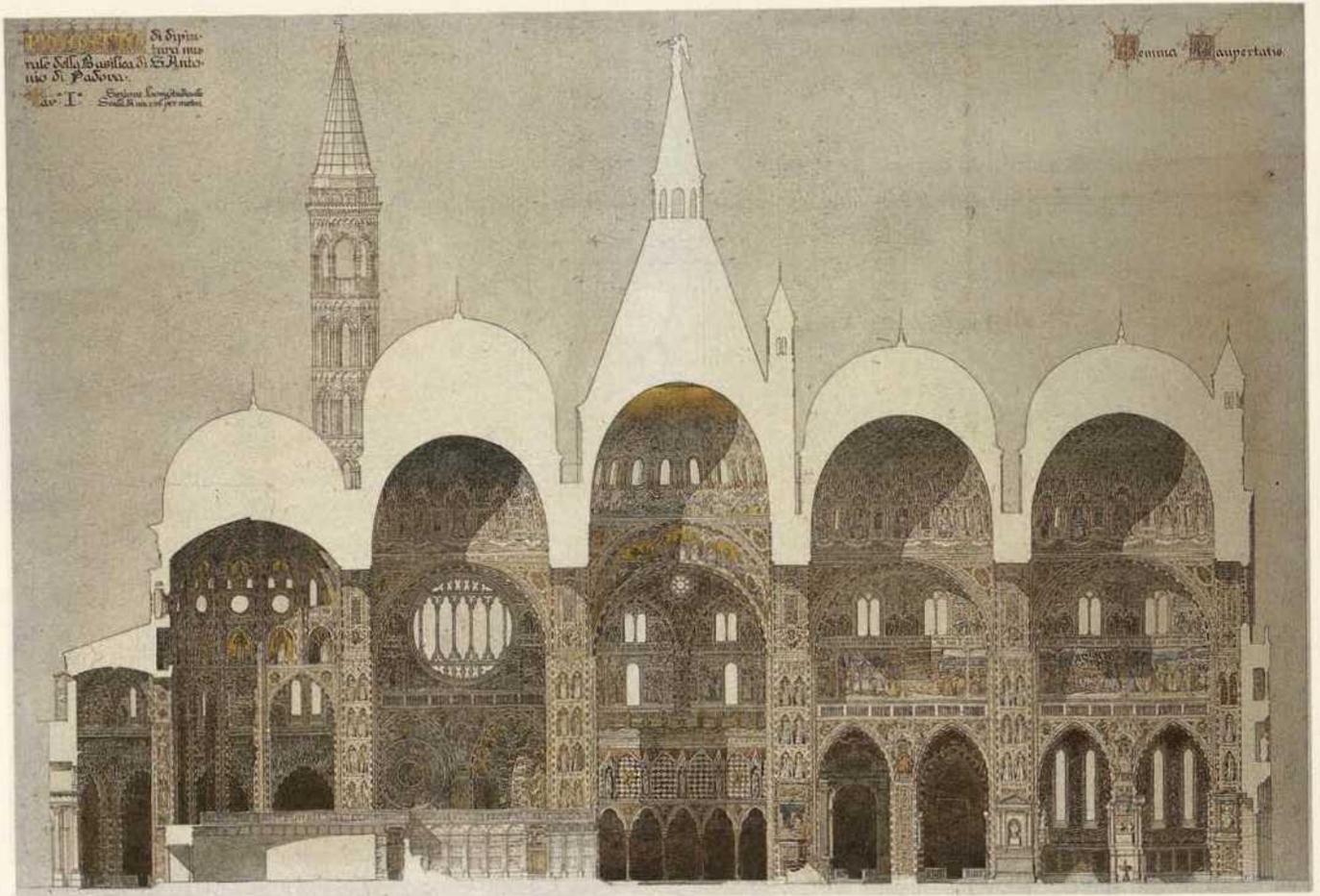


Abb. 17. Padua, S. Antonio, Längsschnitt: Projekt einer Neuausmalung durch Alfonso Rubbiani und Achille Casanova (1898).



Abb. 19a-b. Verona, S. Anastasia, südliches Querhaus, originaler Fries über der Cappella Cavalli an der Ostwand (a) und Fries des 19. Jahrhunderts an der Südwand (b; beide 2001).



Abb. 20a-b. Cremona, Dom, Mittelschiff, retuschiertes Sternmuster an der Nordwestecke des Obergadens (a) und unretuschiertes Pendant an der westliche Empore des Südquerhauses (b; beide 1990).



Der französische Architekturhistoriker De Dartein, der das Geschehen aufmerksam verfolgte, schrieb in seinen „Études“, die Mauern seien trotz ihrer Rohheit („rudesse“) nicht verputzt gewesen und wandte sich sogar gegen das Wiederverputzen der freigelegten Arkadenzwickel. Nur in den Gewölben habe er einige sehr einfache, ziemlich grob ausgeführte Ornamente beobachtet²⁹. Heute ist eine sichere Aussage kaum mehr möglich, gegen Verputz an jeder Stelle sprechen das Spiel mit Retikulatur-Rauten im Backsteinmauerwerk und das Versetzen kleiner Reliefs in den Bögen. In der romanischen Architektur der Lombardei war es üblich, die Backsteine rot nachzufärben und dünne weiße Fugen aufzumalen; nicht direkte Materialsichtigkeit war das Bestreben, wohl aber nahm man die farbigen Eigenschaften des Materials in der Farbfassung auf. Was die Pfeiler, Gesimse und Bögen angeht, so zeigt sich an dem erwähnten Pfeiler, daß unter dem Malputz ein glatter, grauer Erstputz liegt, zu glatt für einen *Arriccio*. Es ist also nicht ganz unwahrscheinlich, daß das relativ gewöhnliche Material der Hauptpfeiler (Granit, Nagelfluh) verputzt war.

Nur gut zwanzig Jahre (ab 1875) stand der Innenraum in seiner neu gewonnenen Reinheit, da beschloß ein Festkomitee zum Gedenkjahr 1897 (Tod des hl. Ambrosius 397) eine gemalte Dekoration, mit welcher der mit dem Bau bestens vertraute Architekt Gaetano Landriani beauftragt wurde. Wir können diese Dekoration, die auf überlieferte Originalmotive zurückgehen soll³⁰, anhand der alten Fotos (Abb. 22) ganz gut beurteilen: im Chor war sie ikonographisch aufdringlich und mit steifen Ornamenten ausgeführt, im Langhaus dagegen zurückhaltend. Die Gliederungen blieben frei, lediglich Ornamentbänder begleiteten Gesimse und Bögen.

In Sant'Abondio zu **Como**³¹ hatte Serafino Balestra (gleichfalls ein Geistlicher) von Anfang an vorsichtiger operiert. Zwar entfernte er seit 1863 entschlossen eine neuzeitliche Tonnenwölbung und nahm den Putz von den Seitenschiffsmauern und den massigen Rundpfeilern des Mittelschiffes ab, im Chor, an den Langhausarkaden und auf der Westempore blieben aber die Dekorationsmalerei und die Bilder des 14. Jahrhunderts erhalten (teilweise noch unter Tünchen, bis sie 1930/36 gänzlich freigelegt wurden; der Fries in der Mitte der Hochwand wurde sogar als Fragment belassen³²).

1897, im Jahr der „Festdekoration“ von Sant'Ambrogio, schrieb man in **Padua** für die Basilika des heiligen Antonius („Il Santo“)³³ einen nationalen Wettbewerb zu einer Neudekoration aus. Dort war die störende Kahlheit nicht das Ergebnis einer bewußten Purifizierung, sondern Folge unglücklicher Ereignisse: eine 1727 begonnene Ausmalung hatte unter Tünchen geendet³⁴, die nach einem großen Brand von 1749 und nochmals 1842 erneuert wurden, damals schon gegen Protest des Pietro Selvatico, der verlangte, die mittelalterliche Dekorationen freizulegen. Als man dies zur Vorbereitung des Jubeljahres 1895 endlich versuchte, enttäuschte das Ergebnis freilich so sehr, daß es Camillo Boito (Selvaticos Schüler) leicht fiel, eine völlige Neuausmalung zu fordern. Für das Zeitalter des Historismus

(*Ecclettismo*) war nun typisch, daß die Teilnehmer des Wettbewerbes die Auflage erhielten, sich möglichst an Paduaner Dekorationen des 14. Jahrhunderts zu halten, und noch typischer, daß die Gewinner des ersten Preises (Abb. 17) diese Vorgabe dadurch noch präzisieren wollten, daß sie den Stil der Squarcione-Zeit (1397-1468) anstrebten, schließlich wußte man aus den Quellen, daß die Ausmalung der Kirche erst damals ihrer Vollendung entgegenging. Der Architekt Alfonso Rubbiani und seine Mitarbeiter³⁵ schienen in der Tat dazu fähig, in jedwedem Stil zu arbeiten, ihre „Gilda di San Francesco“ hatte in Bologna seit etwa 1880 zahlreiche Bauten farbig behandelt (Franziskanerkirche, „Tombe dei Glossatori“ u. a.). Bei Rubbianis Restaurierungen mischten sich Befund und Phantasie so sehr, daß seine Gegner bis heute nur von Fälschung („Falso“) sprechen³⁶. Solche Kritik ignoriert allerdings Rubbianis Verdienste als Forscher (Bauaufnahmen, Skizzen) wie als Propagandist historischer Architekturpolychromie (eine ähnlich bedeutende, als Restaurator seriösere Persönlichkeit war Alfredo d'Andrade, auf dessen Tätigkeit im Piemont und in Ligurien nur hingewiesen werden kann³⁷).

Das Projekt in Padua³⁸ sah eine überaus reiche Dekoration vor, deren Ausführung dem Maler Achille Casanova zufiel. Obwohl noch weitere Künstler in den Umgangskapellen tätig waren, gelang es bis zum Tod Casanovas (1931) aber nur, Chor und Querhaus des gewaltigen Innenraumes zu schmücken³⁹. Abgesehen von der westlichen Kuppel, wo die erwähnte Malerei Cromers von 1728 wieder freigelegt wurde (1966/67?), entbehren alle übrigen Teile noch heute einer Dekoration. Die großen Pfeiler zeigen einfache Backsteinmalerei (dubiosen Alters), in den mittleren beiden Kuppelräumen herrscht das Nichts. Am nordwestlichen Obergadenfenster des zweiten Joches deuten Reste einer mittelalterlichen Fassung (rote und weiße Bänder gegen blauen Grund) darauf hin, daß der Raum auch in dieser Höhe ursprünglich Malerei besaß. Die großen Flächen der Seitenwände, des Tambours, der Kuppel bedeckt eine graubraune, mit der Bürste gestupfte Tünche (1966/67). Vom Presbyterium abgesehen ist diese „Raumfassung“ so belanglos, daß sie der Besucher auf seinem Weg zu den reich und original ausgemalten Trecentokapellen wohl nicht einmal wahrnehmen dürfte. Immerhin scheint der ästhetisch wenig befriedigende Zustand wenigstens technisch stabil, eine Notwendigkeit zu Eingriffen (aktuelle Schäden) ist nicht erkennbar.

Wie um die Jahrhundertwende eine Restaurierung aussehen konnte, die es dank glücklicher Umstände nicht nötig hatte, eine „mittelalterliche“ Dekoration zu erfinden, zeigt die weitgehend erhaltene Ausmalung von Santo Stefano in **Venedig** (Abb. 8, Augustiner-Eremitenkirche, Umbau ab 1407, die Malerei zugehörig, 1. Hälfte 15. Jahrhunderts⁴⁰). Basis der Dekoration ist ein Muster, das auf ornamentalen Backsteinverband anspielt, zugleich – wenn es mehrere Buntfarben enthält – an Textiles erinnert und in der Fassadenmalerei des Veneto sehr verbreitet war⁴¹; für Santo Stefano kann die Anregung direkt vom Palazzo Ducale in Venedig gekommen sein. Zusätzlich sind die Arkaden mit aufsteigenden Krabben in Grisaillemalerei verziert, die Bogenscheitel schmücken gemalte Halbfiguren der Ordensheiligen. Mit der Formulierung „weitgehend erhalten“ wollte ich allerdings nicht unterschlagen, daß auch diese Malerei erst freigelegt werden mußte (1902) und konsequent ergänzt wurde, die hübsche Dekoration trat aber ausreichend erhalten zu Tage und war anregend genug, um der Zerstörung zu entgehen. Gegenwärtig ist eine durch Wasserschäden veranlaßte Konservierung im Gange.

<< Abb. 18. Mailand, Dom, Langhaus von Westen: Innenansicht von Giovanni Migliara (vor 1837).

< Abb. 21a-b. Aosta, Kathedrale, Mittelschiff, Nordwand (Dachraum), 6. Feld von Osten, Friesdetail vor (a: 1989) und nach der Retusche (b: 1999).



Abb. 22. Mailand, S. Ambrogio, Mittelschiff, Nordseite (nach 1897).

Weit aufwendiger und bedeutender präsentiert sich das Innere der Dominikanerkirche S. Anastasia zu Verona (Abb. 14, 30)⁴². Auch diese Malerei war zumindest teilweise übertüncht⁴³, doch nicht so, daß sie nicht schon vor der ersten (uns bekannten) Restaurierung das Interesse der Gelehrten gefunden hätte (Tafeln im Album von Gruner und Braun 1850 (Abb. 16)⁴⁴ und in einem großen Aufsatz von August Essenwein, 1860⁴⁵). Der Bau war um 1290 begonnen worden, die Ostpartie um 1323 provisorisch fertig, das Langhaus erst im 15. Jahrhundert vollendet. Diese lange Bauzeit brachte es mit sich, daß die Teilräume mindestens zwei, wenn nicht drei verschiedene Dekorationssysteme erhielten. Als Unheil für die Malerei wirkte sich das eigene Riesenmaß dieser größten Kirche Veronas und das Vorhandensein einer Wölbung aus. Wasserschäden waren häufig und haben sich bis in die jüngste Zeit ereignet⁴⁶.

1878-1881 fand eine umfassende Restaurierung statt, über die der Architekt Manganotti einen Bericht veröffentlichte. Bei der Ausmalung, so versichert er, habe man sich getreulich („ligiamente“) an die neuen Bestimmungen des „Ministero della Pubblica Istruzione“ gehalten⁴⁷. Diese „Norme pei lavori di restauro dei dipinti a fresco“ (1879)⁴⁸, für die der Maler und Gelehrte Giovanni Battista Cavalcaselle⁴⁹ verantwortlich zeichnete, sind bemerkenswert radikal: kein „Strappo“ auf Leinwand erlaubt, Retuschen und Firnisse aller Art verboten, nur das Fixieren wird für selbstverständlich gehalten (Fixiermittel nicht ge-

Abb. 23. Mailand, S. Ambrogio, Innenansicht von Westen (zwischen 1876 und 1897).

nannt). Nicht ausdrücklich verboten waren Reinigungsmittel, und für Sant'Anastasia berichtet Manganotti tatsächlich von Freilegungen und Reinigungen. Was er beschönigt, ist, daß danach allenthalben mehr oder minder kräftig übermalt wurde⁵⁰, in klarem Gegensatz zu Cavalcaselles kompromißlosem Verbot. Entweder man setzte sich einfach darüber hinweg, oder die ganze Dekorationsmalerei galt überhaupt nicht als richtiges Wandgemälde („dipinto a fresco“), war so etwas wie „arte minore“, – schließlich besitzt S. Anastasia nicht nur Dekorationsmalerei sondern präsentiert, wie viele Bettelordenskirchen, zugleich eine Pinakothek wertvoller figürlicher Malerei, u. a. mit einem Hauptwerk von Pisanello⁵¹.

Wie in Vercelli, so ist in Verona S. Anastasia das damalige Ergebnis der Restaurierung heute schwer zu beurteilen, weil auch hier eine umfassende Entrestaurierung (ab 1967) stattfand. Abb. 19 a und b zeigen dasselbe Motiv des kleinblättrigen Blütenfrieses, einmal als Original, einmal in einer offensichtlichen Nachschöpfung von 1878/81 auf neuem Putz, beide in der Südostecke des Südquerhauses; verglichen mit Sant' Andrea in Vercelli war nun die Übereinstimmung mit dem Original sehr hoch.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges setzte auch für Italiens Denkmalpflege einen bedeutenden Einschnitt. Nicht wenige Monumente waren zerstört oder beschädigt, was angesichts noch größerer Zerstörungen in Deutschland gern vergessen wird. In der „Eremitani-Kirche“ zu Padua⁵² rissen 1944 die Bomben große Mauerstücke im Osten und Süden heraus (Abb. 25), weshalb die Kunstgeschichte den Verlust von Mantegnas Fresken in der Ovetari-Kapelle zu beklagen hat, auch die Holzwölbung von 1306 wurde fast ganz zerstört. Der Wiederaufbau gehört zu den frühesten (1946-1951), in den nachfolgenden Jahren konnte man die erhaltenen Fragmente von Mantegnas Fresken remontieren und die verbliebenen Trecentomalereien in den anderen Kapellen schlecht und recht konservieren. Positiv fällt auf, daß auch die Raumfassung im Streifendekor, wie sie viele italienische Bettelordenskirchen besitzen (hier in den drei Farben Rot, Weiß und Gelb) sorgfältig ergänzt wurde⁵³. Da deren neue Teile seither Patina angesetzt haben, dürfte heute jeder Besucher den Streifendekor für original halten, solange er nicht die ausgestellten Fotos von 1944 studiert, die den Zerstörungszustand dokumentieren. (In Abb. 25 die Abbruchkante des Bombenschadens am Chorbogen deutlich sichtbar, in Abb. 26 dieselbe Stelle heute. Lediglich im Fries hat man das Ergänztes durch Grisaillemalerei kenntlich gemacht.)





Abb. 24. Mailand, S. Ambrogio, Innenansicht von Westen (Zustand 1958).

Schon 1943 wurde Sant' Ambrogio in **Mailand** von Bomben getroffen, umfangreiche statische Sicherung und Reparaturen waren nötig. Kurz nach 1955 entschloß man sich dann, die gesamte Dekoration Landrianis aus dem Innenraum zu entfernen. Trotz starker Wasserschäden (Abb. 24 zeigt den Zustand von 1958) hätte man jene wohl notsichern und später wiederherstellen können, aber der Zeitgeist stand dagegen. Der Architekt Ferdinando Reggiori hatte sich schon seit 1937 damit beschäftigt, den „Schwulst“ des 19. Jahrhunderts in der Kapelle S. Vittore zu entfernen⁵⁴ und war nun froh, die Dekoration im Mittelschiff abräumen zu können, er schreibt: „... dipinti e decorazioni, purtroppo, anzichè arricchire, finirono per disturbare la maestà dell'ordito architettonico; e che, mal ridotti a seguito dei bombardamenti del 1943, furono annullati. E non vi è, ritengo, alcuno che li possa anche minimamente rimpiangere.“⁵⁵

Das heutige Aussehen des Innenraumes gleicht zum Verwechseln dem, das er schon 1875 besaß (Abb. 23: um 1890, Abb. 9: 2001), nur wird es dauerhafter so bleiben – eine Neudekoration steht nicht zur Diskussion (wo wäre auch ein zweiter Landriani?). Einzige Maßnahme seit der Zeit Reggioris war eine Wartung 1997/98, bei der eine neue Tünche auf alle verputzten Wände kam und Stein- wie Ziegelteile abgewaschen wurden (ohne Lasuren⁵⁶, welche man beim ersten Wiederbesuch spontan vermutet; die Materialfarben wirken nach der Reinigung nur intensiver).

Nicht nur durch Sant' Ambrogio wehte der dekorationsfeindliche Geist der Nachkriegszeit. Der Beseitigung von Landrianis

Ausmalung entsprach fast gleichzeitig der Verzicht auf die gemalten Maßwerke in den Gewölben des Mailänder **Domes** (Abb. 18). Zunächst hatte man noch die Tradition fortgesetzt, d. h. die Schäden ausgebessert oder notfalls den gesamten Putz eines Gewölbes erneuert, um die Malerei zu rekonstruieren, dann aber setzte sich auch hier die neue Ästhetik durch. Adolfo Zacchi berichtet 1964: „Per parere unanime della Commissione allora nominata dalla Fabbrica, venne confermata la continuazione della decorazione a finto traforo. Ultimamente la Fabbrica ... si è proposto in via di esperimento, anche in ascolto della critica odierna, di abbandonare il disegno a finto traforo e di lasciare le volte a intonaco naturale, come prospettato fin dai primi tempi della costruzione del monumento ...“⁵⁷ (letzteres wäre als Befund noch zu diskutieren, ebenso wie der weiße Putz der Flächen in S. Ambrogio). Heute findet sich die Maßwerkmalerei des 19. Jahrhunderts nur noch in den Seitenschiffen.

Die schlechtesten Überlebenschancen hatten Putz und Dekorationsmalerei dort, wo Bauforscher am Werk waren, etwa in **Mailand S. Smpliciano**. 1944 war es gelungen, in der romanischen Hallenkirche den frühchristlichen Saalbau der „Basilica virginum“ zu identifizieren, wozu große Teile des Mauerwerks freigelegt wurden⁵⁸. Noch lange nach Abschluß der archäologischen Forschungen fuhr man damit fort, eine Dekoration von 1840 abzunehmen (1975-1990), die freilich schon zu ihrer Zeit scharfe Kritik gefunden hatte. Das Ergebnis ist ein steinsichtig skelettierter Raum mit weißen Gewölbekappen, an Wänden und Pfeilern stören Beschädigungen, die 1840 (oder schon unter

Carlo Borromeo) beim Aufbringen des Putzes entstanden waren⁵⁹. „Purifizierung“ wäre für solche Aktionen noch eine schmeichelhafte Bezeichnung, ging es doch nicht um Reinheit irgendeines Stiles, sondern nur um das Reinemachen nach einer anatomischen Veranstaltung⁶⁰.

Es gab aber auch erfreuliche Aktionen der Nachkriegszeit. Dazu gehört das Zuende-Freilegen und Restaurieren von Räumen, deren figürliche Malerei schon seit „Toescas Zeiten“ bekannt, aber nie ordentlich versorgt worden waren. Einer ganzen Gruppe von lombardischen Trecento-Dekorationen⁶¹ kam dies zugute, in Lodi Vecchio, Lodi San Francesco und und in Viboldone⁶² bei Mailand bemühte man sich jetzt auch um einfache und leichte Dekorationen, für die vorher kaum jemand ein Auge gehabt hatte (diese Malereien lieben kleine perspektivische Effekte an den Architekturteilen, über die meist weißgrundigen Flächen sind Streublumen oder Sterne verteilt). Bedenklich stimmt, daß die 1960 in Viboldone freigelegte Dekoration schon 1986 erneut restauriert werden mußte.

Wir befinden uns im Zeitalter der Nach- und Entrestaurierungen, für die sich in manchen Fällen die wahren Gründe kaum sicher ausmachen lassen: zwingend notwendige Schadensbehebung, gut gemeinte Fürsorge oder nur die Absicht, endlich das wirkliche Original der Malerei ans Tageslicht zu holen („Archäologische Restaurierung“, in Deutschland verbindet sich mit dieser Tendenz besonders der Name von Wolfhart Glaise).

Umfassende Entrestaurierungen fanden in den beiden Kirchen von Vercelli und Verona statt, deren erste Restaurierung

Abb. 25. Padua, SS. Filippo e Giacomo (Eremitani-Kirche), Nordostecke des Schiffes und Chor nach Kriegszerstörung (Zustand 1944).



wir vorgestellt haben. In Sant'Andrea in **Vercelli**⁶³ rückte der Architekt und Soprintendente Umberto Chierici 1955-1960 dem Bau mit derselben tieferschürfenden Energie zu Leibe, die er danach am Baptisterium in Novara⁶⁴ bewies. Anlaß des Eingriffes waren die Folgen kriegsbedingter Dachsäden. Die Dekoration aus der Zeit Mellas wurde als Übermalung diagnostiziert und mit Ausnahme eines Joches eliminiert. Abb. 4 zeigt die Ornamente der Kuppel in Mella's Version, Abb. 5 das Original an derselben Stelle (im oberen Teil der Aufnahme). Das für die Kirche charakteristische, auch am Außenbau vielfach vorhandene Motiv der verzahnten Backsteinsäume (neben den Pfeilern und als Rahmen um die Fenster, vgl. Abb. 3, 15) verschwand, die Obergadenfenster rahmen jetzt Quaderimitationen. Bei den Orna-



Abb. 26. Padua, SS. Filippo e Giacomo (Eremitani-Kirche), Stirnwand des Chores nach Wiederaufbau, Ausschnitt (Zustand 2001).

mentbändern scheinen die Restauratoren zunächst den Versuch gemacht zu haben, das Fehlende nur in Graumalerei zu rekonstruieren (wenn die Arbeitsfotos im Archiv der Soprintendenza nicht einen bloßen Zwischenzustand zeigen), vielleicht deswegen, weil vom Ministerium die Anweisung kam, der Betrachter solle *auch aus der Ferne* klar erkennen können, was Original und was Ergänzung sei, – für uns im Zeitalter des Tratteggio ein Grundsatz aus einer fernen Welt. Am Ende entschloß man sich aber dann doch, die Ornamente mit Farbe auszufüllen, sodaß nun Original und Ergänzung auch mit dem Fernglas kaum mehr zu unterscheiden sind (Abb. 5, retuschierter Zustand im unteren Teil der Aufnahme).

Wer die Basilika in Vercelli heute besucht, findet am Außenbau ein „Restauro in corso“ (Sanierung und Steinkonservierung) und im Innern die ganze „Raumschale“ ziemlich verschmutzt (Abb. 12), an einzelnen Stellen stören starke Wasserschäden. Das Bauwerk ist viel zu groß und die Konstruktionsweise der Dachdeckung viel zu brüchig, als daß eine vollständige und absolut sichere Kontrolle überall möglich wäre.

Gleiches gilt für S. Anastasia in **Verona**. Ab 1967 fand eine durchgreifende Entrestaurierung statt. Nach dem kurzen Bericht von Maria Teresa Cuppini (1970⁶⁵) beseitigte man alle Übermalungen von 1879/81. Unsere Abb. 28 zeigt ein Gewölbe mit Malerei des 19. Jahrhunderts im Stil der zweiten Dekoration des Baues (1437), die in dieser Kapelle angeblich völlig verfehlt und nie vorhanden gewesen sein soll, sie wurde also abgenommen zugunsten der darunterliegenden Reste der älteren Dekoration

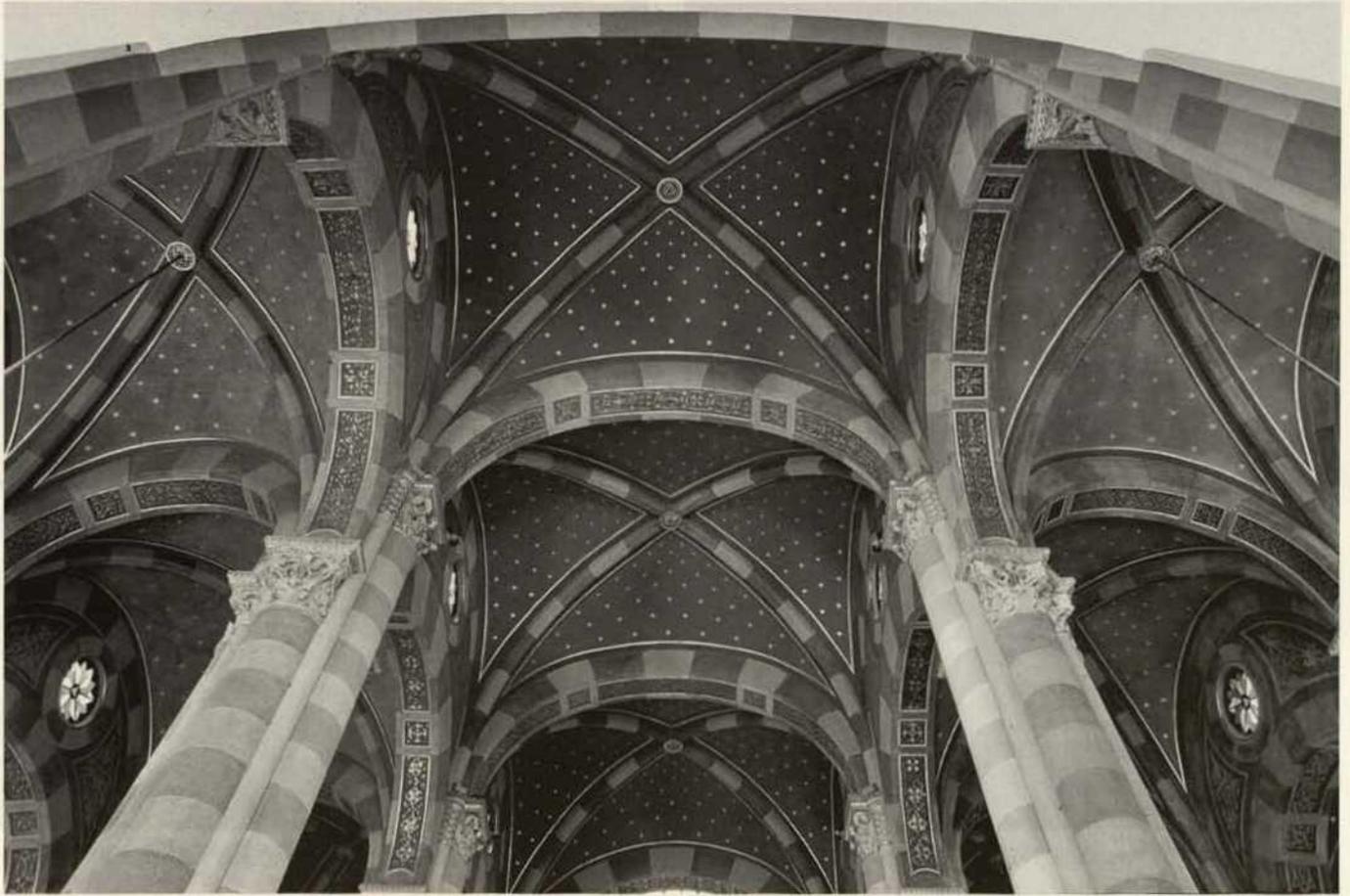


Abb. 27. Casale Monferrato, Dom, Blick in die ersten Langhausgewölbe von Westen (Zustand 2001).

(Abb. 29), die sich ihrerseits heute in sehr desolatem Zustand befinden (Abb. 31). Cuppinis Bericht läßt kein gutes Haar an der Arbeit der Vorgänger, denen sie nicht nur das Reinigen mit Säure unterstellt (ohne es für die Wandmalerei nachzuweisen), sondern gar einen „Verrat an der historischen Wahrheit“ vorwirft. Technische Details von der eigenen Arbeit gibt der veröffentlichte Bericht nicht preis⁶⁶.

Die gesamte Raumfassung von S. Anastasia (Abb. 14) befindet sich heute in einem unerfreulichen Zustand, schlimmer als in Vercelli. Die großen Flächen präsentieren sich schmutzig und schadhaft, an manchen Stellen fällt der Putz vom Gewölbe. (Dasselbe läßt sich auch für S. Fermo Maggiore sagen, wo bei Pisanellos Malerei am Monumento Brenzoni⁶⁷ das Istituto Centrale di Restauro schon 1968 erfolgreich mit Paraloid intervenierte, die übrige Malerei aber vernachlässigt erscheint, zumindest in der Oberkirche.)

Angesichts der Menge an Monumenten muß die Kritik freilich fair bleiben. In Italien bedürfen selbst die Kirchen der Bettelmönche oft des Restaurators, weil sie außer einer einfachen Erstfassung eine große Fülle figürlicher Malerei (Kapellen, Votivbilder) besitzen. Noch mehr Einsatz verlangen Zyklen, deren Bilder in eine ausgedehnte Gesamtdekoration eingebunden, also nur in einer einzigen großen oder langen Kampagne zu bewältigen sind. Angesichts dessen verdient es Respekt, daß es gelang, einige solcher Räume komplett zu (re)restaurieren, nennen wir nur das Oratorio di S. Giorgio in Padua⁶⁸ und die Abbazia di Pomposa⁶⁹. Zeichnet sich ein Raum einerseits durch monumen-

tale Größe, andererseits durch kleinformatige figürliche Malerei aus, kann eine Nachrestaurierung zum Albtraum der Eigentümer werden. Hoffen wir, daß dem Palazzo della Ragione zu Padua⁷⁰ potente Sponsoren gewogen sind. Im „Salone“ fand der Besucher 2001 noch die Referenzfelder („Tasselli“) der letzten Restaurierung, aber schon zusammen mit provisorischen Abklebungen, die eine künftige Restaurierung vorbereiten⁷¹.

Wie oft beklagt, sind viele der heutigen Konservierungsprobleme die Folge früherer, auf Dauer erfolgloser Eingriffe. Dies gilt insbesondere für hochgeschätzte, mehrfach behandelte figürliche Malereien, etwa den „wandernden Pisanello“ in Verona S. Anastasia oder für relativ kleine Zyklen, z. B. S. Vincenzo in Galliano⁷² oder S. Orso in Aosta⁷³ und viele andere. Meist wurden dabei zu ihrer Zeit moderne, aber noch unerprobte Restaurierungstechniken angewandt (Trägerplatten, Fixative).

Die aufwendigste Restaurierung einer mittelalterlichen Raumfassung in Oberitalien, die in den letzten Jahren für Aufsehen sorgte, war allerdings nicht so sehr durch verfehlte frühere Eingriffe erzwungen, sondern in erster Linie wegen des schieren Alters des Objektes endlich fällig: im Baptisterium zu Parma (1196 begonnen, im 13. Jahrhundert vollständig ausgemalt)⁷⁴. Schäden wurden vielleicht schon 1578, dann sicher 1815, 1901 und in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts bemerkt und bekämpft, die „interventi“ betrafen aber immer nur die Erdgeschoßnischen und ihre Stirnwände, während die hohe Kuppel bis zur Konservierung von 1986/88 unberührt blieb (Abb. 10, Zustand nach *restauro*). Die Restauratoren wickelten dabei das übliche Programm ab: Reinigung, Festigung, Konservierung. In



Abb. 28. Verona, S. Anastasia, Nordquerhaus, Wölbung der Cappella Salerni (Zustand 1967).

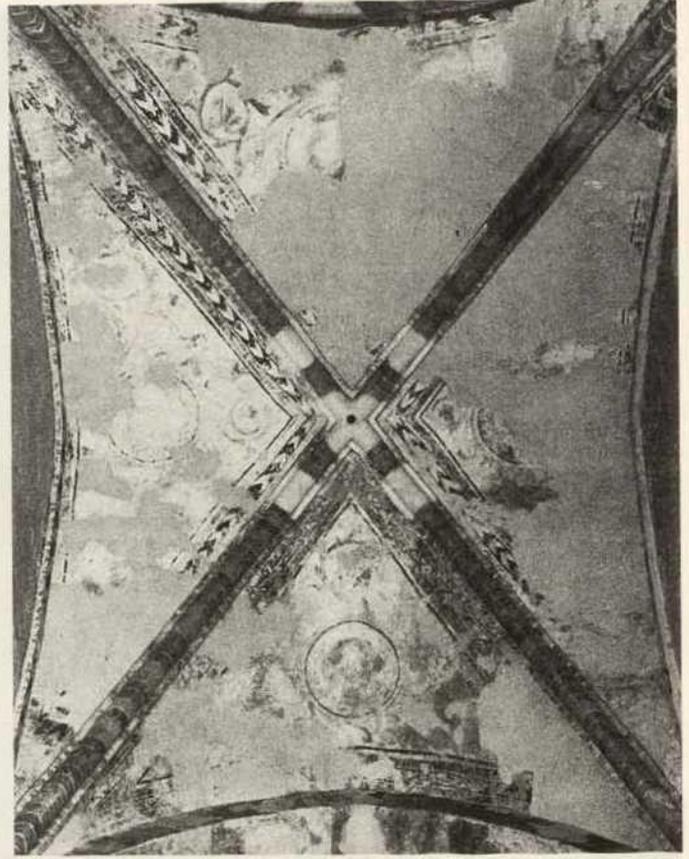


Abb. 29. Verona, S. Anastasia, Nordquerhaus, Wölbung der Cappella Salerni (Zustand 1971).

mehreren Veröffentlichungen erläutert danach Bruno Zanardi sein Vorgehen, einschließlich neuer Erkenntnisse zur Maltechnik⁷⁵. Das Ergebnis überzeugt, auch wenn das Zusammenwirken von Reinigung, Paraloid und Retuschen (bei Fehlstellen mit „abbassamento di tono“) eine eigentümlich intensive, schwere Farbigkeit von leicht bräunlicher Dominanz zur Folge hatte. Verblüffend bleibt die Tatsache, daß sich weder die kunsthistorische Literatur noch Restauratoren dafür interessierten, weshalb das gesamte architektonische Innengerüst des Baptisteriums aus Veroneser „Marmor“ (Säulen, Gebälke, Gewölberippen) von jedem Farbüberzug freibleib⁷⁶.

Verglichen mit dem Unternehmen in Parma war die kürzlich abgeschlossene Restaurierung von Sant'Evasio in **Casale Monferrato** (erbaut Anfang 12. Jahrhundert als Stiftskirche, seit 1474 Dom)⁷⁷ eher Routine. Soweit alte Fotos zurückreichen, war diese wegen ihrer Gewölbekonfiguration berühmte Vorhalle (Abb. 11) von einem grauen, schmutzigen und fleckigen Putz bedeckt, ohne Malerei. Nach der Restaurierung präsentiert sich dieser Raum nun lichtdurchflutet und in lebhafter Materialdichromie von Sandstein und Ziegel. Das bunte Spiel von Stein und Ziegeln, auch in kleinen, eingesetzten Ornamenten, war in der romanischen Baukunst der Region Monferrato sehr beliebt, meist am Außenbau⁷⁸, und da die Vorhalle von Casale eigentlich nie fertig wurde (wie zahlreiche Bossen gebliebene Kapitelle beweisen), erscheint es möglich, daß der Raum lange Zeit steinsichtig blieb; der heutige Zustand des Narthex „nach Restauro“ kann also dem des 12./13. Jahrhunderts entsprechen. Für das Innere der Kirche (Abb. 27) läßt sich das Gleiche keineswegs sa-

gen: hier dominiert eine dichte, dunkle Ausmalung der Zeit um 1865 (Frühwerk des jüngeren Mella)⁷⁹, und da dieser Dekoration auch architektonische Änderungen vorausgegangen waren, bleibt uns der mittelalterliche Zustand des Raumes in vieler Hinsicht verborgen.

Die Kombination der Vorhalle mit dem Langhaus in ihrem heutigen Zustand schockiert den Besucher. Die Verantwortlichen standen freilich vor einem Dilemma: einerseits war es für die Kunsthistoriker der „Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici“ sicher undenkbar, in der Kirche die geschlossene Dekoration von 1865 zu vernichten (zugunsten eines fragwürdigen Flickwerkes von Befunden), andererseits kamen die Architekten der „Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici“ offensichtlich zu der Diagnose, der schadhafte und häßlich gewordene Putz der Vorhalle sei nicht mehr zu retten, sodaß man hier den „Recupero“ eines Originals anstreben konnte⁸⁰.

Damit nähern wir uns dem Ende unserer Zeit- und Rundreise zu Restaurierungen mittelalterlicher Innenräume in Oberitalien, von 1822 bis 2001. Was läßt sich als Bilanz notieren?

Auch ein rigoros „konservativ“ gesinnter Beobachter kann die vielen Entbarockisierungen und Purifizierungen nicht pauschal verdammen, jedenfalls wenn er etwas Interesse an Architekturgeschichte hat. Neuzeitliche Auskleidungen waren in den

▷ Abb. 30. Verona, S. Anastasia, Mittelschiff von Westen (Zustand 1. Hälfte 20. Jahrhundert).

mittelalterlichen Räumen so zahlreich, daß wir heute ohne die „Rückbauten“ kaum einmal eine flachgedeckte romanische Basilika antreffen würden (statt dessen S. Abondio in Como mit niedriger, fensterloser Tonnenwölbung). Bedauerlich nur, daß mit dem Ausräumen vieles an Originalsubstanz verloren ging, insbesondere mögliche Reste einfacher Farbfassung.

Zu den positiven Merkmalen einer modernen Restaurierung gegenüber denen des 19. und mittleren 20. Jahrhunderts gehört, daß die Arbeit heute – in günstigen Fällen – professioneller geschieht: gründliche Voruntersuchung, Studium der Restaurierungsgeschichte, Aufnahme aller Schäden mit Berücksichtigung des stratigraphischen Befundes, Unterstützung durch naturwissenschaftliche Analysen, effizientere und feinere Hilfsmittel bei der Ausführung.

Negativ erscheint mir die Gewohnheit, dem Publikum über viele Jahre halbfertige Zustände anzubieten, sei es als Hinterlassenschaft der Bauforschung, sei es, weil man neuzeitliche Einbauten rigoros entfernte, ohne zu bedenken, was langfristig zurückbleibt (Abb. 32: Franziskanerkirche in Pavia, Zustand seit 1951, über fünfzig Jahre). Daß ein derartiger Anblick von den Kirchengemeinden und Besuchern überhaupt geduldet wird, liegt an der Tradition Italiens, wo die permanente Verbindung von Sehenswürdigkeiten, Archäologie und *restauro* als selbstverständlich gilt und die Denkmalpflege vielerlei Arten des *restauro* kultiviert („*restauro stilistico, archeologico, analitico, scientifico, pittorico...*“)

Der Dom zu Cremona bietet Beispiele für mehrere Aspekte unseres Themas. Noch vor wenigen Jahren scheute man sich nicht, die Westwand des nördlichen Seitenschiffes zu einer „klassischen“ Palimpsestwand aufzureißen (barocke Architekturmalerei, Bildfragmente des 14./15. Jahrhunderts, offene Backsteinflächen, alles in wilden Zufallskonturen)⁸¹. Verdienstvoll dagegen, daß die Restauratoren an einigen Stellen größere oder kleinere stratigraphische „Fenster“ belassen haben, wie es guter Tradition ihres Faches entspricht. Interessiert sich ein Besucher nicht so sehr für die berühmte Cremoneser Schule des 16. Jahrhunderts, sondern mehr für das Mittelalter, benötigt er nur ein gutes Fernglas, um bessere Informationen zu „lesen“ als alle Publikationen bieten, von unveröffentlichten Restaurierungsberichten ganz zu schweigen. Leider scheint der Brauch dieser „Tasselli“ im Aussterben, obwohl ihn die „Carta del Restauro“ von 1987 zumindest für Reinigungen noch ausdrücklich empfiehlt⁸². In Cremona erlaubt ein großes stratigraphisches Fenster den Blick auf ein gemaltes Sternmuster des 14. Jahrhunderts



Abb. 31. Verona, S. Anastasia, Nordquerhaus, Wölbung der Cappella Salerni (Zustand 2001).

(Abb. 33) und trotz seiner Größe stört dieses Feld die neuzeitliche GesamtdEKORATION nicht, weil es sich an sehr entlegener Stelle befindet (Obergaden, Südwestecke).

Abbildung 20 a dokumentiert freilich einen Schönheitsfehler derselben Aktion: jeder der mit Schablone gemalten Sterne enthielt ursprünglich im Zentrum wiederum ein Sternchen auf weißem Grund (Abb. 20 b), in Verkennung dieses Befundes füllte man statt dessen die ganze Mitte des Motivs mit Rot auf⁸³.

Mit diesem Retuschierfehler berühren wir den heikelsten Punkt unseres Themas. In Italien (aber auch in anderen Ländern) geschieht das Retuschieren heute allzu sorglos und viel zu umfangreich. Die Retusche sollte eine Nothilfe in Sonderfällen bleiben, nicht zum täglichen Geschäft ganzer Restauratorentruppen werden, die insbesondere Architektur- und Dekorationsmalerei einschließlich der Ornamentbänder, ja sogar Inschriften „kunststopfen“. Sicher ist es für den Betrachter hilfreich, wenn die gemalte Architektur und die Rahmungen ein optisches Gerüst herstellen, in dem die figürlichen Bilder ihren festen Platz einnehmen. Aber darf man dieser Sehhilfe zuliebe das *patrimonio artistico* der Wandmalerei wirklich in zwei Klassen teilen? Wer entscheidet, und nach welchen Kriterien, ob eine Fehlstelle von „geringer künstlerischer Bedeutung“ ist, die – als „rekonstruierbar“ definiert – zum Neumalen freigegeben wird⁸⁴?

Gravierender als der kleine Fehler im Sternmuster von Cremona ist es, wenn Buchstaben einer monumentalen Inschrift verdorben werden, so machte in der Kathedrale von Aosta ein Restaurator aus dem lateinischen „FUIT“ ein „EUIT“. Zwar hatte bei diesem Wort schon der Maler des Originals gepatzt (erst



Abb. 32. Pavia, S. Francesco, Hochwand des Mittelschiffs, nordwestlicher Bereich (Zustand 2001).

ein „P“ geschrieben, dann in „F“ korrigiert) und eine kleine Verschmutzung suggerierte auf den ersten Blick tatsächlich ein „E“. Aber konnte der Restaurator diese heikle Stelle (oder besser den ganzen Titulus) nicht überhaupt in Ruhe lassen? Was uns irritiert, ist die Selbstverständlichkeit, mit der das intensive „flächendeckende“ Ausretuschieren routinemäßig in Angriff genommen wird⁸⁵, weit über das bloße Beruhigen greller Störungen hinaus. Bei einem neu entdeckten Zyklus des 11. Jahrhunderts genügten zwei Personen, darüber zu entscheiden: der Referent und ein Restaurator⁸⁶.

Prinzipiell (nicht nur für Dekorationsmalerei) werden zur Begründung und Verteidigung von Retuschen⁸⁷ zwei Argumente vorgebracht: 1. es gehe um die bessere *Leggibilità*, 2. Aquarellretuschen seien doch reversibel, – *Reversibilità*.

Was die Lesbarkeit angeht, so waren in Aosta, um bei diesem Beispiel zu bleiben, auch vor der Retusche alle Einzelheiten ausreichend erkennbar, selbst in schadhafte Partien (wer sähe in Abb. 21a nicht einen Hahn und drei Hühner?). Mit der Retusche (Abb. 21b) aber ging der letzte Rest der ursprünglichen, lebendigen Pinselführung verloren, statt dessen beobachten wir das vorsichtige Tasten und Tüpfeln des Restaurators, im Ergebnis (beim Kopf des Hahnes) mehr Neuprodukt als Befund.

„Lesbarkeit“ ist keine feste Eigenschaft der Objekte, sondern eine variable Relation, einerseits abhängig von der Komplexität des Bildes, andererseits von der Erfahrung und vom guten Wil-

len dessen, der „liest“. Wer ein Kunstwerk retuschiert, muß wissen, für wen er es tut, z. B. für den Besitzer. Öffentlich zugängliche Wandmalerei wird niemand nur für einige Experten präparieren, sondern für eine Kirchengemeinde oder für ein breiteres Publikum. In dieser Zielgruppe (die eine soziologische Untersuchung verdiente) sollte man nicht nur videofilmende Zweiminuten-Touristen vermuten, sondern auch Personen, die bereit sind zu lernen, daß das Erbe der Vergangenheit nicht wie neu auf uns gekommen ist. Die Denkmalpflege verkennt ihre Aufgabe, wenn sie sich bemüht, spröde Originale des Mittelalters zu scheinbar vollständigen und möglichst bunten, sozusagen süffigen Bildern umzuschminken.

Was die Reversibilität angeht, so wäre diese gewiß höchst wünschenswert, weil auf jede Restaurierung einmal eine Entrestaurierung, auf jeden *restauro pittorico* die „Abnahme älterer Übermalungen“ (Standardformel in den Berichten) folgt, aber ich bin nicht der einzige, der bezweifelt, daß sich Aquarellfarben aus rauen oder porösen Putzoberflächen viele Jahre später rückstandsfrei herauslösen lassen, es sei denn mit unvertretbaren Mengen Wassers und mit mechanischer Nachhilfe (Reiben).

Summary

During the 19th century, the objective of restoring the monuments from the Middle Ages to their original condition was definitely preferred over the aim of plain conservation. As far as architectural surfaces are concerned, it is possible to discern two contradictory tendencies: The first endeavoured to restore the room to its original polychromy, as happened, for example, in case of the early restoration of Sant'Andrea di Vercelli (1822-30), consisting of decorative painting, which in part rests on investigation findings, in part on inventiveness (Arborio Mella sen.). The renewal of the tracery painting in Milan Cathedral was essentially similar. The basis of many historicising decorations was, however, distinctly less substantial (Casale), although there were always some conservators who at least endeavoured to base their work on detailed findings (Alfonso Rubbiani in Bologna and Padova, D'Andrade in Piemont).

As in the cases of France and Germany, the countertendency, stone substrate purification (which is irreversible) led to far more serious consequences. Itself the concern of structural historians, it involved its own specific aestheticism (churches in Pavia, Piacenza, Modena). During the uncoverings, figurative paintings were most likely to be respected (Milan, S. Ambrogio), while the remains of decorative painting usually were not. Until our time, stone substrate formations, standing out from plain, plastered walls, are the rule. Churches with a combination of comparatively light decorative painting and figurative paintings are pleasant exceptions (typically, the latter were the primary target: Lodi S. Francesco, Lodi Vecchio, Viboldone).

Subsequent restorations since the middle of the 20th century, carried out as a result of war damages, came along with a new aestheticism of plainness (Milan, S. Ambrogio) and were often prompted by extensive structural-historic research (Milan, S. Simpliciano). In the case of the large decorative paintings, persistent damages and the wish for "historical truth" led to extensive de-restorations (Vercelli, S. Andrea 1955; Verona, S. Anastasia from 1967). Today, due to considerable damages caused by water and humidity, these polluted rooms are again in need of repeat conservation work. The Novara Baptistry has already been revised in this manner, and it appears that the "Salone" in Padua will be the next major project. However, giant modern activities such as the conservation-restoration of the Parma Baptistry will remain exceptions, as it is by far easier to accomplish proceedings per single room sectors (chapels).

The contributor concludes his contribution with commendations and critical comments on current conservation practices (better stratigraphy, improved documentation, but too many retouchings).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Giorgio Bonsanti im vorliegenden Buch. Auch Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella wurde von Vasari teils zerstört, teils verbaut (trotz seines Lobes); dazu Cristina Danti, gleichfalls im vorliegenden Band.
- 2 VON RUMOHR, Forschungen, 1920, S. 270: „Unter den übrigen von Ghiberti erwähnten Arbeiten unseres Künstlers, ist nur noch die Malerei der Kapelle am ehemaligen Amphitheater zu Padua, obwohl im traurigsten Zustande vorhanden, da sie von ungeschickter Hand gewaschen und mit Leimfarbe neu bemalt worden. Della Valle versichert, daß sie zu den besten Arbeiten des Giotto gehöre; vielleicht hat er sie noch unversehrt gesehen. In ihrem gegenwärtigen Zustande gestattet sie kein Urtheil über ihr Verdienst oder Unverdienst.“
- 3 SELVATICO, Cappellina, 1836, S. 8; Polemik gegen Rumohr S. 32-33, Anm. 1. Die ältere Restaurierungsgeschichte vorzüglich referiert bei: SPIAZZI, Giotto, 1978.
- 4 BASILE, Cappella, 2001, S. 34.
- 5 STUDI Cappella, 1978 (1982); Zur Restaurierung 2001/2002: BASILE, Cappella, 2001, S. 34; BASILE, Faccia, 2002; BASILE, Atti giornata. Eine umfangreiche WEB-Seite mit zahlreichen Unterseiten, auf denen versucht wird, die gesamte Restaurierung zu dokumentieren, befand sich im Mai/Juni 2002 im Internet (<http://www.giottoagliscovergni.it>).
- 6 Farbfoto bei PUERARI, Duomo Cremona, 1971, Fig. 42; Zum Befund PERONI, Battistero Cremona, 1979, S. 6.
- 7 MÜLLER, Maximilian I., 2000.
- 8 Geschäftstüchtig wie ein moderner Restaurator befand er nur dreimal, es sei wenig zu richten („pocho reconzare“), dagegen notierte er 50 mal schlechten Erhaltungszustand. WELCH, Galeazzo, 1989, S. 368-370.
- 9 Wir überspringen, weil außerhalb Italiens, den Fall Salisbury (wo man für die Restaurierung 1789-92 beanspruchte, den Originalzustand wiederhergestellt zu haben), verweisen aber auf den noch früheren Versuch in Padua, die Ausmalung der Basilika des „Santo“ nach mittelalterlichen Resten zu erneuern (1727/31, dazu s. Anm. 34).
- 10 ARBORIO MELLA, Cenni, 1856, S. 11.
- 11 PASTE – ARBORIO MELLA, L'abbazia, 1907; CHIERICI, L'abbazia, 1968; CARITÀ, Architetture, 1992, S. 114-127 (nur zum Bau, auch mit Farbtafeln S. 177-187, Verf. geht aber mit keinem Wort auf die Dekorationsmalerei ein).
- 12 ARBORIO-MELLA, Basilica, 1823/24.
- 13 PASTE – ARBORIO MELLA, L'abbazia, 1907, Abb. S. 332-333; Originalmotiv bei CHIERICI, L'abbazia, 1968, Taf. [23-24], [29].
- 14 GRUNER – BRAUN, Specimens, 1850, Taf. 42.
- 15 AULETTA MARUCCI, Sanquirico, 1999. Wann die Ausmalung im Langhaus folgte, ist uns unbekannt. Einige Veduten der Zeit zeigen ein allmähliches Fortschreiten der Dekoration. FERRARI DA PASSANO, Duomo Milano, 1973, Bd. 1, Abb. III; Bd. 2, Abb. 36 (unsere Abb. 5). Gute Fotos bei ROMANINI, Architettura gotica, 1964, Tafelbd., Taf. 176-177, I 79, ferner bei ZACCHI, Fabbrica, 1964, Abb. S. 45, Fig. 3, S. 46, 4-5.
- 16 MORGANTINI, Arborio Mella, 1988, S. 25, 38-39.
- 17 MORGANTINI, Arborio Mella, 1988, S. 43.
- 18 Über frühe steinsichtige Purifizierungen in Italien (Lucca, S. Maria Forisportam 1834 und S. Giovanni 1841) CONTI, Storia restauro, 1988, S. 246-250.
- 19 ALGAROTTI, Saggio, 1823, S. 15: „Nient vi ha di più assurdo, egli [Carlo Lodoli] aggiunge, quanto il far sì, che una materia non significhi sè stessa, ma ne debba significare un'altra. Cotesto è un porre la maschera, anzi un continuo mentire che tu fai.“; MEMMO, Elementi, 1834, Tomo 2, S. 18-20, 248-250; Vgl. GERMANN, Einführung, 1987, S. 214-223.
- 20 ACIDINI LUCHINAT – SERCHIA – PICONI, Restauri, 1984.
- 21 TERRAROLI, Rotonda, 1987. Weitere, drastisch steinsichtige Restaurierungen z. B. in der Cattedrale von Piacenza, in Verona S. Lorenzo. Eine nicht weniger willkürliche Variante der Steinsichtigkeit (Backsteinsichtigkeit) bieten Räume mit gesäuberten Gliederungen und weiß verputzten Wänden (bzw. Gewölbekappen): viele Zisterzienserkirchen, der Dom zu Crema (restauriert 1952-59); in Vigolo Marchese war mit einer solchen Präparation noch 1972 eine deströse Vernichtung romanischer Wandmalerei verbunden. SEGAGNI MALACART, Pittura Piacenza, 1984, S. 671-683.

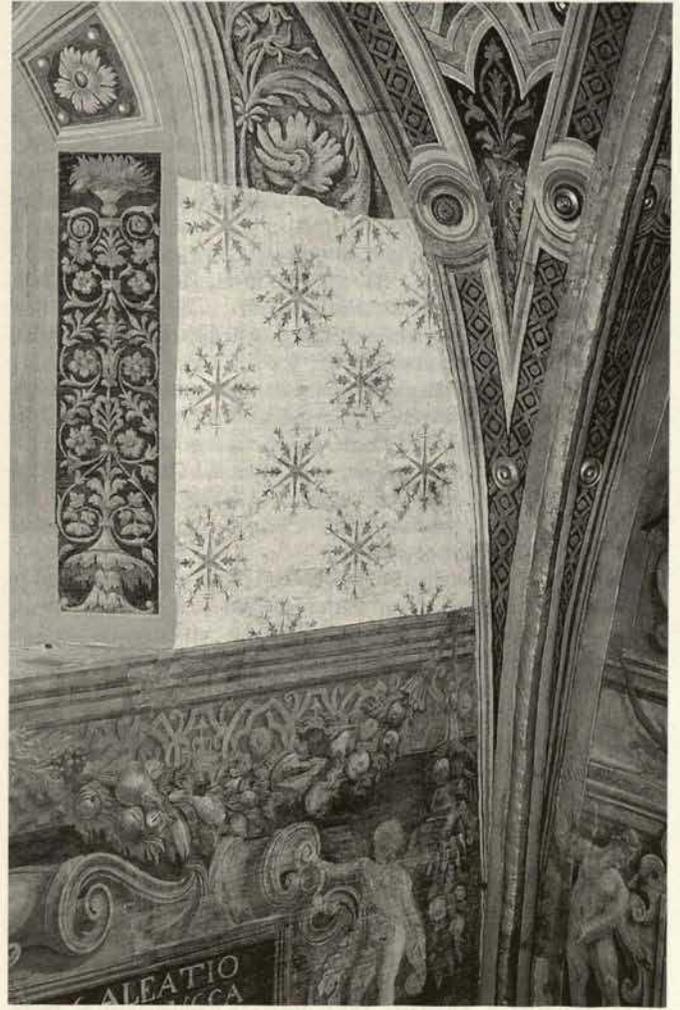


Abb. 33. Cremona, Dom, Mittelschiff, Nordwestecke des Obergadens (Zustand 1994).

- 22 ACIDINI LUCHINAT – SERCHIA – PICONI, Restauri, 1984, S. 66-67.
- 23 AUTENRIETH, Colore Modena, 1984. Zu Bau und Ausmalung der Gewölbe (um 1450) sowie den seit 1593/94 bezeugten Tüncen. BARACCHI, Volte del Duomo, 1993.
- 24 ACIDINI LUCHINAT – SERCHIA – PICONI, Restauri, 1984, Abb. 47-48; AUTENRIETH, Colore Modena, 1984, Abb. 207, 217.
- 25 AUTENRIETH, Colore Modena, 1984, S. 250-252, Abb. 198-202
- 26 REGGIORI, Sant' Ambrogio, 1966; GATTI PERER, S. Ambrogio, 1995.
- 27 CAPPONI – della TORRE, Sant' Ambrogio, 1994; CAPPONI, S. Ambrogio, 1995.
- 28 ROSSI, Cronaca, 1884, S. 31, 38-39.
- 29 De DARTEIN, Architecture lombarde, 2e partie, S. 65-186 (S. 153 u. 154 Anm. 1)
- 30 REGGIORI, Sant' Ambrogio, 1966, S. 151. CAPPONI – della TORRE, Sant' Ambrogio, 1994, S. 243: Dokument 25 (von 1894).
- 31 BALZARETTI, Sant' Abondio, 1966.
- 32 Balestra wurde allerdings vorzeitig abgerufen, vermutlich hätte er den Fries noch ergänzt. AUTENRIETH, S. Abbondio, 1984; GUARISCO, Romano, 1992, S. 76-82, 137-143.
- 33 DELLWING, Santo, 1975; LORENZONI, Santo, 1981; DELLWING, Kirchenbaukunst, 1990, S. 8-13; BASILICA del Santo, 1994.
- 34 Diese Aktion gehört in die Frühgeschichte der Denkmalpflege! Man wußte vom mittelalterlichen Zustand: „L'interno ... fu anche tutto o quasi tutto dipinto“ und wollte den originalen Sternenhimmel und die Ranken „a similitudine dell'antico“ wiederherstellen (SARTORI, Documenti, 1983, S. 158-159). Die Arbeit des Malers Cromer (mit barocken figürlichen Bildern in den „erneuerten“ Ranken) mißfiel den Gutachtern aus Venedig jedoch so sehr, daß das Werk nicht fortgesetzt wurde (SPIAZZI, Dipinti Santo, 1984, S. 185).
- 35 POPPI, Progetto, 1986.

- 36 SOLMI – DEZZI BARDESCHI, Rubbiani, 1981; BERTELLI – MAZZEI, Rubbiani, 1986; ROMEO, Rubbiani, 1996.
- 37 BERNARDI – VIALE, D'Andrade, 1957; CERRI – BIANCOLINI FEA – PITTARELLO, D'Andrade, 1981; DONADONO, D'Andrade, 1996.
- 38 Die Originalblätter befinden sich im Archiv der „Veneranda Arca di Sant'Antonio“, Padova (CASTELLANI, Cantiere, 2000, S. 138-139), außerdem hat Rubbiano sein Projekt auch selbst veröffentlicht: RUBBIANI – COLLAMARINI – CASANOVA, Progetto, 1898 (von mir nicht benützt).
- 39 CASTELLANI, Casanova, 1996.
- 40 APOLLONIA, S. Stefano, 1911, S. 9-10, 54-56; DELLWING, Kirchenbaukunst, 1990, S. 117-122, Abb. 241-246.
- 41 Bekannte Beispiele in Treviso. BOTTER, Affreschi trivigiani, 1979.
- 42 DELLWING, Kirchenbaukunst, 1990, S. 29-33 m. Abb. 272-282.
- 43 PERUFFI, Notizie, 1809, S. 21 (Cappella Cavalli freigelegt, Georgsbild des Pisanello restauriert), S. 31 (Fresken gereinigt), S. 31 (Malerei im Mittelschiff mit Datum 1427 „ha bisogno di riplimento [ripulimento]“). Freilegungen um 1820 auch bei Da PERSICO (Verona, 1820/21, Bd. 1, S. 18) berichtet.
- 44 GRUNER – BRAUN, Specimens, 1850, Taf. 48.
- 45 ESSENWEIN, Sta. Anastasia, 1860.
- 46 Es scheint, daß bei den in Italien üblichen einfachen Dachdeckungen (Mönch-Nonne) und relativ flachen Dachneigungen besonders die Gewölbbauten unter Wasserschäden leiden: im Gegensatz zu Kirchen mit offenem Dachwerk fallen Wassereinbrüche nicht sogleich auf, das Wasser sammelt sich in den „Gewölbetaschen“ und bewirkt Schäden im Innenraum mit zeitlicher Verzögerung, zuerst natürlich bei den Gewölbmalereien: Sant'Andrea in Vercelli, Assisi, Arena-kapelle Padua und viele andere.
- 47 MANGANOTTI, S. Anastasia, 1882, S. 5, Anm. 1; CAVALLO, Daniela: I restauri alla basilica di Sant'Anastasia nel decennio 1871-1881, in: Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona 172, 1995-1996 (1998), S. 505-564.
- 48 RINALDI, Cavalcaselle, 1997.
- 49 Cavalcaselle (1819-1897), Verfasser einer „Storia della pittura in Italia“ (1864), 1875 Ispettore generale per la pittura e la scultura. TOMMASINI, Atti convegno Cavalcaselle, 1998.
- 50 MANGANOTTI, S. Anastasia, 1882; demnach Reinigungen: S. 25-27, 31-32. Ergänzungen, Übermalungen, Retuschen: „...fascia che si dovette qua e là riparare ed aggiustare“ (S. 26); „...l'assieme, che venne religiosamente rifatto sul nuovo intonaco“ (S. 26); „riattate con ismalto e tinta l'intonaco nell'arcone di prospetto che risultò a cunei alternati“ (S. 27); „... i vestigi dell'antica decorazione e sulla loro esatta traccia essa venne rifatta“ (S. 31). Diese Angaben beziehen sich alle auf Chor, Chorkapellen und Querhaus, die ausgedehntesten Arbeiten (im Langhaus) standen 1882 noch bevor.
- 51 Im Schicksal des Georgsbildes von Pisanello (heute wieder an der östl. Hochwand des südl. Querhauses) spiegelt sich die ganze Schadensgeschichte der Kirche. Das von Vasari gerühmte Werk konnte schon Scipione MAFFEI nicht einmal mehr erkennen (Verona, 1731/32, Bd. 3, S. 280-281), vor 1809 wurde es erstmals (?) restauriert (PERUFFI, S. Anastasia, 1809, S. 21). 1884 erwog man einen „Stacco“ des Bildes, teilweise durchgeführt 1888/91, eine zweite Aktion erfolgte 1900 als „Strappo“, damit war eine Translozierung verbunden. BRUGNOLI, Restauri Pisanello, 1996 (im selben Kat. s. auch Beitrag von Hans-Joachim Eberhard); MARINI, Cavalcaselle, 1998, S. 165-173.
- 52 FORLATI – GENGARO, Eremitani, 1945; FORLATI, Restauro Eremitani, 1948 u. 1951; BETTINI – PUPPI, Eremitani; DELLWING, Kirchenbaukunst, 1990, S. 22-23.
- 53 Mit der fürsorglichen Behandlung des Streifensystems zeigte die Denkmalpflege (Ferdinando Forlati) weit mehr Verständnis für das Raumgeometrie als die kunsthistorischen Interpreten, die sich nie dafür interessiert haben. Die Dekoration wurde 1925 freigelegt (ARSLAN, Eremitani, 1925-1926), ihre Entstehungszeit ist unbekannt. Quellen und Befund sprechen für eine um 1579 stattgefundene große Erneuerung.
- 54 „Superfetazioni di Monsignor Rossi“. CAPPONI – della TORRE, Sant'Ambrogio, 1994, S. 187.
- 55 REGGIORI, Sant'Ambrogio, 1966, S. 151.
- 56 Freundliche Auskunft von Architekt Carlo Capponi, Mailand.
- 57 ZACCHI, Fabbrica, 1964, S. 44-46 (m. Abb. S. 45, Fig. 3, S. 46, 4-5).
- 58 TRAVERSI, Architettura, 1964, S. 111-117 m. Fig. 9, Farbtaf. VII, Taf. 54-62, 72-75. Gute Abbn. der Pseudo-Renaissance-Dekoration von G. Aluisetti bei CRIVELLI, San Simpliciano, 1994, S. 105-109.
- 59 Fotos bei CRIVELLI, San Simpliciano, S. 107, 126-127, 129.
- 60 1961 war für Cesare BRANDI (S. Simpliciano, 1961) das Entfernen des Putzes („scortecciatura“) ganz selbstverständlich, der Direktor des Istituto Centrale del Restauro fragte nicht einmal nach möglichen Resten einer originalen Fassung des romanischen Raumes oder nach den (bezeugten) Trecentofresken in den Gewölben. Bezeichnend für den Wandel der Auffassung ist die spätere Kritik von Paolo Bensi, der bei dieser Restaurierung „effetti di vistosa «scarnificazione“ sieht. BENSI, Restauri Ottocento, 1986/88, S. 245. Vielleicht schon früher (1982/89) Marco DEZZI BARDESCHI (Wiederabdruck in: D. B., Restauro, 1992, S. 76).
- 61 TOESCA, Pittura, 1912; AUTENRIETH, Pittura architettonica, 1993.
- 62 AULETTA MARRUCCI, Viboldone, 1990.
- 63 CHIERICI, L'abbazia, 1968. Für Zugang zu den Akten und zum Fotoarchiv danke ich gern der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Turin.
- 64 CHIERICI, Battistero, 1960/61; CHIERICI, Battistero, 1967; Alessandra Perugini im vorliegenden Band.
- 65 CUPPINI, S. Anastasia, 1970.
- 66 Akten und Fotoarchiv der Soprintendenza Verona sind noch auszuwerten.
- 67 RASPI Serra, S. Fermo, 1970.
- 68 BAGGIO – COLALUCCI – BARTOLETTI, Altichiero, 1999.
- 69 Restauriert wurden nicht nur die Kirche, sondern auch Kapitelsaal und Refektorium. Zur Vorgeschichte: DI FRANCESCO, Pomposa, 1990. Veröffentlichte Berichte scheinen zu fehlen, die Restaurierung des Refektoriums dokumentiert eine vorbildliche Dauerausstellung in diesem Raum selbst.
- 70 PROSDOCIMI, Palazzo Ragione, 1962; PALAZZO Ragione, 1992.
- 71 SPIAZZI, Palazzo Ragione, 1998 (Buch mir bisher unzugänglich).
- 72 BRAMBILLA BARCILON, Storia e problemi, 1991/93; AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien, 1998.
- 73 Fixierung mit Silikon? AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien, 1998 und Notiz bei AUTENRIETH, Aosta, S. 129 Anm. 322.
- 74 BATTISTERO di Parma, 1992-1993; FRUGONI, Battistero, 1995.
- 75 ZANARDI, Relazione Battistero, 1992; ZANARDI, Relazione Battistero, 1993.
- 76 Für die Architektur und Skulpturen aus Antelamis Werkstatt könnte man das Fehlen einer Farbfassung damit erklären, daß sie unvollendet hinterlassen wurden (z. B. die *mesi*), so ZANARDI (zuletzt): Polychromie Antelami, 2002. Es macht aber nachdenklich, daß auch andere Werke Antelamis keine Fassung haben (die schon 1178 vollendete Kreuzabnahme im Dom, die Reliefs in Fidenza) oder reich, aber nur partiell gefaßt sind (die ihm zugeschriebenen Tympana in Vercelli). Seltsam wäre es, daß auch die zweite Werkstatt in Parma, die um 1260 die Kuppel ausmalte, beim Abbau des Gerüsts ein *nonfinito* hinterlassen hätte. In der Diskussion des Kongresses Amiens gab B. Zanardi auf Anfrage eine technologische Erklärung: auf dem roten Stein aus Verona sei eine direkte Polychromie schwer möglich gewesen. Daß das Veroneser Material farbig behandelt werden konnte, beweist aber die ausgedehnte alte Polychromie am Pontile des Domes in Modena. Man wird also akzeptieren müssen, daß es in der mittelalterlichen Architektur auch absichtsvoll partielle Polychromie gab, dazu gehört der Außenbau des Baptisteriums *in toto* mit einigen nie gefassten Skulpturen.
- 77 PERONI, Casale, 1974; CARITÀ, Itinerario, 1994, S. 131-135.
- 78 PITTARELLO, Chiese astigiane, 1984.
- 79 KIRILOVA KIROVA, Casale, 1977; MORGANTINI, Arborio Mella, 1988, S. 29-33; VISCONTI CHERASCO, Interventi 1999/2000.
- 80 Mella hatte die Vorhalle dadurch an die Kirche angeglichen, daß er sie verputzen und in zurückhaltenden Steinfarben tünchen ließ (Grautöne, die Kapitele gelb). Was den Kontrast heute noch verstärkt, ist die Lichtmenge im Narthex (aus großen Blankglasfenstern), – der „Recupero“ galt nur den Steinoberflächen, nicht der Gesamtwirkung.
- 81 Unveröffentlicht. Nur zur Orientierung die große Monographie von PUERARI, Duomo Cremona, 1971. Seit der kürzlich abgeschlossenen großen Innenrestaurierung wird die monumentale Madonna Fodri in der Tonnenwölbung des Chores (1370 gestiftet, im 16. Jahrhundert übermalt) von zwei gemalten Stiftern verehrt, die verschiedenen

- Jahrhunderten angehören, der eine dem 14., der andere dem 16. Jahrhundert. – Das „Pasticcio“ nach Freilegung in Acquanegra haben wir bereits bei anderer Gelegenheit kritisiert (AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien, 1998).
- 82 MARCONI, Carta 1987, S. 93. – Der oben kritisierten Restaurierung in S. Simpliciano Mailand gebührt das Lob, im Südwesten des Querhauses ein komplettes Joch als dreidimensionalen „Riesen-Tassello“ von 1840 belassen zu haben, wie auch U. Chierici in Vercelli im Westjoch Teile des Vorzustandes demonstrativ beließ.
- 83 Die richtige Form des Sternes war vor der Retusche unzweifelhaft festzustellen, nur wegen der besseren Deutlichkeit illustrieren wir dies mit einem an anderer Stelle perfekt erhaltenen Exemplar.
- 84 Die schon im 19. Jh. heftig diskutierte Frage, ob und wann Fehlstellen „in stile“ simuliert werden dürften, war in der Carta 1931 so entschieden worden, daß dies ausnahmsweise zulässig sei für „tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa.“ NORME 1931, S. 326. Die heute weit verbreitete Praxis sieht anders aus; eine theoretische Begründung bei PHILIPPOT, Fehlstellen, 1984/85 (bes. S. 101). Zur neueren Entwicklung SCHÄDLER-SAUB, Restaurierungsästhetik, 1999. Dort S. 528 auch vorsichtige Bedenken im Hinblick auf Retuschen bei figürlicher Malerei: die technische Perfektion der Florentiner Restauratoren führe zu einem immer feineren Retuschierduktus, die mimetische Tendenz werde stärker. „Das ästhetische Ziel, wenn auch nicht ausdrücklich formuliert, ist eine größere Vollständigkeit des Erscheinungsbildes.“ Tatsächlich wird seit der Erfindung der Strichretusche das alte Verbot der Ergänzung „in stile“ zunehmend für obsolet gehalten; mit Berufung auf die leichte Verifizierbarkeit des *Tratteggio* aus der Nähe präsentiert man auf Weitsicht (fürs Publikum) nichts anderes als imitative Ergänzungen *in stile*.
- 85 Die Retuschen wurden nicht in Strichtechnik ausgeführt, sondern meist lasierend, gelegentlich deckend, sowohl auf dem erodierten Originalputz wie auf der originalen Malschicht. Gegen Brandis Regeln ist es nun nicht mehr möglich, Retusche und Original ohne Zuhilfenahme einer Dokumentation (Fotovergleiche) zu unterscheiden. Detaillierte Kritik AUTENRIETH, Aosta, 2000, Nachwort (S. 109-111); gegenteilige Auffassung bei Daniela Vicquéry und Lorenzo Appolonia (im selben Band).
- 86 Der Restaurator als Unternehmer wäre ein Übermensch, hätte er nicht doppeltes Interesse am Retuschieren: er verdient mit dieser zeitaufwendigen Arbeit sein Geld, und das Gesamtergebnis – zumal nach einer Freilegung – sieht viel angenehmer aus (Erfolgsenerlebnis vorher/nachher). Bedenklich nur, wenn auch Konservatoren und Kunsthistoriker gern durch die „rosa Brille“ sehen.
- 87 PHILIPPOT, Fehlstellen, 1984/85. In der „Carta del Restauro“ von 1972 finden sich zum Stichwort Wandmalerei zwar Vorschriften für Reinigung, Fixierung und Abnahme, nicht jedoch für Retuschen (Abdruck in BRANDI, Teoria 1983, S. 131-154). Die Carta 1987 gibt neue Regeln für Putz und Wandmalerei (jetzt *stacco* statt *strappo*), bei der Frage der Retuschen formuliert sie aber dehnbar: „... non si deve escludere la possibilità di restituire, ove possibile, una continuità di lettura all'immagine. La reintegrazione dovrà essere l'interpretazione critica della mancanza e arrestarsi quando diventa ipotesi.“ MARCONI, Carta 1987, S. 103.

Literaturverzeichnis

- Cristiana ACIDINI LUCHINAT – Luciano SERCHIA – Sergio PICONI, I restauri del Duomo di Modena 1875-1984. [Zur Ausst. Modena 1984]. Modena 1984.
- Francesco ALGAROTTI, Saggio sopra l'architettura. [Erstausgabe 1756], in: Francesco Algarotti, Opere scelte. Vol. 1: Saggi. Mailand 1823 (Classici Italiani, 255), S. 9-38.
- Ferdinando APOLLONIA, La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia. Venedig 1911.
- Carlo Emanuele ARBORIO-MELLA, La Basilica di S. Andrea in Vercelli. Disegnata dal vero in occasione del di lei totale restauro per parte di una società di vercellesi nel 1823-24. (Original im Istituto di Belle Arti, Vercelli)
- Carlo Emanuele ARBORIO MELLA, Cenni storici sulla chiesa ed abbazia di S. Andrea in Vercelli. Opuscolo inedito [...] pubblicato da suo figlio Edoardo. Turin 1856.
- Wart ARSLAN, Chiesa degli Eremitani – Padova, in: Bollettino d'arte 19, 1925-1926, S. 286-288.
- Rosa AULETTA MARRUCCI [et al.], L'abbazia di Viboldone. Mailand 1990.
- Rosa AULETTA MARRUCCI, I disegni di Alessandro Sanquirico nell'Archivio della Soprintendenza ai BB. AA. di Milano, in: Il disegno di architettura 10, 1999, Nr. 19, S. 28-37.
- Hans Peter AUTENRIETH, Il colore dell'architettura, in: Lanfranco e Wigilermo. Il Duomo di Modena. [Kat. Ausst. Modena 1984]. Modena 1984, S. 241-263.
- Hans Peter AUTENRIETH, Architettura e colore in S. Abbondio. Note preliminari, in: S. Abbondio, lo spazio e il tempo. [Begleitband z. gleichnamigen Ausst. Como 1984]. Como 1984, S. 251-261.
- Hans Peter AUTENRIETH, Pittura architettonica e decorativa, in: La pittura in Lombardia. Il Trecento. Mailand 1993, S. 362-392.
- Hans Peter u. Beate AUTENRIETH, Die Wandmalerei des 11. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Aosta, in: Medioevo Aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso. Vol. 1. Atti del convegno internazionale Aosta 15-16 maggio 1992. Raccolti da Sandra Barberi. Turin 2000 (Documenti, 6), S. 59-129, 131-136.
- Hans Peter AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien vom 9. bis 11. Jahrhundert. Zum Stand der Konservierung, Dokumentation und kunsthistorischen Forschung, in: Exner, Matthias (Hrsg.): Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. München 1998 (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23), S. 129-154.
- Luca BAGGIO – Gianluigi COLALUCCI – Daniela BARTOLETTI, Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi. Padua, Rom 1999.

- Liliana BALZARETTI, Sant'Abondio. La basilica romanica di Como. Milano 1966.
- Orianna BARACCHI, Volte a crociera e affreschi del Duomo: nuovi documenti del '400 e '500, in: Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Serie 11, Vol. 15, Modena 1993, S. 131-156.
- Giuseppe BASILE, Cappella degli Scrovegni: via al restauro record, in: Il Giornale dell'Arte 19, 2001, Nr. 200 (29. Juni), S. 34.
- Giuseppe BASILE, Alla faccia di Giotto, in: Il Giornale dell'Arte 20, 2002, 15. April.
- Giuseppe BASILE (Hrsg.): Il restauro di Giotto agli Scrovegni. Indagini, progetto, interventi. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 30 maggio 2002. [Atti della] Giornata di studio [in Vorbereitung].
- La BASILICA del Santo. Storia e arte. Testi di Claudio Bellinati [...]. Padua 1994.
- BATTISTERO di Parma. Bd. 1: Testi di Georges Duby [...]; Bd. 2: La decorazione pittorica. Testi di Jacques Le Goff [...] Mailand 1992-1993.
- Paolo BENSI, I restauri dell' Ottocento: distruzione e documentazione. In: Problemi del restauro in Italia. Atti del convegno nazionale tenutosi a Roma nei giorni 3-6 novembre 1986. A cura di Corrado Maltese [...]. Udine 1988 (Zeta università, 7), S. 239-246.
- Marziano BERNARDI - Vittorio VIALE, Alfredo d'Andrade. La vita, l'opera e l'arte. Turin 1957 (Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti, N. S., Atti, 3).
- Livia BERTELLI - Otello MAZZEI (Hrsg.): Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915). Atti delle giornate di studio 1986. Mailand 1986 (Ex fabrica. Storia, cultura e tecnica della conservazione, Sezione II, Storia, 1).
- Sergio BETTINI - Lionello PUPPI, La chiesa degli Eremitani di Padova. Vicenza 1970.
- Mario BOTTER, Affreschi decorativi di antiche case trivigiane dal XIII al XV secolo. Treviso 1979.
- Pinin BRAMBILLA BARCILON, Storia e problemi dello strappo di affreschi in Lombardia, in: Geschichte der Restaurierung in Europa. Histoire de la restauration en Europe. Bd. 2: Akten des internat. Kongresses „Restaurierungsgeschichte“. Actes du Congrès international „Histoire de la restauration“, Basel 1991. Hgg. v. Monica Bilfinger [et. al.]. Worms 1993, S. 88-94.
- Cesare BRANDI, La chiesa di S. Simpliciano, in: Corriere della Sera, 1961, 9. August. Wiederabdruck in: Cesare Brandi, Terre d'Italia. Rom 1991, S. 115-117.
- Cesare BRANDI, Teoria del restauro. 5. Aufl. Turin 1983 (Piccola biblioteca Einaudi, 318).
- Andrea BRUGNOLI, I restauri e gli interventi di tutela sull'affresco di Pisanello in Sant'Anastasia. La documentazione archivistica (1868-1901), in: Pisanello, a cura di Paola Marini [Cat. d. mostra, Verona, Museo di Castelvecchio ...1996]. Mailand 1996, S. 185-196.
- Carlo CAPPONI - Stefano della TORRE, La basilica di Sant'Ambrogio in Milano, in: La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici. A cura di Giuseppe Fiengo, Amedeo Bellini e Stefano Della Torre. Mailand 1994, (Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura, Quaderni, 7), S. 181-244.
- Carlo CAPPONI, Le trasformazioni della basilica e i restauri tra Otto e Novecento, in: La basilica di S. Ambrogio. Il tempio ininterrotto. A cura di Maria Luisa Gatti Perer. Vol. I. Mailand 1995, S. 222-239.
- Giuseppe CARITÀ, Architetture nel Piemonte del Duecento, in: Gotico in Piemonte. A cura di Giovanni Romano. Turin 1992 (Arte in Piemonte, 6), S. 52-127.
- Giuseppe CARITÀ, Itinerario architettonico, in: Piemonte romanico. A cura di Giovanni Romano. Turin 1994 (Arte in Piemonte, 8), S. 59-142.
- Francesca CASTELLANI (Hrsg.), Achille Casanova al Santo [Cat. d. mostra] Padova, Museo Civico al Santo 22 settembre - 29 novembre 1996. Padua 1996 (Quaderni del Museo Antoniano, 1).
- Francesca CASTELLANI, Nel cantiere del Santo, in: Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita. [Cat. d. mostra] Padova, Museo Civico di Piazza del Santo 2 aprile - 2 luglio 2000. A cura di Guido Zucconi e Francesca Castellani. Venedig 2000, S. 111-139.
- Daniela CAVALLO, I restauri alla basilica di Sant'Anastasia [Verona] nel decennio 1871-1881, in: Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona 172, 1995-1996 (1998) S. 505-564.
- Maria Grazia CERRI - Daniela BIANCOLINI FEA - Liliana PITTARELLO (Hrsg.), Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro. [Kat. Ausst.] Torino 1981. Turin 1981.
- Umberto CHERICI, Restauri nell'antico Battistero di Novara, in: Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti N. S. 14/15, 1960-1961, S. 140-142.
- Umberto CHERICI, Il Battistero del Duomo di Novara. Novara 1967.
- Umberto CHERICI, L'abbazia di S. Andrea in Vercelli. Vercelli 1968 (L'arte nel Vercellese, 2).
- Simonella CONDEMI: La salvaguardia dei beni culturali. Lineamenti di storia della tutela. 2a ed. a cura di Lucia Torrigiani. Florenz 1997.
- Alessandro CONTI, Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Mailand 1988 (Biblioteca Electa. Saggistica universale illustrata, 2).
- Luigi CRIVELLI, San Simpliciano. Un vescovo, una basilica. Guida storico-artistica dalle origini ai nostri giorni. Mailand 1994.
- Maria Teresa CUPPINI, Verona: Chiesa di S. Anastasia, in: Pitture murali restaurate. [Cat. della mostra Verona 1970]. [Presentazione di] Pietro Gazzola, Introduzione e schede di Maria Teresa Cuppini. Verona 1970, S. 48-51.
- F[ernand] de DARTEIN, Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Text- u. Atlasbd. Paris 1865-1882
- Herbert DELLWING, Der Santo in Padua. Eine baugeschichtliche Untersuchung, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz 19, 1975, S. 197-240.
- Herbert DELLWING, Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien. Worms 1990.
- Marco DEZZI BARDESCHI, Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria. A cura di Vittorio Locatelli. 2. Aufl. Mailand 1992. (Ex fabrica, Sez. I, Cultura, 1).
- Laura DONADONO, Alfredo D'Andrade, in: La cultura del restauro. Teorie e fondatori. A cura di Stella Casiello. Venedig 1996 (Saggi Marsilio; Polis), S. 165-183, 385-386.
- August ESSENWEIN, Die Kirche Sta. Anastasia zu Verona, in: Mitteilungen d. Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5, 1860, S. 39-52.
- Carlo FERRARI DA PASSANO [et al.], Il Duomo di Milano. 2 Bde. Mailand 1973.
- Ferdinando FORLATI - Maria Luisa GENGARO, La chiesa degli Eremitani a Padova. Florenz 1945 (I monumenti italiani e la guerra).
- F. FORLATI, Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova, in: Bollettino d'arte 33, 1948, S. 80-84; ders., ebd. 36, 1951, S. 84-85 m. Abb. bis S. 87.
- Carla Di FRANCESCO, Pomposa: un secolo di restauri, in: Il parco del Delta del Po. Studi ed immagini a cura di Carlo Bassi. Terza sezione: L'ambiente come laboratorio. La peculiarità degli aspetti insediativi, a cura di C. Bassi [...]. Ferrara 1990, S. 61-80.
- Chiara FRUGONI (Hrsg.): Benedetto Antelami e il Battistero di Parma. Turin 1995 (Saggi, 801).
- GATTI PERER, Maria Luisa (Hrsg.), La basilica di S. Ambrogio. Il tempio ininterrotto. 2 Bde. Mailand 1995.
- Georg GERMANN, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. 2 Aufl. Darmstadt 1987 (Die Kunstwissenschaft).
- Lewis GRUNER, Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs. With descriptive Text by Emil BRAUN. London 1850.
- Gabriella GUARISCO, Romanico uno stile per il restauro. L'attività di tutela a Como 1860-1915. Mailand 1992 (Ex fabbrica: cultura, storia e tecniche della conservazione, sezione II, storia, 5).
- Tatiana KIRILOVA KIROVA, Metodologie d'intervento nei restauri della metà dell'Ottocento in Piemonte: il Duomo di Casale Monferrato, in: Rivista di storia arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti 86, 1977, S. 85-138.
- Giovanni LORENZONI (Hrsg.), L'edificio del Santo di Padova. Vicenza 1981 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, 3).
- Francesco Scipione Marchese di MAFFEI, Verona illustrata. 5 Bde. Verona 1731-1732.
- Giuseppe MANGANOTTI, Dei restauri nel tempio monumentale di S. Anastasia di Verona dall'anno 1878 al 1881. Verona 1882.
- Paola MARINI, Giovanni Battista Cavalcaselle e Verona, in: TOMMASINI, Atti convegno Cavalcaselle 1998, S. 165-173.

- Paolo MARCONI [et al.], Carta 1987 della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura, in: *Arte-Documento* 1, 1988, Nr. 1, S. 91-106.
- Andrea MEMMO, Elementi d'architettura lodoviana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa libri tre. Edizione corretta ed accresciuta dall'autore. Zara, Mailand 1833-1834 (Reprint Mailand 1973).
- Filippo MORGANTINI, Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884). Mailand 1988 (Quaderni del Dipartimento di conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, 1).
- Jan-Dirk MÜLLER, Kaiser Maximilian I. und Runkelstein, in: *Schloß Runkelstein. Die Bilderburg*. Hrsg. Stadt Bozen. Wiss. Gesamtleitung André Bechtold. Bozen 2000, S. 459-468.
- NORME per il restauro dei monumenti, in: *Bollettino d'arte* 25, Serie 3, 1931-1932, S. 325-327.
- Il PALAZZO della Ragione a Padova. 3 Bde. (Bd. 1: Prefazione e saggi di Alberto Tenenti [et al.]) Rom 1992.
- Romualdo PASTE – Federico ARBORIO MELLA, L'abbazia di S. Andrea di Vercelli. Vercelli 1907.
- Adriano PERONI, Osservazioni sul Sant'Evasio di Casale nei suoi rapporti con l'arte romanica lombarda ed europea, in: Quarto congresso di antichità e d'arte organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti (Casale Monferrato 1969). Casale Monferrato 1974, S. 223-252.
- Adriano PERONI, Il Battistero di Cremona. Saggi di esplorazione, in: *Cremona: Il Battistero*. Mostra di documenti, fotografie, rilievi. Cremona 1979, S. 5-18.
- Giovambattista da PERSICO, Descrizione di Verona e della sua provincia. 2 Bde. Verona 1820-1821.
- Giuseppe PERUFFI, Notizie spettanti la chiesa parrocchiale matrice di S. Anastasia [...] Verona 1809.
- Paul PHILIPPOT, Grundsätzliches zur Problematik der Behandlung von Fehlstellen an Wandmalerei: Zur Besonderheit der Problematik. In: *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei*. Vortragstexte der dritten Fach- u. Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung. Schule für Gestaltung, Bern 1984. Bern 1985, S. 95-106.
- Liliana PITTARELLO (Hrsg.), Le chiese romaniche delle campagne astigiane. Un repertorio per la loro conoscenza, conservazione, tutela. Asti 1984.
- Claudio POPPI, Il progetto rubbianesco per la basilica del santo di Padova, in: Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915). Atti delle giornate di studio (Bologna 12-14 novembre 1981) a cura di Livia Bertelli e Otello Mazzei. Mailand 1986 (Ex fabrica. Storia, cultura e tecnica della conservazione, Sezione II, Storia, 1), S. 105-116.
- A. PROSDOCIMI, Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 51, 1962, S. 7-37.
- Alfredo PUERARI, Il Duomo di Cremona. Mailand 1971.
- Joselita RASPI SERRA, Verona: Chiesa di S. Fermo Maggiore. Pisanello: Monumento Brenzoni. in: *Pitture murali restaurate*. [Cat. della mostra Verona 1970]. [Presentazione di] Pietro Gazzola, Introduzione e schede di Maria Teresa Cuppini. Verona 1970, S. 84-87.
- Ferdinando REGGIORI, La Basilica di Sant'Ambrogio. Mailand 1966.
- Simona RINALDI, Un inedito di Cavalcaselle sul distacco degli affreschi, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 1997, Nr. 61, S. 49-54.
- Angiola Maria ROMANINI, L'architettura gotica in Lombardia. 2 Bde. Mailand 1964 (Architettura delle regioni d'Italia, 2).
- Emanuele ROMEO, Alfonso Rubbiani a Bologna: spunti per la rilettura di alcuni restauri alla luce di nuovi documenti, in: *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. A cura di Stella Casiello. Venedig 1996 (Saggi Marsilio; Polis), S. 185-203, 386-387.
- Francesco Maria ROSSI, Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne Basilica di Sant'Ambrogio dall'anno 1857 al 1876. Mailand 1884.
- Progetto di dipintura murale della basilica di S. Antonio in Padova secondo stile del secolo XIV – XV. Presentato al concorso, indetto dalla presidenza della veneranda Arca per il 31 marzo 1898 da Alfonso RUBBIANI, Edoardo COLLAMARINI, Achille CASANOVA. Bologna 1898.
- Carl Friedrich Freiherr von RUMOHR, *Italianische Forschungen* [1827]. Hgg. v. Julius Schlosser. Frankfurt 1920.
- Antonio SARTORI, Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. A cura di Giovanni Luisetto. Vol. 1: Basilica e convento del Santo. Padua 1983.
- Ursula SCHÄDLER-SAUB, Restaurierungsästhetik in Italien in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Teil 1: Der Einfluß von Cesare Brandi und Umberto Baldini, 1950- ca. 1980. Teil 2: Die Umsetzung der Theorien in den achtziger und neunziger Jahren, in: *Restauro* 105, 1999, S. 336-343, 526-531.
- Anna SEGAGNI MALACART, La pittura. In: *Storia di Piacenza*. Vol. II. Dal vescovo conte alla signoria (996-1313). Piacenza 1984, S. 669-724.
- Pietro SELVATICO, Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto. Padua 1836.
- Franco SOLMI – Marco DEZZI BARDESCHI (Hrsg.): Alfonso Rubbiani: I veri e i falsi storici. (Kat. Ausst.). Bologna 1981.
- Anna Maria SPIAZZI, Giotto a Padova, in: *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova*, in: *Bollettino d'arte* 63, Serie speciale 2, 1978 (1982), S. 13-58.
- Anna Maria SPIAZZI, Dipinti del Seicento e del Settecento, in: *Le pitture del Santo di Padova*. A cura di Camillo Semenzato. Vicenza 1984 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, 9; Studi, 5), S. 175-191.
- Anna Maria SPIAZZI (Hrsg.): Il Palazzo della Ragione di Padova: indagini preliminari per il restauro; studi e ricerche. Treviso 1998 (Laboratorio aperto, 5).
- STUDI sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova, in: *Bollettino d'arte* 63, Serie speciale 2, 1978 (1982).
- Valerio TERRAROLI, Luigi Arcioni e i restauri ottocenteschi alla Rotonda: storia e problematiche di un intervento, in: *Le cattedrali di Brescia*. Brescia 1987, S. 25-40.
- Pietro TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Mailand 1912. [Ristampa, con nota introduttiva e nota bibliografica di Enrico Castelnuovo, 2ª ristampa]. Turin 1987 (Biblioteca di storia dell'arte, N. S. 7).
- Anna Chiara TOMMASI (Hrsg.): Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del convegno [»Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte«, Legnano, 28 novembre 1997 – Verona, 29 novembre 1998]. Venedig 1998 (Ricerche).
- Gino TRAVERSI, Architettura paleocristiana milanese. Mailand 1964.
- Carla VISCONTI CHERASCO, Gli interventi ottocenteschi nella cattedrale. In: *Il Duomo di Casale Monferrato*. storia, arte e vita liturgica. Atti del Convegno di Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999. Casale Monferrato, Novara 2000 (Edizioni illustrate e d'arte), S. 228-246.
- Evelyn Samuels WELCH, Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, S. 352-375.
- Adolfo ZACCHI, La V[eneranda] Fabbrica del Duomo 1902-1960. Documentario. Mailand 1964.
- Bruno ZANARDI, Relazione di restauro dei manufatti in pietra, policromi o meno, e delle superfici lapidee e in laterizio dell'interno e dell'esterno del Battistero di Parma, e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori, in: *Battistero di Parma*, Bd. 1. Mailand 1992, S. 249-268.
- Bruno ZANARDI, L'opera di restauro. Relazione di restauro dei dipinti murali del Battistero di Parma e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori, in: *Battistero di Parma*. Bd. 2, 1993, S. 217-250.
- Bruno ZANARDI, La polychromie des reliefs de Benedetto Antelami et les deux phases décoratives du Baptistère de Parme, in: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*. Actes du Colloque. Amiens, 12-14 octobre 2000, Amiens – Paris 2002, S. 115-118.