

## Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro

Il grande orafo e scultore Lorenzo Ghiberti scrive nei suoi *Commentari* (1450 circa<sup>1</sup>) che Giotto aveva dipinto nella chiesa di Santa Croce a Firenze quattro cappelle. In realtà, è probabile che, secondo il concetto moderno di autografia, soltanto due di esse, la cappella Peruzzi e quella Bardi (Abb. 107-111), fossero espressione diretta della bottega di Giotto, mentre le altre appartenevano piuttosto a pittori della sua stretta cerchia. Dopo Ghiberti, è Francesco Albertini (1510<sup>2</sup>) che menziona "due cappelle cioè sancto Joanni et Sancto Francesco fra l'altare maiore & sacrestia per mano di Iocto". Seguono altri scrittori, come il Billi (1530 circa<sup>3</sup>), il cosiddetto Anonimo Magliabechiano<sup>4</sup>, e infine il Vasari (1560 e 1568<sup>5</sup>): "Nell'altra [cappella] che è della famiglia de' Peruzzi, sono due storie della vita di San Giovan Battista, al quale è dedicata la cappella; dove si vede molto vivamente il ballare e saltare d'Erodiade, e la prontezza d'alcuni serventi prestati a' servigi della mensa. Nella medesima sono due storie di San Giovanni Evangelista maravigliose, cioè quando risuscita Drusiana, e quando è rapito in cielo". Si moltiplicano in seguito gli autori che parlano delle decorazioni di Giotto in Santa Croce; esisteva dunque una tradizione sufficientemente autorevole sull'antica esistenza di queste pitture. Con il passare degli anni, e le cosiddette "manutenzioni" eseguite secondo le tecniche di quei tempi (cioè con l'applicazione di sostanze proteiche in funzione di ravvivanti e consolidanti), gli affreschi giotteschi erano fortemente degradati. Il Bottari, scrivendo nel 1730<sup>6</sup>, informa che "Tutte queste pitture sono in essere anche oggi, sebbene tutte malconce dalla polvere: solo quelle della cappella Bardi, ove è l'effigie al naturale di San Francesco dipinta da Cimabue, sono state tutte scrostate, e datovi sopra di bianco". Abbiamo quindi un *terminus ante quem* per la disgraziata decisione di scialbare le pitture giottesche della cappella Bardi, maturata in un clima generale sicuramente poco favorevole alla pittura dei cosiddetti "primitivi", i pittori antecedenti a Raffaello. Soltanto per poco scamparono alla stessa sorte anche gli affreschi di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi nella cappella Brancacci nella chiesa del Carmine. Prima del 1758 era stata scialbata probabilmente anche la cappella Peruzzi, perché uno scrittore locale, il Cavaciocchi<sup>7</sup>, la menziona citando soltanto una tavola d'altare attribuita a Giotto, senza fare parola dei dipinti murali. Nel 1815 vennero eseguiti dei lavori di restauro alla cappella, parte di un piano più generale di interventi nella chiesa. In quell'occasione l'anonimo che descriveva i lavori<sup>8</sup>, racconta che "La Cappella che non conta più oggi le belle pitture di Giotto descritte nella sua vita dal Vasari che chissà in quali tempi barbari furono scancellate e che a Noi non resta oggi che il compiangere la perdita, è stata ridipinta tutta e ripulita". La memoria delle antiche decorazioni giottesche era dunque ancora ben presente negli ambienti artistici fiorentini.

Grazie ai cambiamenti del gusto e alla riscoperta del Medio Evo e del primo Rinascimento verificatasi nel terzo decennio dell'Ottocento, nacquero le premesse perché si rivalutasse l'arte dei primitivi. Il gruppo dei Nazareni fiorentini, cui appartenevano pittori stranieri come Franz Adolf von Sturler, e gli accade-

mici fiorentini Luigi Mussini e Antonio Marini, propugnava i valori di quella corrente del Romanticismo che sfociava nel Purismo, come ha ricordato Cristina Danti<sup>9</sup>. Le parole d'ordine erano "bellezza-religione-verità", e quei valori venivano riconosciuti nelle pitture medievali. Si dette inizio allora ad un programma (se la parola non è troppo impegnativa e volontaristica) di riscoperta di antiche decorazioni; e nel 1840 Antonio Marini era riuscito a recuperare sotto lo scialbo le pitture giottesche della cappella della Maddalena nel Palazzo del Podestà, o del Bargello<sup>10</sup>. La scoperta aveva fatto sensazione, anche perché nel gruppo dei Beati nel Paradiso era stato riconosciuto un ritratto di Dante. Era dunque logico che Marini tentasse anche il recupero degli affreschi di Santa Croce, ed iniziò l'anno successivo con la cappella Peruzzi (Abb. 109-110). Già nel 1845 uno scrittore, il Moisè<sup>11</sup>, racconta che "Anche qui Giotto aveva dipinto due belle storie di San Giovanni Battista, che nei moderni restauri erano state irriverentemente coperte. Ora, con felice intendimento, si prese a scoprire la parete a sinistra, che rappresenta un Convito di Erode e la presentazione della testa di San Giovanni, affresco di una rara bellezza e di una sufficiente conservazione. L'altra parete, sulla quale è dipinto il Santo che risuscita Drusiana, e quando è rapito in cielo, è tuttavia coperta: e facciamo caldissimi voti perché si cancelli presto l'antica vergogna". Il lavoro di scopritura proseguì in effetti pochi anni dopo, tanto che nel 1848 il Marini poté presentare la storia inferiore della parete destra, con l'Ascensione di Giovanni Evangelista<sup>12</sup> (ricordiamo che le scene del Battista sono sulla parete di sinistra, quelle dell'Evangelista a destra). Probabilmente l'iniziativa per la riscoperta dei dipinti murali della cappella Peruzzi fu dovuta all'interessamento della famiglia stessa, rimasta in Firenze per un arco di secoli fra quelle più influenti, e che maggiormente partecipavano alla vita politica cittadina. Sappiamo che nel 1826 Vincenzo Peruzzi voleva far dipingere al pittore Niccola Monti due affreschi sulle pareti laterali della cappella<sup>13</sup>; e Cristina Danti ha supposto verosimilmente che forse fossero eseguiti dei saggi in previsione della demolizione dell'intonaco per eseguire i nuovi affreschi, e che essi non venissero poi realizzati proprio perché erano state scoperte le tracce della decorazione giottesca, poi messa in luce dal Marini a partire dal 1841<sup>14</sup>. Nel 1853/4, Jacob Burckhardt scriveva nel *Cicerone* che nella cappella Peruzzi, si trovava "rechts die Auferstehung eines Heiligen, wahrscheinlich von Giotto, links die Ueberreichung des Hauptes Johannis d.T., vielleicht von einem zaghaften Schüler"<sup>15</sup>. Dopo la riscoperta della cappella Peruzzi, Marini eseguì il restauro dei famosi affreschi di Filippo Lippi nel Duomo di Prato; in precedenza si era segnalato per il restauro dei due angeli del Ghirlandaio sull'arcone dell'abside del duomo di Pisa, descritti in una lettera all'Antologia di Giovan Pietro Vieusseux, alla fine del 1828, come "lavoro di grande modestia filologica"<sup>16</sup>; ma in realtà si trattò anche in quel caso di una ridipintura in stile purista. Antonio Marini morì nel 1861; dopo la sua morte, fu il suo allievo prediletto, Pietro Pezzati, che riprese in mano il lavoro, fino alla scopritura delle scene in alto, su tutte e



Abb. 107. Florenz, S. Croce, Cappella Bardi: Der hl. Franziskus verzichtet auf die irdischen Güter/San Francesco rinuncia ai beni terreni (1992).

Abb. 108. Florenz, S. Croce, Cappella Bardi: Tod des hl. Franziskus/le esequie di San Francesco (1992).



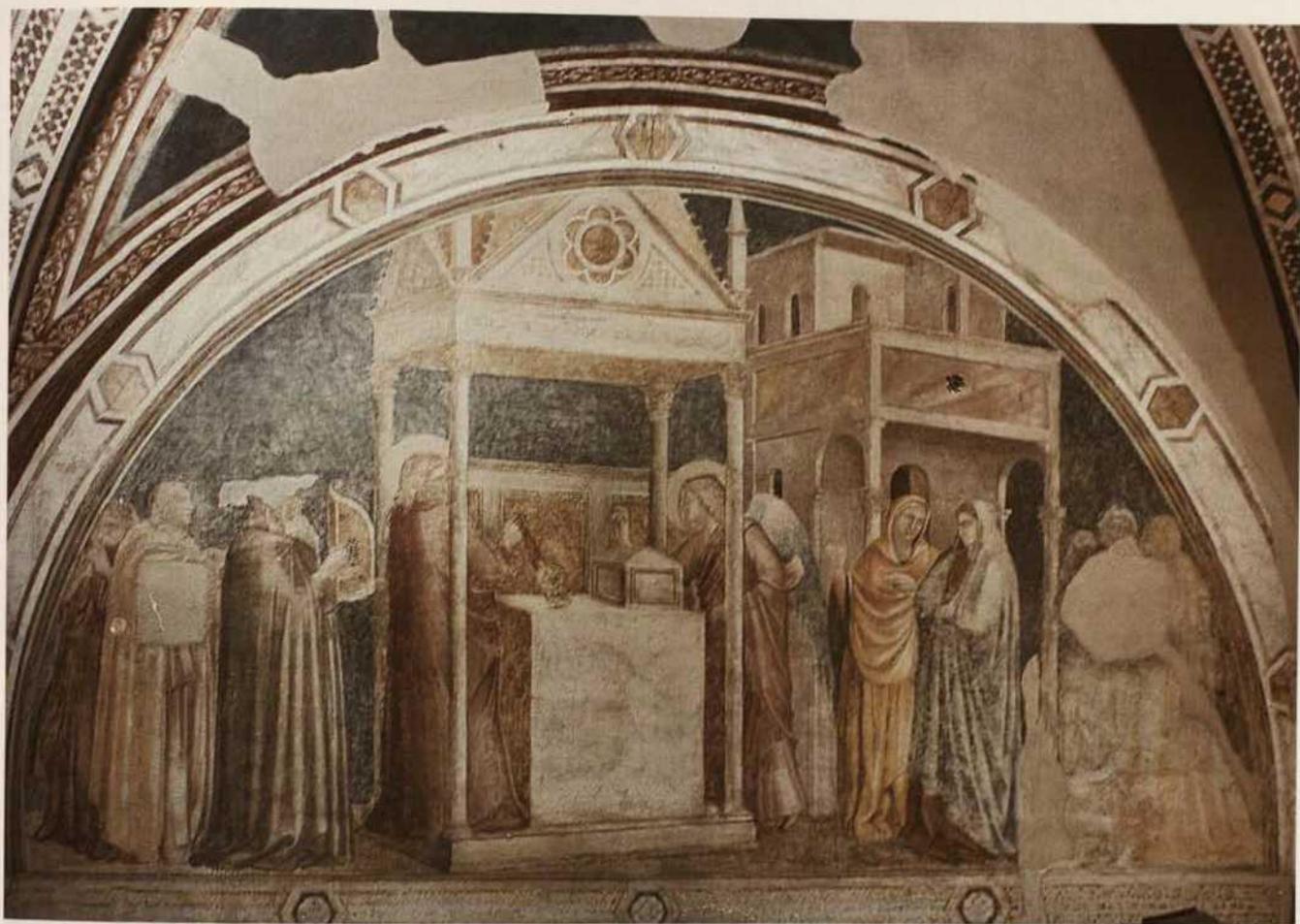


Abb. 109. Florenz, S. Croce, Cappella Peruzzi: Verkündigung an Zacharias/ l'Annuncio a Zaccaria (1992).

Abb. 110. Florenz, S. Croce, Cappella Peruzzi: Die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten/ l'Ascensione di San Giovanni Evangelista (1992).



due le pareti. Una dettagliata relazione sullo stato conservativo è offerta dal grande storico d'arte G.B. Cavalcaselle (1864, pubblicato nel 1886<sup>17</sup>), che annota e descrive con molta precisione i numerosi rifacimenti.

Per quanto riguarda la cappella Bardi (Abb. 107-108), dipinta con storie della vita di San Francesco (ricordiamo che Santa Croce è una basilica francescana), esse furono riscoperte subito prima del 1850, quando la *Nuova Guida della Città di Firenze* del Bulli informa che "Questa cappella viene restaurata a spese di un religioso del convento, e vi sono state ritrovate delle bellissime pitture di Giotto, le quali credesi che verranno restaurate dallo scopritore Sig. Professore Carlo Morelli, quanto alla parte architettonica, questa verrà eseguita col disegno del Cav. Gaetano Baccani"<sup>18</sup>. Responsabile del lavoro non fu poi il Morelli, ma un altro famoso pittore-decoratore, Gaetano Bianchi, che era a quel momento un pittore alla moda, molto ricercato per le sue decorazioni in stile "medievale"<sup>19</sup>. Bianchi intervenne estesamente, ad esempio, nelle decorazioni che dovevano completare la ricostruzione di completa invenzione del Castello di Vincigliata sulle colline a nord di Firenze, reimmaginato in un aspetto falsamente "medievale" dal proprietario, l'inglese John Temple Leader. Come restauratore, si ricorda il suo lavoro sui dipinti murali di Piero della Francesca ad Arezzo e lo stacco della Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella; ma eseguì interventi meno impegnativi anche agli affreschi del Beato Angelico a San Marco e alla Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova. Nei casi in cui doveva risolversi allo stacco di un affresco, Bianchi lo applicava di regola sopra un incanniccato legato con gesso anziché su una tela; è presumibile dunque che l'aspetto rimanesse più integro e naturale. Ma il risultato dello scoprimento seguito dai ritocchi pittorici fu tale, che Osvald Sirèn, scrivendo nel 1917, poteva annotare che "the coloring is new, and the technique is very different from the original"<sup>20</sup>. Ciò non avrebbe impedito che Van Marle (1924) scambiasse il San Luigi, ovviamente completa invenzione del Bianchi, per un originale giottesco<sup>21</sup> (Abb. 118). Nella Cappella Peruzzi, al contrario, sempre secondo Sirèn, gli affreschi "have preserved considerably more of the original characteristics of their style. The form value of the magnificent figures still have something of their original power"<sup>22</sup>. Un'ultima citazione dei murali Peruzzi la leggiamo dal famoso *Giotto und die Giotto-Apokryphen* di Friedrich Rintelen (1923<sup>23</sup>): "...die Malereien der Peruzzikapelle furchtbar unter den Wiederherstellungen gelitten haben...die Farben haben einen hässlichen speckigen Glanz...die edle Weichheit, von der sie erfüllt sind, erscheint oftmals zu unangenehmer Weichlichkeit karikiert" (vgl. Abb. 112 a, 113).

Secondo quanto leggiamo (Danti, Tintori-Borsook<sup>24</sup>), e del resto possiamo constatare agevolmente, la rimozione dello scialbo in tutti i due casi avvenne meccanicamente, utilizzando martelletti per far saltare la scialbatura e raschini per grattarla via, e produsse vistosi danneggiamenti. È interessante però che altri restauratori, meno noti come pittori del Marini e del Bianchi, ma dotati di una maggiore pratica del mestiere specifico, consigliassero tecniche diverse. Ulisse Forni, restauratore presso la Galleria degli Uffizi, pubblicò nel 1866 il primo manuale italiano del restauro<sup>25</sup>, nello stesso anno di quello del conte di Bergamo Giovanni Secco Suardo, destinato ad una fama tanto maggiore. Il manuale del Secco Suardo difatti è stato ristampato ripetutamente<sup>26</sup>, mentre quello del Forni non ha mai avuto una ristampa dopo il 1866. È da notare però che probabilmente il manuale del Forni era già pronto da tre anni, in attesa di un editore, e che del resto il trattato del Secco Suardo uscì in quell'anno sol-

tanto nella prima parte, quella dedicata al restauro dei supporti; mentre per vedere il manuale completo si dovette attendere il 1894, venti anni dopo la morte del conte bergamasco. Ora, il testo del Forni, molto biasimato da Secco Suardo e da altri autori, come Antonio Paolucci<sup>27</sup>, per il sentore di piccola bottega che ne spira, è però molto ricco di informazioni e documentazioni sulle tecniche e metodologie dell'epoca. Fra le indicazioni migliori che fornisce, a mio parere, vi sono quelle contenute nel capitolo VII della prima delle tre parti del trattato, intitolato "Modo di scoprire un'antica pittura a fresco, nascosta sotto il bianco di calce". Dopo considerazioni di carattere storico sui "vandalici tempi" in cui si cancellavano le antiche pitture ("Negli andati tempi, quando le pitture antiche murali avevano del patito, si scalcinavano o si imbiancavano"), Forni ci informa che "Dappertutto si scoprono e si tornano in vita opere sepolte sotto il bianco", confermando che le riscoperture erano allora molto diffuse. (Rimane allora da domandarsi, aggiungo a margine, per quale ragione attorno al 1850 siano invece stati distrutti i dipinti murali delle cappelle Giugni e Tosinchi, pure in Santa Croce e prossime alle cappelle Peruzzi e Bardi, di cui era stata accertata l'esistenza, ma che vennero demoliti insieme all'intonaco, e sostituiti con decorazioni moderne. Si tratta di un episodio tutto da ristudiare. Gli autori, se non Giotto stesso, appartenevano molto verosimilmente alla bottega giottesca<sup>28</sup>). Forni ci offre poi la sua ricetta:

"Si pone dentro un vaso di terra vetriato 2 o 3 chilogrammi di cera vergine; a lento fuoco si fa sciogliere, e sciolta che sia, vi si aggiungono 160 o 200 grammi di trementina di Venezia, quando in quando la massa con una mestola di legno, onde l'una e l'altra si combinino insieme; fuse che sieno, si lascia freddare la composizione. Con questa cera così preparata si fanno dei pastelli non più grossi d'un uovo, i quali dal lato maggiore si battono sopra un marmo piano. La parte spianata o compressa di questi si applica sulla superficie imbiancata, e premendola forte e poi ritirandola, staccherà tanto bianco dal muro quanto è quello abbracciato dalla cera. In questa guisa, seguendo, e mutando sempre le parti applicabili dei pastelli medesimi, si scopre la più gran facciata dipinta e nascosta dal bianco, senza che la pittura ne venga a patire il più lieve danno. I pastelli adoperati, rifondendoli, depositano in fondo al vaso le scaglie del bianco di cui son carichi, e la cera torna buona per rifarli". Dopo avere proposto il suo metodo, Forni aggiunge che "Alcuni poco esperti praticano di levare il bianco grattandolo con ferri o scalzandolo a poco per volta; ma oltre ad esser questa un'operazione più lunga, è altresì nociva alle pitture sottostanti, poiché i ferri le sgraffiano e le guastano maggiormente"<sup>29</sup>. È evidente che il metodo del Forni, se teoricamente poteva risultare meno pericoloso dal punto di vista dell'abrasione, aveva però l'inconveniente di essere applicato senza il controllo visivo del restauratore sulla superficie, tanto che nemmeno esso ovviamente poteva offrire garanzie di innocuità per le superfici dipinte. Ci si domanda inoltre se potesse rivelarsi davvero efficace fino al risultato voluto.

Gaetano Bianchi invece lavorò raschiando la superficie, come comunicò egli stesso al Secco Suardo, che aveva scritto a lui e anche all'abate Serafino Balestra di Como, per informarsi sui metodi da loro seguiti. La risposta del Bianchi la troviamo riportata nel paragrafo n. 323 e seguenti della seconda parte del trattato del Secco Suardo, pubblicata postuma nel 1894. Bianchi "si vale di una specie di falce, la di cui lama è lunga circa otto centimetri, affilata da quella parte che è leggermente convessa". Bianchi raccomandava di tenere l'attrezzo "sempre affilatissi-



Abb. 111. Florenz, S. Croce, Cappella Bardini (links) und Cappella Peruzzi (rechts)/ Firenze, S. Croce, le cappelle Bardini (a s.) e Peruzzi (a d.; 1992).



Abb. 112a. Florenz, S. Croce, Cappella Peruzzi, Gastmahl des Herodes, Musikant: Detail mit Übermalungen von Antonio Marini/ Convito di Erode: un suonatore, con le ridipinture di Antonio Marini.

mo, e di maneggiarlo come il barbiere maneggia il rasoio col quale rade la barba, senza appunto offendere l'epidermide"; ed avvertiva ulteriormente di prestare attenzione particolare con "i fondi di oltremare, i quali furon sempre messi a secco". Secco Suardo, che non rinuncia mai a puntualizzare, osserva che una particolare attenzione è necessaria sempre e in ogni caso; ma risultano senz'altro interessanti i capitoli del suo libro intitolati *Del ritogliere la imbiancatura applicata ai freschi* (paragrafi 316-320), *Come si ritolga la imbiancatura ai freschi antichi* (paragrafi 321-336), *Scoprimiento dei freschi moderni* (paragrafi 337-342), e infine *Come si ridoni la vaghezza ai freschi liberati dalla imbiancatura* (paragrafi 343). Non possiamo diffonderci troppo a lungo; diremo solo che Bianchi elenca i vari metodi per le scopriture: a raschietto, a strappo con carta o tela, a martelletto e coltello, con mezzi chimici. Conclude che è bene conoscerli tutti, ma che quello che fornisce tutto sommato maggiori garanzie è il primo, con il raschiatoio. Preferisce il metodo a scalpello del Balestra alla falce del Bianchi, poiché il primo può essere fatto lavorare verticalmente, mentre la seconda orizzontalmente, ed è quindi più faticosa e meno precisa. E per togliere infine il velo bianco che rimane sulle superfici liberate dallo scialbo, consiglia l'applicazione di paraffina disciolta nella benzina, da perfezionare, se del caso, strofinandovi sopra della lana o una spazzola morbida<sup>30</sup>.

Dalle operazioni di riscopritura dei dipinti giotteschi emersero quelle profonde diversità nelle tecniche di esecuzione dei due cicli murali, che fanno sì che ancor oggi essi si presentino all'os-



Abb. 112b. Florenz, S. Croce, Cappella Peruzzi, Gastmahl des Herodes, Musikant: Detail nach Abnahme der Übermalungen/ Convito di Erode: un suonatore, dopo l'eliminazione delle ridipinture da parte di Leonetto Tintori.

servatore in maniera fortemente differenziata. I murali Peruzzi sono più completi di quelli Bardi, perché nella zona bassa di quest'ultimi, mentre ancora si trovavano sotto lo scialbo, erano stati addossati alla parete i due monumenti funebri dei due architetti Giuseppe Salvetti (morto nel 1800), e Gasparo Maria Paoletti (morto nel 1813), opera dello scultore Stefano Ricci<sup>31</sup>. Erano state procurate così ampie lacune con la distruzione della pittura giottesca, che ovviamente non vi era modo di risarcire se non a patto di pesanti e fantasiose ridipinture (come in effetti avvenne). Nelle parti superstiti, però, gli affreschi Bardi sono relativamente ben conservati, per essere stati eseguiti in origine secondo la classica tecnica dell'affresco, che aveva resistito assai bene alla scialbatura e alla riscopritura. Le uniche parti eseguite a secco erano soltanto piccoli tocchi di completamento nelle "giornate" più grandi. Al contrario, i dipinti Peruzzi erano stati condotti in origine completamente a secco, utilizzando come legante una tempera d'uovo, tanto che un poco di carbonatazione si era verificata soltanto nelle campiture più ampie nelle architetture e negli sfondi, applicate sopra un intonaco ancora umido.

Naturalmente si è discusso a lungo delle ragioni per le quali Giotto possa aver dipinto a secco la cappella Peruzzi. In effetti, si tratta dell'unica fra tutte le imprese cui il suo nome può venire associato, realizzata con questa tecnica. Non aveva lavorato così in nessuna delle sue imprese in San Francesco di Assisi. Nella chiesa madre dei Francescani, Giotto aveva iniziato nella chiesa superiore con le due Storie di Isacco, e proseguito con le Storie del Nuovo Testamento e la Leggenda Francescana<sup>32</sup>. Nel

transetto destro e all'incrocio dei transetti nella chiesa inferiore, aveva realizzato le cappelle di San Nicola e della Maddalena, le Storie dell'Infanzia di Cristo e le Allegorie Francescane. Nemmeno aveva dipinto esclusivamente a secco nella Cappella dell'Arena e nella Basilica del Santo di Padova, nella cappella del Castello di Napoli; non nella cappella della Maddalena al Bargello di Firenze; e non, ripeto, nella cappella Bardi, comprese anche le Stimmate di San Francesco dipinte all'esterno. Ugualmente nella stessa basilica di Santa Croce, per limitarsi ad essa, erano state realizzate a fresco le imprese dei giotteschi della generazione nata poco dopo il 1300: Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli, Bernardo Daddi in quella Calderini, Maso di Banco in quella dei Bardi di Vernio<sup>33</sup>. La tecnica a secco della cappella Peruzzi risulta dunque del tutto insolita, e non c'è dubbio che la spiegazione oggi ci sfugga. Ovviamente una decorazione a secco richiedeva tempi minori di una dipinta a fresco, e soprattutto evitava in linea di principio di stonacare delle pareti che fossero già state intonacate. Ma le vicende biografiche di Giotto ci sono troppo sconosciute perché ci sia possibile avanzare delle ipotesi fondate quanto ai motivi della sua scelta tecnica. La decorazione Peruzzi da molti autori viene considerata oggi precedente a quella Bardi. Mentre questa seconda viene collocata nel terzo decennio del Trecento, la prima è ritenuta antecedente di circa dieci-quindici anni. Diversi autori pensano ad una cronologia del 1313-5 circa per la cappella Peruzzi, e del 1325 circa per la cappella Bardi. Addirittura Boskovits propone oggi una cronologia per la cappella Peruzzi subito dopo il 1310<sup>34</sup>. La determinazione dell'epoca di esecuzione si giova anche dell'esistenza di dipinti su tavola, che sembrano corrispondere stilisticamente alle due decorazioni. Per la cappella Peruzzi si pensa che il polittico dell'altar maggiore potesse essere quello oggi conservato a Raleigh (North Carolina Museum of Art), come fanno ritenere, oltre allo stile, le misure e l'iconografia; e allo stesso periodo potrebbe appartenere la "Dormitio Virginis" di Berlino, proveniente dalla chiesa fiorentina di Ognissanti. Allo stile della cappella Bardi, collocata nel decennio successivo, si accostano opere sublimi come la Madonna Goldman di Washington e il Santo Stefano Horne, e si aggiungono i Santi malridotti di Châalis e le sette tavolette francescane in varie ubicazioni, che forse provenivano in origine dalla città di Sansepolcro<sup>35</sup>.

Quanto ai restauri pittorici eseguiti dal Marini e dal Bianchi, li troviamo descritti accuratamente da Ugo Procacci, più tardi Soprintendente di Firenze e grande esperto ed appassionato di restauri, nel resoconto ch'egli dette all'epoca delle celebrazioni giottesche del 1937 (in concomitanza con il sesto centenario dalla morte di Giotto) delle operazioni di manutenzione compiute sui dipinti delle due cappelle, che avevano ne avevano consentito la ricognizione ravvicinata. L'articolo di Procacci venne pubblicato su un numero speciale della *Rivista d'Arte*<sup>36</sup>. Si trattò, come specifica Procacci, unicamente di spolverare i dipinti ed eseguire qualche fermatura di colore; ma fu soltanto allora che si poté conoscere con sicurezza quale fosse la loro situazione, poiché gli interventi di scopritura dell'Ottocento erano stati completati con estesi rifacimenti e ridipinture, che rendevano difficilissimo rendersi conto delle effettive condizioni conservative dei dipinti. Secondo Procacci, Gaetano Bianchi "ripassò ampiamente, e spesso in modo assai poco fedele, con nuovo colore a tempera tutte le parti più sciupate degli antichi affreschi, specie nei fondi e nelle architetture; e completò le zone mancanti, anche quando si trattava di rifare figure intere". Non contento, Bianchi "ritenne indispensabile dare una patina comune al vec-



Abb. 113. Florenz, S. Croce, Cappella Peruzzi, Gewölbe, Markus-Symbol, mit Übermalungen von Antonio Marini/ volta, il simbolo dell'evangelista Marco, con le ridipinture di Antonio Marini.

chio e al nuovo", e si servì a tale scopo di quelli che erano probabilmente "colori a tempera molto diluiti in varie gradazioni di tonalità, ma con prevalenza del bruno". Questa falsa patinatura nel tempo era ulteriormente scurita. Procacci aveva fatto eseguire dei saggi di pulitura, che avevano offerto dei risultati sorprendenti, nelle scene dell'Apparizione al capitolo di Arles e nella Conferma della regola francescana, e ne pubblicava le foto sulla rivista. Completamente liberata era stata la figura del San Francesco che riceve le stimmate, sull'esterno della Cappella, che Procacci giudicava "conservatissima".

Quanto ai dipinti Peruzzi, Procacci vi leggeva una quantità di piccolissime scalfitture, certamente risultato dell'operazione di eliminazione della scialbatura. Queste scalfitture avevano di conseguenza moltiplicato la quantità dei ritocchi del Marini, che era poi pervenuto anch'egli, così come Bianchi, a "ripassare con nuovo colore quello che restava della pittura originale", con il risultato che "tutto risultò alterato". Procacci giudicava che anche quella ridipintura avrebbe potuto essere tolta con relativa facilità, con il risultato che "se non altro si verrebbe a conoscere quello che di veramente genuino resta della pittura giottesca". Bisognava comunque rassegnarsi nel complesso a considerare gli affreschi della cappella Bardi "solo per le loro stupende composizioni, essendo il loro intrinseco valore pittorico ormai per sempre perduto". Seguiva nel contributo di Procacci una descrizione molto dettagliata delle condizioni conservative di ogni singola scena nelle due cappelle, come era possibile stabilirla nella situazione in cui si trovavano. Nella cappella Bardi, alcuni fenomeni di arricciamento del colore venivano fatti risalire ad

applicazioni di cera o paraffina. Gli affreschi con maggiori rifacimenti erano la Morte del Santo e le Visioni di Frate Agostino e del Vescovo Guido, e venivano pubblicate le mappe redatte nell'occasione. Quanto al San Luigi re di Francia, la figura era interamente dovuta a Gaetano Bianchi. Meno accurata, nel resoconto del Procacci, era la parte dedicata alla cappella Peruzzi. Si segnalavano alcuni dei rifacimenti, ma, forse per l'avvertimento di carattere generale già offerto, non si tornava a sottolineare con sufficiente insistenza il generale stato di ridipintura integrale, che a noi appare oggi dalle fotografie del tutto evidente, e tale da falsare gravissimamente i caratteri stilistici originali. Come d'abitudine a quel momento storico, Procacci non dava informazioni sui materiali e le tecniche usate per i consolidamenti del colore, che probabilmente saranno stati eseguiti a caseina. Autore dei consolidamenti e della spolveratura fu il noto restauratore Amedeo Benini, appartenente ad una dinastia che ha lavorato ampiamente a Firenze nella prima metà del secolo scorso<sup>37</sup> (Abb. 124). All'articolo di Procacci faceva seguito nella rivista un altro contributo di Filippo Rossi, relativo agli avvenuti restauri della cappella del Podestà nel Palazzo del Bargello.

E giunse infine il momento di liberare i dipinti dalle ridipinture del Marini, del Pezzati, di Gaetano Bianchi. I lavori, che certamente Ugo Procacci attendeva da anni con impazienza, ebbero inizio nel 1958, presero inizio per prima dalla cappella Bardi (Abb. 107-108), e terminarono nel 1961. Il delicatissimo intervento venne affidato a Leonetto Tintori, a quell'epoca il più noto restauratore italiano di affreschi<sup>38</sup> (Abb. 125). Tintori (nato a Prato, vicino a Firenze, nel 1908, e morto nel 1999) si trovò, nella sua carriera, a restaurare i più importanti cicli giotteschi: per prime, le storie della cappella dell'Arena a Padova (un restauro iniziato da Mauro Pelliccioli nel 1952, e poi ripreso e condotto a termine appunto da Tintori nel 1956). In seguito, analizzo la Leggenda Franciscana ad Assisi, subito prima dei lavori a Santa Croce, e anzi, a quanto sembra, almeno in parte contemporaneamente alla cappella Bardi. Ricordiamo poi che Tintori intervenne anche su opere capitali di altri autori, come la Leg-



Abb. 115. Florenz, S. Croce, „bookshop“: abgenommene Malereien Gaetano Bianchis aus der Bardi-Kapelle/ figure di santi di Gaetano Bianchi staccate dall'arco di ingresso nella cappella Bardi.

genda della Croce di Piero della Francesca ad Arezzo e la Trinità di Masaccio, cui più di un secolo prima aveva già lavorato lo stesso Gaetano Bianchi. Iniziò a quel momento anche una collaborazione molto interessante fra uno storico d'arte e il restauratore; il primo aveva il compito di seguire quotidianamente (o quasi) il progresso dei lavori, redigendo un giornale delle operazioni, e accompagnandolo se del caso con studi di carattere storico-artistico. Questo modello di collaborazione, applicato ai dipinti di Assisi, produsse un libro firmato da Tintori insieme con il famoso storico d'arte americano Millard Meiss, edito nel 1962<sup>39</sup>, in cui in realtà non si parlava del restauro, ma della sola parte di studi ed analisi visive, oltre ad una mappa delle „giornate“ nella loro successione per tutte le scene francescane. L'esempio di collaborazione non venne replicato per la cappella Bardi, ma venne rimesso in funzione per la cappella Peruzzi (Abb. 109-110), ove la parte storico-artistica fu assunta dalla studiosa americana Eve Borsook<sup>40</sup>. La Borsook fornisce informazioni che risultano sicuramente utili, se teniamo conto di





Abb. 117. Florenz, Villa Corsini, Depot der abgenommenen Wandbilder aus der Bardi-Kapelle/ il deposito degli affreschi staccati dalla cappella Bardi.

quanto siano rare, fino ad epoche molto più vicine a noi, documentazioni esaurienti sui metodi e le tecniche con cui sono stati eseguiti restauri anche famosi. La pulitura della cappella Peruzzi fu per Tintori "la più tormentosa esperienza della sua carriera", per l'estrema delicatezza delle superfici dipinte, tanto ch'egli volle operare sempre da solo, senza aiutanti. Il lavoro alla cappella Peruzzi durò tre anni e mezzo (ma, come si diceva, pare che contemporaneamente andassero avanti almeno gli inizi degli studi su di Assisi). Dal novembre 1958 al maggio 1959, la maggior parte del tempo fu spesa nella diagnosi delle condizioni dei dipinti e nell'individuazione dei solventi più adatti per la pulitura (o meglio, la rimozione delle ridipinture: Abb. 112 a-b). Tintori usufruiva di una collaborazione con istituti di ricerca americani, come l'Istituto Mellon di Pittsburgh dove operava il noto chimico Robert Feller, o il Conservation Center dell'Institute of Fine Arts dell'Università di New York. Il restauratore lavorò contemporaneamente in zone di scene diverse, al fine di poter paragonare meglio le differenti situazioni e i risultati della pulitura. Per quest'ultima, acqua ed alcool dovevano essere esclusi a causa della tecnica d'origine. Venne impiegata diffusamente una mistura di cicloesano, un alcool "denso e idrorepellente", unito con acqua ed ammoniac. Il cicloesano impediva al colore falso disciolto dalle altre due componenti di penetrare nelle porosità dell'intonaco; pensato in un primo momento come protettivo degli strati sottostanti, ne venne apprezzata anche l'azione di solvente sulle materie grasse dei beveroni sottostanti alle ridipinture ottocentesche. Le percentuali erano di norma del 60% per il cicloesano, del 10% di ammoniac e del 30% per l'acqua. Venne esclusa la trietanolamina perché lasciava un notevole residuo alcalino. Saltuariamente venne impiegata la piridina, mescolata con alcol benzilico. Naturalmente, furono necessarie a tratti anche rimozioni meccaniche, con bisturi, coltellini di pietra (per evitare di lasciare particelle metalliche

◁◁ Abb. 114. Florenz, S. Croce, „bookshop“: Gaetano Bianchi, Synopie für ein Franziskus-Medaillon am Gewölbe der Bardi-Kapelle/ sinopia per una figura di San Francesco nella volta della cappella Bardi.

◁ Abb. 116. Florenz, S. Croce, „bookshop“: Gaetano Bianchi, abgenommenes Franziskus-Medaillon vom Gewölbe der Bardi-Kapelle/ San Francesco, affresco staccato dalla volta della cappella Bardi.

Abb. 118. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Bardi: Gaetano Bianchi, abgenommenes Wandbild Ludwigs des Heiligen/ San Luigi, staccato dall'esterno della cappella Bardi.

passibili di arrugginire), e gomme, preferite alla tradizionale mollica di pane che avrebbe lasciato residui che avrebbero potuto dare origine a muffe. Come fissativo, si usò diffusamente il metacrilato, e saltuariamente un prodotto conosciuto negli Stati Uniti come Acryloid, e in Europa come Paraloid, che iniziava allora a comparire nei restauri italiani. Il Consiglio Superiore del Ministero, di cui facevano parte storici d'arte molto conosciuti, come Mario Salmi, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, concesse di rimuovere con uno stacco la testa del personaggio barbuto di profilo nell'Ascensione dell'Evangelista (che oggi è conservata nei depositi di Villa Corsini<sup>41</sup>; Abb. 123). Venne anche staccata la testa con l'inizio del busto di Santa Elisabetta, nella scena della Nascita del Battista. (Un "puzzle" che non sono ancora riuscito a risolvere, è la ragione per cui oggi nei depositi quel pezzo si integri di un altro con il resto del corpo, che non si compare nelle riproduzioni precedenti il restauro di Tintori, e che difficilmente poteva trovarsi sopra la figura originale, abrasa ma esistente: Abb. 122). L'ultima annotazione della Borsook è datata 4 dicembre 1961. Fortunatamente, disponiamo dell'eccezionale documentazione fotografica realizzata nel corso degli studi del 1937, precedente dunque all'intervento di Tintori, che ci permette da un lato di valutare appieno le ridipinture ottocentesche, eseguite nel gusto dell'epoca, e dall'altro di apprezzare il lavoro paziente e delicatissimo compiuto dal restauratore<sup>42</sup>. Forse si può davvero concludere che questo intervento sia stato il suo capolavoro in una lunga e fortunata carriera di famoso restauratore.

Una valutazione oggettiva del lavoro di Tintori deve ancor oggi esprimere un sincero apprezzamento per l'equilibrio da lui raggiunto nell'eliminare le ridipinture dell'Ottocento, e rimuovere per quanto possibile i residui di interventi precedenti. Tintori non intervenne egli stesso con ridipinture, una tentazione che avrebbe certamente potuto presentarsi; secondo la Borsook si limitò a qualche leggerissima velatura ad acquerello, soprattutto sui bianchi. In effetti, l'aspetto generale della decorazione è oggi assai diminuito; come si suol dire, si tratta di una larva di





Abb. 119. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Bardi: Gaetano Bianchi, abgenommenes Fragment aus dem Franziskus-Zyklus/ Frammento staccato dall'apparizione al vescovo Guido di Assisi.



Abb. 120. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Bardi: Gaetano Bianchi, abgenommenes Fragment mit rückseitiger Beschriftung „Falso Giotto“/ Frammento staccato (il „falso Giotto“).

quel che i dipinti erano all'origine. L'aspetto generale risulta però molto autentico, tanto che si è posti nelle condizioni utili per interpretare il poco che rimane, e da nessuna parte si riceve un'impressione sgradevole di contraffazione. Gli affreschi, per dirla con Leopoldo Cicognara (1825) relativamente ai restauri romani di Vincenzo Camuccini ai primi dell'Ottocento, hanno riacquisito la loro "sparuta, ma non contraffatta esistenza"<sup>43</sup>. Se risulta oggi impossibile valutare pienamente le qualità della decorazione giottesca per quanto riguarda il modellato delle figure e la finitezza dei dettagli, si riesce però a cogliere il grandioso senso dello spazio che Giotto ha infuso alle scene dipinte nella cappella. A mio parere personale, è proprio nella decorazione Peruzzi che l'artista aveva toccato il culmine della propria attività, avendo raggiunto una concezione dello spazio assolutamente personale e straordinariamente complessa.

Purtroppo, non abbiamo nessuna testimonianza così dettagliata per la liberazione della cappella Bardi. Si deve però pensare che più o meno la situazione sia stata affrontata con gli stessi mezzi. Un problema specifico consisteva nell'abbondanza delle ridipinture del Bianchi, che però non erano soltanto applicate sopra le parti originali degli affreschi giotteschi, ma avevano riempito le lacune con interpretazioni fantasiose (Marini si era vantato di avere "migliorato Giotto"<sup>44</sup>; Bianchi lavorò nello stesso ordine di idee...). Fu deciso di staccare tutti i rifacimenti, il cui perimetro si riconosceva facilmente, invece di distruggerli, tanto che ancor oggi essi sono conservati nei depositi della Soprintendenza<sup>45</sup> (Abb. 114-121). Alcuni autori che hanno scrit-

to successivamente al recupero della pittura originale, hanno sottolineato che anche nella cappella Bardi, eseguita a "buon fresco", esistevano numerosi ritocchi a secco<sup>46</sup>; questa osservazione non ci sorprende oggi più che tanto, perché sappiamo che si trattava in realtà di una pratica assai diffusa, e che ci sarebbe anzi da meravigliarsi del contrario.

Rimane naturalmente pur sempre da domandarci, a quarant'anni di distanza, se la scelta compiuta allora dai responsabili (la Soprintendenza, il Consiglio Superiore, il Ministero) sia stata corretta, oppure se oggi prenderemmo decisioni diverse. Personalmente, sono senz'altro convinto che la rimozione delle ridipinture sarebbe del tutto condivisibile anche al giorno d'oggi. Una cosa, difatti, è rispettare in linea di principio le sedimentazioni ed eventuali aggiunte che il tempo abbia potuto depositare sopra un testo artistico, e un'altra cosa è l'accettazione acritica e conservazione in loco di qualsiasi deturpazione subita dall'opera. Niente avrebbe impedito ai responsabili ottocenteschi di limitarsi a riscoprire le decorazioni giottesche senza aggiungere niente di

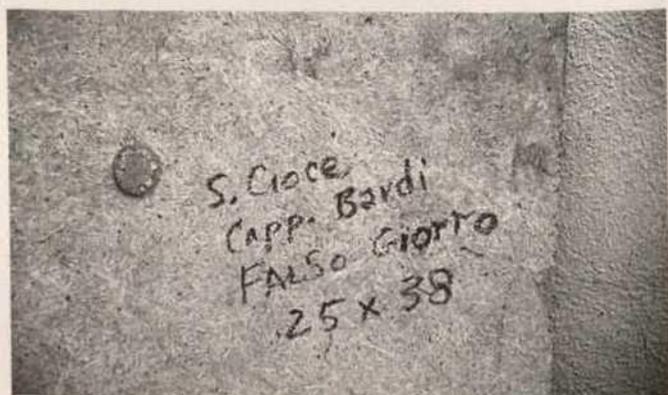


Abb. 121. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Bardi: Rückseite eines abgenommenen Fragments mit der Beschriftung „Falso Giotto“/ Retro di un frammento staccato con la scritta „Falso Giotto“.

loro, senza completare, reinterpretare, e in fine contraffare. Non potremmo naturalmente domandare loro di essere stati diversi da ciò che suggeriva o pretendeva il contesto storico in cui vivevano; sebbene alcune critiche ai rifacimenti in realtà si fossero pure levate nel pubblico degli intendenti. Ci troviamo già in anni successivi a scritti come quello già citato di Leopoldo Cicognara apparso nel 1825 sull'*Antologia* di Giovan Pietro Vieusseux a Firenze (famosa rivista di fama europea), che si occupa in particolare del problema degli stacchi e strappi degli affreschi, ma dimostra un' apprezzabile attitudine generale di rispetto nei confronti dell'originalità di un'opera. Né mancava molto tempo ad alcuni episodi come quelli di cui ci dava notizia Secco Suardo, relativi agli affreschi del Camposanto di Pisa (restauro del Botti nel 1859) e ad alcuni altri staccati da Gorlago e condotti a Bergamo<sup>47</sup>; in queste occasioni si decise di abbassare appena il tono delle lacune, perché il gesso delle stuccature non offendesse la vista, ma senza intervenire con ridipinture. Nel 1879 sarebbe apparsa la circolare ministeriale scritta da Cavalcaselle, indirizzata a tutti gli Uffici italiani di Belle Arti, in cui si proibiva indistintamente qualunque ridipintura sugli affreschi<sup>48</sup>. Nei dipinti murali, dunque, l'elaborazione teorica relativa alla necessità del rispetto del testo originale era certamente più avanzata che in altre tipologie artistiche, come la pittura da cavalletto o tanto meno la scultura. Di conseguenza, non ci è possibile oggi decidere senza alcun dubbio che all'epoca delle riscoperte dei dipinti murali giotteschi in Santa Croce, non sarebbe stato ragionevole attendersi decisioni diverse dalle ridipinture. Un'alternativa dunque era ipotizzabile; Marini, Pezzati e Bianchi avrebbero potuto limitarsi al recupero degli originali, senza procedere a ridipinture così invasive. Il fatto è che la loro era una cultura unicamente artistica, appartenente ad una nozione del restauro limitata e parziale; non avevano ancora iniziato a superare la concezione del restauro come imitazione del testo antico, ed è così che Marini poteva affermare in buona fede di avere "migliorato Giotto". L'eliminazione delle ridipinture dalla cappella Peruzzi da parte di Tintori, era dunque la precisa, ineludibile condizione per recuperare leggibilità e comprensione di un testo fra i fondamentali dell'intera cultura occidentale; secondo il principio della rimozione di quelle aggiunte da definire con sicurezza come "deturpanti", che era stato approfondito dal maggior teorico della tradizione del restauro nei paesi neolatini, Cesare Brandi<sup>49</sup>. Nel caso della cappella Bardi, ciò che rendeva ugualmente impossibile salvare sul posto i rifacimenti di Gaetano Bianchi era proprio la loro intenzione di contraffazione completa, l'inserimento subdolo e ingannatore nel tessuto originale. Anche una possibile soluzione come quella di evidenziare le aggiunte contornandole con una linea, per quanto corretta secondo una filologia elementare (e forse al giorno d'oggi si sarebbe scelta proprio questa opzione), avrebbe reso impossibile una lettura indisturba-



Abb. 123. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Peruzzi: Antonio Marini, abgenommenes Fragment aus der Himmelfahrtsszene Johannes des Täufer/ Frammento staccato dall'Ascensione del Battista.

ta dell'originale. Nel caso di tutte e due le cappelle si deve ricordare inoltre che tutti e tre i restauratori, dopo avere apportato i loro ingannevoli ritocchi, li avevano mascherati e nascosti distribuendo su tutta la superficie una velatura di acqua sporca, per uniformare il tono generale delle superfici. Un segno apprezzabile di attenzione nei confronti di episodi da considerare comunque notevoli nella storia del restauro, fu quello di salvare con lo stacco i rifacimenti specifici del Marini (la testa barbata di cui abbiamo parlato) e quelli assai più estesi del Bianchi, anziché distruggerli. Tintori del resto si era comportato in maniera parzialmente analoga con le ridipinture del Bianchi nel ciclo aretino di Piero della Francesca, che non aveva eliminato, ma coperto con delle grandi zone di neutri<sup>50</sup>. In quel caso non esisteva ovviamente la possibilità di staccare tutti i rifacimenti, anche perché eseguiti in buona parte non a fresco su nuovo intonaco, come nella cappella Bardi, ma a tempera sopra l'intonaco originale. E nella Trinità di Masaccio le ampie ricostruzioni del Bianchi (in questo caso eseguite a fresco, e di qualità indubbiamente splendida) furono mantenute al loro posto e lasciate in vista ancora da Tintori (come in questa stessa occasione illustra ampiamente Cristina Danti). Piuttosto, potremmo domandarci se oggi lasceremmo completamente senza alcun abbassamento di tono le lacune color dell'intonaco; un rimedio che Brandi avrebbe giudicato "onesto, ma insufficiente"<sup>51</sup>. E' pur vero che inserire con successo dei colori e cercare una forma di accordo cromatico all'interno di un testo squisitamente difficile come un affresco di Giotto, sarebbe sempre un'impresa improba. Probabilmente, studiando bene la situazione, vi

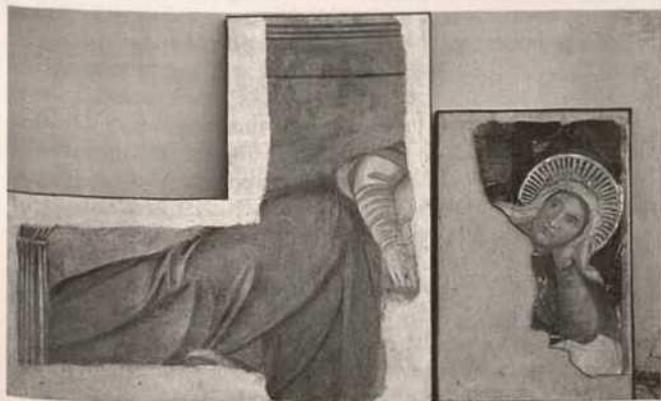


Abb. 122. Florenz, ehem. S. Croce, Cappella Peruzzi: Pietro Pezzati, abgenommenes Fragment aus der Geburtsszene Johannes des Täufer/ Santa Elisabetta staccata dalla Nascità del Battista.



Abb. 124. Amedeo Benini und Mitarbeiter nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten in der Magdalenenkapelle des Bargello/ Amedeo Benini e collaboratori alla fine del restauro degli affreschi giotteschi nella cappella della Maddalena al Bargello (1937).

sarebbe la possibilità di ricostruire alcune parti con la tecnica della "selezione cromatica", ma ne rimarrebbero pur sempre molte altre in cui non sarebbe lecito proporre una ricomposizione delle forme, sia pure differenziando i ritocchi in maniera visibile. Probabilmente Umberto Baldini avrebbe fatto eseguire una "astrazione cromatica"<sup>52</sup>, secondo il principio applicabile laddove non vi siano le condizioni per ricostruire una forma; ma personalmente, mentre apprezzo altissimamente la selezione cromatica, che continua a sembrarmi la soluzione migliore oggi disponibile per quel genere specifico di problematiche, mantengo incertezze nei confronti dell'astrazione cromatica, spiegata bene dal Baldini nei suoi principi, ma che non sempre continua a sembrarmi interamente soddisfacente quando applicata all'opera. Forse dunque la soluzione di Tintori ancor oggi può essere giudicata la migliore; e in ogni caso lascia aperta qualsiasi possibilità di un futuro, diverso intervento, se mai lo si ritenesse opportuno.

Rimane da citare infine un'operazione di revisione delle condizioni dei dipinti Peruzzi, dovuta a problemi di infiltrazioni d'acqua dalla volta, condotta dall'Opificio negli anni 1983/4, che non ha mutato molto sensibilmente però l'aspetto con cui ancor oggi il ciclo giottesco si presenta a noi<sup>53</sup>. Si era verificata un'infiltrazione dal soffitto della cappella, che aveva lasciato tracce di colature sulla lunetta di destra. L'Opificio eseguì una leggera pulitura su tutte le pareti, rimuovendo il nerofumo; mentre nelle due lunette, interessate da fenomeni di solfatazioni, applicò un intervento di pulitura-consolidamento con trattamenti di carbonato di ammonio, seguiti da applicazioni di idrossido di bario, secondo una metodologia abbondantemente pubblicata<sup>54</sup>. Vennero riportate a pari le lacune a sottolivello di Tintori, e fu effettuato un restauro pittorico secondo il principio dell'astrazione cromatica, che in seguito non è più stato applicato metodicamente sulle superfici murali; fra l'altro, la grande distanza dal suolo rendeva impossibile apprezzarne la qualità, e poteva sostituirlo vantaggiosamente un semplice neutro bene intonato. Queste due imprese sorelle in cappelle adiacenti, così uguali eppure così diverse, confermano il continuo sperimentalismo di Giotto, la sua capacità di trovare nuove vie, a pochi anni di distanza, lungo le quali indirizzare le proprie ricerche stilistiche. E' così che il grande pittore ci si presenta, dopo un intervallo di tanti secoli, non soltanto come il rinnovatore della pittura occidentale, ma anche come il prototipo eterno di un grande artista impegnato in una ricerca continua e incessante per tutto il corso della propria esperienza artistica e della propria vita terrena.

## Summary

The Giotto wall paintings in the Peruzzi chapel and in the Bardi chapel of Santa Croce in Florence are evidence for the different ways in which the work of a major artist has been appreciated in recent times, and thus are important documents for restoration history. The cycle in the Peruzzi chapel probably dates to around 1313-15, that in the Bardi chapel to around 1325. The paintings in the chapels were frequently described during the Renaissance and praised by such as Ghiberti and Vasari. Then in the Baroque Period the painting ceased to arouse interest, they were neglected and their state of preservation worsened increasingly. In 1730 it was reported that the wall paintings of the Bardi chapel were whitewashed, in line with taste at that time and in 1758 the paintings of the Peruzzi chapel suffered the same fate. By the early 19<sup>th</sup> century, in the Romantic spirit, and with the renewed appreciation of Medieval art, the loss of the Giotto wall paintings was again regretted.

In the 1840s the painter and restorer Antonio Marini began to uncover the scenes from the lives of John the Baptist and John the Evangelist in the Peruzzi chapel. The work was completed by his pupil Pietro Pezzati in the 1860s. In 1864 the famous art historian Cavalcaselle described in much detail the state of preservation of the painting and the over-painting by Marini and Pezzati.

In the mid-19<sup>th</sup> century Gaetano Bianchi undertook the uncovering of the scenes from the life of St. Francis in the Bardi chapel. Bianchi, similarly a painter and a restorer, was famous for his decorative painting in the medieval style and a number of important restorations all over Italy already implemented. Criticism of the falsifying over-painting that Bianchi had carried out in the Bardi chapel had already started by the beginning 20<sup>th</sup> century.

Marini and Bianchi used hammers, rasps and knives to uncover the paintings and so caused serious damage and loss. As the writings of the restorers Ulisse Forni and Giovanni Secco Suardo show, potentially less harmful techniques of uncovering were already known at that time. The differing state of preservation of the wall paintings in the two chapels is also due to the painting techniques used: In the Bardi chapel Giotto worked largely "a buon fresco", in the Peruzzi chapel, in contrast, in a pure secco technology, i.e. in tempera. This painting technology is unusual for Giotto's wall paintings and its application in the Peruzzi chapel is not completely understandable. The poorer state of preservation of the painting is, in any case, the result of this less durable technology.

In 1937, on the occasion of the Giotto anniversary, Ugo Procacci, the head of the Florentine State Office for Historical Monuments, examined and described the substantial over painting and artificial patination of the wall paintings in the Bardi and in the Peruzzi chapel. The corrective restoration desired by Procacci however only began in 1958, undertaken by Leonetto Tintori, at the time the most famous wall painting restorer of Italy. With the restoration of the wall painting in the Peruzzi chapel, Tintori continued an interesting teamwork model of art historian and restorer, which he had already successfully tested with the conservation of the Giotto frescoes in Assisi, at that time with the American art historian Millard Meiss. In addition, in the Peruzzi chapel, he worked with the American art historian Eve Borsook, with the support of various scientific institutes in the USA. The results of the work of Tintori and Borsook were published 1965. Uniquely for that time, this publication described in unusually detailed form the as-found condition of the painting as well as the applied conservation methods and techniques. The publication is supplemented by a complete photo documentation of the wall paintings before, during and after conservation. Far less exact information is available for the corrective restoration of the frescoes in the Bardi chapel, similarly undertaken by Tintori. One can assume that the restorer worked there with similar methods and techniques.

If one judges Tintori's corrective restoration from today's viewpoint, then one still endorses the decision at that time for the removal of the 19<sup>th</sup> century over painting. The restoration approach of Marini, Pezzati and Bianchi, who understood themselves as artists, was already disputed in 19<sup>th</sup> century. Around the middle of the century there were examples of substantially more careful restoration, including the frescoes in the Camposanto in Pisa. A ministerial circular, written by Cavalcaselle in 1879, forbade any kind of the over painting of frescoes, confirming that such a solution would have been possible after all. The theoretical position of Italian wall painting restoration in the 19<sup>th</sup> century is confirmed as being very progressive compared to other materials. Tintori

recognized the historical value of Marini's, Pezzati's and Bianchi's over-painting and removed these as far as possible, detaching them from the wall instead of just destroying them. These over-paintings were transferred to new supports and preserved as documents of restoration history from the Santa Croce area.

The decision of Tintori based on aesthetic criteria to fill the usually large *lacunae* with a bright lime plaster the colour of which was not adapted to the adjacent painting fragments, can perhaps appear doubtful today. But even now a better solution for this difficult problem is not readily available. The retouching methodology developed by Umberto Baldini in such a case would mean a retouching in form of a "color abstraction" ("astrazione cromatica"), which would probably not be satisfying for Giotto's painting owing to the wide areas concerned.

Finally the minor restoration which followed after Tintori's work is discussed. This was implemented in the years 1983-84 by the Opificio delle Pietre Dure following water damage within the roof area of the Peruzzi chapel. Generally the wall paintings were only cleaned and Tintori's restoration is largely intact.



Abb. 125. Leonotto Tintori, nach dem Ersten Weltkrieg, mit den abgenommenen Fresken des Camposanto in Pisa/ Leonotto Tintori nel primo dopoguerra, con gli affreschi staccati del Camposanto di Pisa.

## Note

- Lorenzo GIBERTI, *Commentarii*, ed. a cura di Lorenzo BARTOLI, Firenze, Giunti, 1998, p. 84.
- Francesco ALBERTINI, *Memoriale di Molte Statue et Picture sono nella inclita Cipta di Florentia...*, Firenze 1510, ed. facs. Maryla e Samuele TYSKIEWICZ, 1932, p. 9.
- Antonio BILLI, *Il libro di Antonio Billi*, ed. Karl FREY, Berlino 1892, p. 56. Ne esiste anche un'edizione moderna: ANZIO, DE RUBEIS, 1991, a cura di Fabio BENEDETTUCCI.
- Anonimo Magliabechiano, *Cod. Magliabechiano XVII, 17* (Biblioteca Nazionale di Firenze), ed. C. de FABRICZY, Archivio Storico Italiano, S.V., vol. XII, 1893, p. 46.
- Cito la seconda edizione nell'edizione di Gaetano MILANESI: Giorgio VASARI, *Vite...*, 1878, Vol. I, pp. 373-4.
- Giovanni BOTTARI, note a *Il riposo*, di Raffaello Borghini, Firenze 1730, p. 233, n. 2.
- B. CAVACIOCCHI, Biblioteca Riccardiana, Firenze, Moreni Ms. 13 "Zibaldone", c.ca 1758.
- Anonimo del 1815, Firenze, Archivio di Stato, *Depositario Peruzzi de' Medici*, Busta VIII, Inserto 3, "Cappella Peruzzi e Sagrestia di S. Croce".
- DANTI, *Interventi ottocenteschi*, 1986, pp. 203-210; il riferimento è alla p. 205.
- Su Antonio Marini, v. GIANNINI, *Lessico*, 1998, pp. 58-60, e bibliografia citata. Si aggiunga: GUASTI, *Opuscoli*, 1874, pp. 359-66, e BELLANDI - PAOLETTI, *Antonio Marini*, 1961.
- MOISÈ, *Santa Croce*, 1845, p. 171.
- CAVALCASELLE - CROWE, *Storia della Pittura*, Vol. I, 1886, p. 511; GUASTI, *Opuscoli*, 1874, pp. 374, 384; PAATZ, *Kirchen*, Vol. I, 1940, p. 659, n. 362.
- V. in TINTORI - BORSOOK, *Giotto*, 1965, p. 107.
- DANTI, *Interventi ottocenteschi*, 1986, p. 207.
- BURCKHARDT, *Cicerone*, 1855, p. 750.
- La lettera è datata da Genova, 10 settembre 1828; in "Pittura a buon fresco", *Antologia* 1828, novembre-dicembre, pp. 90-95 (ristampa in anastatica come *Gli scritti d'arte dell' Antologia di Gian Pietro Vieusseux, 1821-1833*, a cura di Paola Barocchi, Ed. SPES, Firenze 1975-79). Vedi in proposito CONTI, *Storia del restauro*, s.d. (1973), pp. 201, 252.
- CAVALCASELLE - CROWE, *Storia della Pittura*, Vol. I, 1886, pp. 511-519.
- BULLI, *Nuova Guida*, 1850, p. 448.
- Su Gaetano Bianchi, v. ultimamente LORENZI, *Castellazzi e il restauro*, 1990, pp. 37-50; GIANNINI, "Sotto lo scialbo", 1996, pp. 215-69; OLSSON, *Gaetano Bianchi*, 1997, pp. 44-55; BALDRY, *Arte, restauro ed erudizione*, 1998, pp. 109-153; inoltre, GIANNINI, *Lessico*, 1998, pp. 58-60.
- SIRÈN, *Giotto*, 1917, vol. I, p. 59.
- VAN MARLE, *Development*, 1924, vol. III, pp. 126-138.
- SIRÈN, *Giotto*, 1917, vol. I, p. 59.
- RINTELEN, *Giotto*, 1923, p. 118.
- DANTI, *Interventi ottocenteschi*, 1986, p. 207; V. in TINTORI - BORSOOK, *Giotto*, 1965, p. 40, che avvertono che "la crudele abrasione della superficie ... almeno per la maggior parte, fu dovuta ai restauratori precedenti".
- FORNI, *Manuale*, 1866.
- E' divulgato soprattutto come SECCO-SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, 1927 (ristampato anastaticamente più volte, p. es., 1993).
- PAOLUCCI, *Laboratorio del restauro*, 1986, p. 12.
- Sulle decorazioni giottesche menzionate dalle fonti nelle cappelle di Santa Croce, sarebbe altamente opportuno un nuovo studio. Si veda VOLPE, *Maestro di Figline*, 1973, p. 3-33; GREGORI, *Taddeo Gaddi*, 1974, p. 73 ss.; BONSANTI, *Giotto*, 1985, p. 56.
- FORNI, *Manuale*, 1866, pp. 39-40.
- Fra i recuperi grazie ad operazioni di descialbatura, è da ricordare anche il ciclo di Vincenzo Foppa in Sant'Eustorgio di Milano, su cui v. MATTIOLI ROSSI (a cura di), *Vincenzo Foppa*, Milano 1999.
- Ancora sul posto quando furono riscoperte le pitture: cfr. BULLI, *Nuova Guida*, 1850, p. 448. Su Stefano Ricci e la scultura ottocentesca in Santa Croce, v. SPALLETTI, *Scultura dell'Ottocento*, 1986, pp. 97-105.
- Nella letteratura su Giotto e le decorazioni murali della Basilica di San Francesco ad Assisi, si legge di norma che i primi dipinti eseguiti con la classica tecnica a fresco, con evidente uso di giornate, sono le due Storie di Isacco. In realtà, appare che anche nella decorazione cimabuesca, ad esempio, si possa parlare di pittura a fresco. La questione però va approfondita, e, stante la sua grande rilevanza, merita studi mirati: avverto soltanto, per il momento, che non è sufficiente a mio parere riscontrare la presenza di pittura applicata ad una parete con intonaco fresco, tanto da mettere in atto un processo di carbonatazione, per poter parlare a tutti gli effetti di pittura a fresco: ovviamente qualsiasi pittura apposta ad un intonaco recente può dar luogo a fenomeni apparentabili o identificabili con la pittura a fresco, pur senza che si possa di per sé concludere per un uso cosciente e programmatico dell'affresco in senso proprio.
- Per il recente restauro della cappella Bardi di Vernio, v. ACIDINI LUCHINAT - NERI LUSANNA (a cura di), *Maso di Banco*, 1998.
- Sull'anticipazione cronologica per la Cappella Peruzzi, v. in particolare BONSANTI - BOSKOVIKS, *Giotto o solo un parente?*, 1994, pp. 299-310; in particolare la n. 2 a pp. 309-310.
- La bibliografia più recente su Giotto menziona: TARTUFERI, *Giotto - Bilancio critico*, 2000; il volume che documenta il restauro della giovanile Croce dipinta di Santa Maria Novella: CIATTI - SEIDEL, *Giotto - La croce di Santa Maria Novella*, 2001 (del quale sta per uscire mentre scrivo l'edizione inglese); BASILE - MAGRO, *Il cantiere pittorico*, 2001. E' attesa mentre scrivo la pubblicazione dei quattro grandi volumi sulla Basilica di San Francesco in Assisi della serie "Mirabilia Italiae" di cui sono curatore per la Franco Cosimo Panini Editore di Modena.
- PROCACCI, *Relazione dei lavori*, 1938, pp. 189-201.
- Sui Benini, v. il catalogo della Mostra: AA. VV., *La "bottega" dei Benini*, 1998.
- Su Leonotto Tintori esiste una tesi di laurea affidata ad un allievo da Marco Ciatti, direttore del laboratorio di restauro dei dipinti a sup-

- porto mobile dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che svolge anche insegnamento universitario. La pubblicazione più recente su Tintori, che esamina però soprattutto l'aspetto della creazione artistica, anche se contiene un elenco dei restauri da lui eseguiti, è CENTAURO, Leonetto Tintori, 2001.
- 39 TINTORI – MEISS, *Painting of the Life of St. Francis*, 1962, 1967.
- 40 TINTORI – BORSSOK, Giotto, 1965.
- 41 Nella stanza del "bookshop" di Santa Croce sono esposti gli stacchi dei busti di santi provenienti dall'arcone e dalla volta della cappella Bardi, mentre tutti gli altri frammenti si trovano a villa Corsini. Sarebbe altamente opportuno trovare per i frammenti una collocazione nel convento di Santa Croce.
- 42 La documentazione è consultabile presso la soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico e Demoticoantropologico di Firenze, Prato e Pistoia, e l'archivio fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure.
- 43 CICOGNARA, *Del distacco*, 1825, p. 605.
- 44 Non conosco direttamente il luogo ove Marini si sia espresso così; cito dalle lezioni di Ugo Procacci tenute presso l'Università di Firenze, di cui redassi le dispense, nell'anno accademico 1965/6.
- 45 Attualmente, il deposito di affreschi staccati è nella limonaia della villa Corsini a Quinto (prossima alla Villa La Petraia). La villa è di pertinenza della Soprintendenza Archeologica per la Toscana, che la utilizza in funzione museale.

## Bibliografia essenziale

- AA.VV., *La "bottega" dei Benini – Arte e restauro a Firenze nel Novecento*, catalogo della mostra, Firenze 1998.
- Cristina ACIDINI LUCHINAT – Enrica NERI LUSANNA (a cura di), *Maso di Banco – La cappella di San Silvestro*, Milano 1998.
- Edi BACCHESCHI, *L'opera completa di Giotto*, Milano 1966.
- Umberto BALDINI, *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, vol. I Firenze 1978; vol. II, ibid. 1981.
- Francesca BALDRY, *Arte, restauro ed erudizione fra pubblico e privato: note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato* n. 65, 1998, pp. 109-153.
- Giuseppe BASILE – Padre Pasquale MAGRO (a cura di), *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di san Francesco in Assisi*, Assisi 2001.
- Mario BELLANDI – Carlo PAOLETTI, *L'opera di Antonio Marini pittore, 1788-1861*, Firenze 1961.
- Giorgio BONSANTI, Giotto, Padova 1985.
- Giorgio BONSANTI – Miklòs BOSKOVITS, Giotto o solo un parente? Una discussione, in: *Arte Cristiana*, n. 763, vol. LXXXII, luglio-agosto 1994, pp. 299-310.
- Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963, 2. edizione Torino 1977.
- Giuseppe FRANCOIS, *Nuova Guida della città di Firenze*, Ed. Vincenzo BULLI, Firenze 1850.
- Jacob BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basel 1855.
- Giovanni Battista CAVALCASELLE – Joseph Archer CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, Vol. I, Firenze, 1886.
- Giuseppe CENTAURO (a cura di), Leonetto Tintori. *L'Arte attraverso*, Catalogo della mostra di Prato, Poggibonsi 2001.
- Marco CIATTI – Max SEIDEL (a cura di), *Giotto – La croce di Santa Maria Novella*, Firenze 2001.
- Leopoldo CICOGNARA, *Del distacco delle pitture a fresco*, in: *Antologia*, n. LIII, maggio 1825, pp. 595-613.
- Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano s.d. (1973), pp. 201, 252..
- Cristina DANTI, *Gli interventi ottocenteschi alle pitture murali di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi*, in: *Santa Croce – nell'800*, Catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 203-210.
- Ulisse FORNI, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866.
- Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii*, introduzione e cura di Lorenzo BARTOLI, Firenze 1998.
- Cristina GIANNINI, "Sotto lo scialbo": Firenze e la tutela del patrimonio sulle soglie dell'unità, in: *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato* n. 63, 1996, pp. 215-69.

- 46 V. p. es. BACCHESCHI, Giotto, 1966, p. 116.
- 47 SECCO-SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, 1927, qui ed. 1993, pp. 554-5.
- 48 Vedila ultimamente p. es. in: RINALDI, I Fiscali, 1998, pp. 105-106.
- 49 BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963; Torino 1977 (2° ed.), p. 43 (nel capitolo intitolato "Il restauro e l'istanza estetica"); e nella *Carta del restauro* del 1972 (vedila p. es. in appendice alla *Teoria del restauro* del Brandi ora citata), ove la rimozione è ammessa per le alterazioni "deturpanti o incongrue" all'Art.6, punto 2).
- 50 Le informazioni più complete, allo stato attuale e finché la soprintendenza competente non provvederà alla pubblicazione più ampia del materiale di documentazione del restauro (peraltro abbondantissimo), è nella rivista *Kermes*, XIV, n. 41, gennaio – marzo 2001.
- 51 BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963; qui dalla 2° ed. Torino 1977, p. 19.
- 52 BALDINI, *Teoria del Restauro*, vol. I Firenze 1978; vol. II, ibid. 1981.
- 53 L'intervento del 1983/4 non è stato pubblicato; la scheda tecnica relativa è consultabile presso l'Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure.
- 54 Non è qui il caso di una bibliografia completa sui consolidamenti con bario, nota agli specialisti. V. ultimamente Giorgio Bonsanti, "Per un'etica del restauro nelle superfici porose", *Arkos*, n. 2, aprile-giugno 2002, pp. 14-19. Segnalo unicamente errori redazionali nella stampa delle illustrazioni, dei quali comunque il lettore potrà accorgersi facilmente.

- Cristina GIANNINI, *Lessico del restauro*, Firenze 1998.
- Mina GREGORI, *Sul polittico Bromley-Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione*, in: *Paragone*, n. 297, 1974, p. 73 ss.
- Cesare GUASTI, *Opuscoli descrittivi e biografici*, Firenze 1874.
- Donatella LORENZI, *Giuseppe Castellazzi e il restauro della loggia del Bigallo a Firenze (1880-1882)*, in: *Quaderni di Storia dell'Architettura e restauro*, 1990, n. 3, pp. 37-50.
- Laura MATTIOLI ROSSI (a cura di), *Vincenzo Foppa- La cappella Portinari*, Milano 1999.
- Filippo MOISÈ, *Santa Croce di Firenze*, Firenze 1845.
- Nina OLSSON, *Gaetano Bianchi. restauratore e decoratore "giottesco"*, in: *Antichità Viva* XXXVI, 1997, n. 1, pp. 44-55.
- Walter ed Elizabeth PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, vol. I, Frankfurt a.M. 1940.
- Antonio PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986.
- Ugo PROCACCI, *Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S.Croce*, in: *Rivista d'Arte MCMXXXVIII*, Numero speciale del Centenario Giottesco, pp. 189-201.
- Simona RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti – Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- Friedrich RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Basel 1923.
- Giovanni SECCO-SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, 4. Edizione, con una introduzione allo studio del restauro di Gaetano Previati ed alcune considerazioni sul restauro moderno del Prof. L. de Jasienski, Milano 1927.
- Osvald SIRÈN, *Giotto and some of his Followers*, vol. I, Cambridge (Mass.) 1917.
- Ettore SPALLETTI, *La scultura dell'Ottocento a Santa Croce*, in: *Santa Croce nell'800*, Catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 97-105.
- Angelo TARTUFERI (a cura di), *Giotto – Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2000.
- Leonetto TINTORI – Millard MEISS, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York 1962, 2° ed. aumentata 1967.
- Leonetto TINTORI – Eve BORSOOK, *Giotto – La Cappella Peruzzi*, Torino 1965.
- Raymond VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. III, L'Aia 1924.
- Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI*, i. vol., 2. edizione Firenze 1878.
- Carlo VOLPE, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in: *Paragone*, n. 277, 1973, pp. 3-33.