



SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

NUOVA SERIE, FASCICOLI 55/56 - 2010/2011



GIORNATE DI STUDIO IN ONORE DI CLAUDIO TIBERI

Roma, Facoltà di Architettura, 17-18 febbraio 2011

A CURA DI

FLAVIA CANTATORE
ANNAROSA CERUTTI FUSCO
PIERO CIMBOLLI SPAGNESI



BONSIGNORI EDITORE
2012

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2012
Bonsignori Editore s.r.l.
viale dei Quattro Venti 47
00152 Roma

ISBN 978-88-7597-388-9
ISSN 0485-4152

Direttore Francesco Paolo Fiore (responsabile)

Consiglio scientifico Giovanni Carbonara, Alessandro Spiridione Curuni, Paolo Fancelli, Donatella Fiorani, Francesco Paolo Fiore, Antonella Greco, Giorgio Muratore, Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi, Maria Piera Sette, Alessandro Viscogliosi.

Comitato direttivo Lia Barelli, Clementina Barucci, Calogero Bellanca, Simona Benedetti, Maurizio Caperna, Giovanni Carbonara, Tancredi Carunchio, Annarosa Cerutti, Piero Cimbolli Spagnesi, Alessandro Spiridione Curuni, Fabrizio De Cesaris, Daniela Esposito, Paolo Fancelli, Donatella Fiorani, Francesco Paolo Fiore, Daniela Fonti, Giorgio Muratore, Giancarlo Palmerio, Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi, Maria Piera Sette, Alessandro Viscogliosi, Paola Zampa.

Redazione Flavia Cantatore (coordinatore)

Ogni contributo viene sottoposto ad almeno due revisori scelti fra i membri del Dipartimento in base alle loro specifiche competenze nel settore della Storia e Restauro dell’architettura; tali pareri sono integrati da pareri di studiosi italiani e stranieri esperti nei temi affrontati.

Grafica e impaginazione Roberto *steve* Gobesso

Traduzione in inglese Erika G. Young

Corrispondenza e norme editoriali Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura
Piazza Borghese 9 - 00186 Roma - tel. 06.49918825 - fax 06.6878169 - web w3.uniroma1.it/storiarch

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 131/87 del 06/03/1987

Il presente fascicolo è stampato con il parziale contributo di SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

Informazioni su abbonamenti e distribuzione:
Bonsignori Editore, viale dei Quattro Venti 47, 00152 Roma - tel. 06.5882839 - fax 06.5881496

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012 dalla Ermes Servizi Editoriali Integrati Srl, via Quarto Negroni 15 - Ariccia



SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

QUADERNI DELL’ISTITUTO DI STORIA DELL’ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL’ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

NUOVA SERIE, FASCICOLI 55/56 - 2010/2011



SOMMARIO	PAG		PAG
		Vittorio Franchetti Pardo IL DUOMO DI ORVIETO ANALIZZATO <i>IUXTA SUA PROPRIA PRINCIPIA</i> . PROBLEMI APERTI RELATIVAMENTE ALLE PRIME FASI DEL CANTIERE	81
Francesco Paolo Fiore PRESENTAZIONE	5	Luca Creti OSSERVAZIONI SULL’ARCHITETTURA RELIGIOSA A ROMA E NEL LAZIO NEI SECOLI XII E XIII	91
Piero Cimbolli Spagnesi ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DI CLAUDIO TIBERI	7	Annarosa Cerutti Fusco « <i>UBI NUNC EST DOMUS SABELLORUM FUIT OLIM THEATRUM MARCELLI</i> »: IL <i>COLISEO DE’ SAVELLI</i> DA <i>DOMUS MUNITA</i> A <i>PALATIUM COLUMNATUM</i> AL TEMPO DI BALDASSARRE E SALVESTRO PERUZZI	101
I. LA STORIA DELL’ARCHITETTURA			
Piero Cimbolli Spagnesi TRA GRECIA E ITALIA: CLAUDIO TIBERI STORICO DELL’ARCHITETTURA	9	Federico Bellini AUTOGRAFIA MICHELANGIOLESCA DEGLI ATTICI DI SAN PIETRO	111
Dieter Mertens SIRACUSA. LE MURA DIONIGIANE E LA CITTÀ	19	Roberta M. Dal Mas ORAZIO TORRIANI E L’INTERVENTO SULLE PREESISTENZE IN ALCUNE CHIESE ROMANE	121
Stefano Borghini AAEΞHMATA. UN’INTERPRETAZIONE DELLE COSIDDETTE “CORREZIONI OTTICHE” ALLA LUCE DEL PENSIERO ESTETICO DEL V SECOLO A.C.	27	Marco Spesso PER UNA LETTURA DEI GIARDINI DI VRIJBURG A RECIFE NELLA CHIAVE DELL’UMANESIMO CRISTOLOGICO	133
Riccardo Migliari - Graziano Mario Valenti IL COLOSSEO E LE RAGIONI DI UNA TEORIA DEL RILIEVO ARCHITETTONICO	39	Antonella Romano PROPRIETÀ ERMENEUTICHE DELLE TECNICHE COSTRUTTIVE E RICERCA STORICO ARCHITETTONICA	143
Flavia Cantatore PONTE ELIO - SANT’ANGELO NOTE TRA ARCHEOLOGIA E STORIA DELL’ARCHITETTURA	49	II. IL RESTAURO ARCHITETTONICO	
Gianluigi Ciotta VERSO L’ELABORAZIONE DELLO SPAZIO D’ESPERIENZA NELL’ARCHITETTURA MEDIEVALE RELIGIOSA EUROPEA (SECOLI VIII-XI)	59	Giovanni Carbonara IL PENSIERO DI CLAUDIO TIBERI SUL RESTAURO	153
Lia Barelli I QUADRIPORTICI NELL’ARCHITETTURA RELIGIOSA DELLA ROMA CAROLINGIA (SECOLI VIII E IX)	71	Paolo Fancelli IL RESTAURO E LE VARIE ARTI	159
		Maria Grazia Ercolino ROBERTO LONGHI: IDEE SUL RESTAURO	165
		RIASSUNTI / ABSTRACT	172



Fig. 1 - Roma, l'interno della chiesa di Santa Sabina, prima del restauro di Antonio Munuñoz (foto Alinari, da: A. Conti, Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, Milano 1973).

ROBERTO LONGHI: IDEE SUL RESTAURO

di MARIA GRAZIA ERCOLINO

Le ragioni della relazione che qui presento sono da ricercare in una duplice motivazione; da un lato, in un interesse personale, che viene da lontano, per questo Maestro, dall'altro, nella volontà, più recente, di riconsiderare i principi che avevano ispirato il suo pensiero in relazione al campo della salvaguardia e del restauro delle opere d'arte¹.

Su questo particolare aspetto della sua attività ha da sempre pesato, negativamente, il famoso dissenso che lo vide coinvolto, nell'immediato dopoguerra, con il più giovane studioso Cesare Brandi². L'episodio ha fatto sì che, ancora oggi, si tenda spesso a liquidare il ruolo di Longhi, nella vicenda della creazione dell'Istituto Centrale del Restauro e nel dibattito sulla tutela in generale, in modo sommario, come quello del sagace polemist. Che questa sia stata una

delle caratteristiche della sua personalità è indubbio, i suoi allievi ricordano bene le ironie, le eleganti perfidie e i giochi di parole che egli utilizzava per mettere alla berlina chi gli fosse in viso; ma ciò non può sminuire l'importanza della sua appassionata partecipazione alle questioni della tutela, che lo ha reso, in questo ambito, uno dei protagonisti dello scorso secolo³.

Per chiarire meglio idee e posizioni cercherò, dove possibile, di considerare anche l'intreccio di relazioni instauratesi tra alcuni dei maggiori fautori della scena storico-artistica italiana, allargando il discorso all'intero ambiente culturale degli storici dell'arte, in particolare tra gli anni '30 e '60. Ambito animato da figure fondamentali, già di grande esperienza, come L. Venturi, P. Toesca e lo stesso Longhi, e da altre ancora giovani, ma non per questo meno impor-

tanti, come C. Brandi, G.C. Argan e U. Proccacci⁴. Tutti loro, in differente misura, in tempi diversi e, a volte, in contrasto reciproco, hanno svolto un ruolo importante nelle scelte operate in campo conservativo e questo non stupisce, considerando lo stretto legame che intercorre, da sempre, tra la disciplina del restauro e quella della critica d'arte, sul fondamento delle indicazioni date da G.B. Cavalcaselle e da A. Venturi⁵.

È stato in questo alveo che Longhi si è formato sebbene, sin da giovane studioso, egli si è mostrato indipendente nei confronti dell'insegnamento impartitogli dai suoi docenti, P. Toesca e A. Venturi⁶. Il suo interesse, infatti, era volto soprattutto all'approfondimento diretto sulle opere, piuttosto che sulle fonti letterarie, e ciò lo condusse a privilegiare il metodo empirico dell'osservazione, approccio che si rivelò

basilare anche nella formulazione della sua particolare idea di restauro⁷.

Quanto questo tema gli fosse caro è dimostrato pure dalla testimonianza diretta di un suo vecchio allievo dei tempi di Bologna, A. Bertolucci. Dovendo intervistare il Maestro, noto per la sua ritrosia in questi frangenti, il poeta ricordava come uno dei pochi argomenti che stimolasse il suo interesse fosse proprio quello relativo alla conservazione del nostro patrimonio storico-artistico. «*Come diventa loquace Longhi se deve parlare di intonaco, mattoni, infiltrazioni d'acqua eccetera. La fragile natura fisica di quelle cose sublimemente spirituali che sono le opere d'arte, la loro caducità lo commuovono profondamente, e allora per allontanare la cosa orribile che potrebbe essere la loro fine, egli aguzza tutto il suo ingegno nella direzione della carpenteria e della muraria, della piccola chimica dei colori e delle vernici*»⁸. Solitamente si tende a far risalire alla fine del secondo conflitto mondiale la nascita di questa forte esigenza di difesa nei confronti delle opere d'arte, in realtà alcuni scritti e lo studio della sua corrispondenza privata hanno dimostrato come la tutela e il restauro costituissero punti importanti della riflessione e delle azioni di Longhi già in precedenza⁹.

Con un'inaspettata precocità, nel 1919, egli intervenne pubblicamente, criticandolo aspramente, sull'intervento di restauro compiuto da A. Muñoz nella chiesa di Santa Sabina a Roma, atto da lui definito come «*la peggiore falsificazione della storia*», la completa negazione di quella caratteristica principe dell'architettura che è la processualità. Il punto nodale della sua riflessione, già in quella sede, era costituito dalla prevalenza da riconoscere alla funzione conservativa dell'intervento e dalla sua profonda avversione nei confronti della reintegrazione delle parti mancanti, quest'ultima definita come «*un enorme sopruso*» che aveva trasformato l'antica chiesa nel «*modello didascalico di basilica cristiana*»¹⁰. L'importanza di questo primo contributo deriva dalla compresenza di più aspetti, tutti ugualmente interessanti che vale la pena di sottolineare. Innanzitutto la sorprendente maturità di pensiero dimostrata condannando, lucidamente ed in modo circostanziato, la prassi del restauro di liberazione e integrazione che pure era ancora abbastanza ricorrente all'epoca. Il giovane Longhi non si creò scrupoli nel dichiarare come l'illusione di poter ricondurre un edificio alla purezza e bellezza primigenia non fosse altro che «*una volgare menzogna*» e come il principio della destratificazione storica fosse da considerare «*un ossesso*» del restauro. Questa riflessione risulta ancor più apprezzabile sol che si pensi che l'architettura non interessò mai, se non marginalmente, i suoi ragionamenti, solitamente indiriz-

zati verso il restauro delle opere mobili. Eppure in questo unico e precoce intervento dedicato al restauro architettonico egli riuscì, con poche frasi, a delineare le precipue caratteristiche dell'architettura, arte in grado di amalgamare «*originarie dissonanze*», le stesse rescisse poi crudamente da un intervento mistificatore.

I suoi rapporti privilegiati con G. Bottai gli consentirono di orientare le scelte del Ministro in un momento di grande rilievo nella storia delle istituzioni per il restauro¹¹. Fu proprio in una relazione inviata a Bottai nell'agosto del 1937 che Longhi mise a fuoco la sua idea di un 'Centro per la conservazione e il restauro delle opere d'arte', sottolineando come prioritaria l'esigenza di un coordinamento nazionale di tutte le ricerche tecnico-scientifiche e delle successive attività di restauro, da sottoporre al rigido vaglio della critica¹².

In qualità di consigliere del Ministro collaborò ai lavori della Commissione, presieduta da G. Giovannoni, che condussero alla formulazione delle *Istruzioni per il restauro dei monumenti* redatte nello stesso anno¹³. Partecipò poi al Convegno dei Soprintendenti del 1938, dove presentò la *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*¹⁴. E fu probabilmente dovuta al suo interessamento pure l'accelerazione data dal Ministro al piano di creazione dell'ICR, dettata dalla volontà di reprimere, sul nascere, un indirizzo meramente tecnico-scientifico nella prassi del restauro¹⁵. Del resto, è sufficiente scorrere alcune delle riflessioni di Bottai in tema di restauro per constatare quanto evidente e profonda fosse, su di lui, l'influenza del pensiero longhiano¹⁶.

Il progetto iniziale di creazione dell'Istituto portava la firma, congiunta, del giovane Argan e di Longhi, e certamente condivisa era la definizione di restauro come «*... attività diretta a ritrovare e mettere in evidenza il testo originale dell'opera (...) fino a consentire una lettura chiara e storicamente esatta*», come pure, lo si è già sottolineato, comune era la convinzione sulla cosiddetta unificazione dei criteri «*...dato che il restauro implica una preparazione scientifica nella quale non può ammettersi disparità di metodi o diversità di rigore*»¹⁷.

Longhi sostenne Argan nell'idea che la prerogativa essenziale del futuro direttore del nascente Istituto fosse quella di essere uno 'studioso' prima ancora che un 'restauratore', sottolineando l'importanza di un approccio culturalmente complesso alle questioni del restauro¹⁸. Di fronte al diniego, da parte dello stesso, a ricoprire il ruolo, in virtù di una personale, poco attinente impostazione di ricerca teorica, si fece strada, con successo, l'idea di affidare l'incarico al giovane Brandi, all'epoca impegnato come ispettore nell'isola di Rodi, ma già

coinvolto nella redazione dello «Schema di legge» e della «Presentazione», la cui redazione definitiva risale al gennaio del 1939¹⁹.

Di parere decisamente contrario era invece A. Venturi il quale, a poche settimane dalla sua fondazione, ribadiva il pericolo insito in una siffatta istituzione, rammentando i danni, a volte notevoli, subiti da molte opere a causa del restauro, il quale avrebbe dovuto limitarsi ad iniziative strettamente necessarie; evitando tutte quelle azioni che avrebbero potuto inficiare o falsificare l'immagine delle opere antiche²⁰.

Tornando all'Istituto, al direttore prescelto, C. Brandi, fu affiancato un Consiglio Tecnico, costituito da alcuni membri di riconosciuta competenza che, nella sua prima formulazione, furono individuati in G.C. Argan, G. De Angelis d'Ossat, R. Longhi, P. Romanelli e P. Toesca, con M. Pelliccioli in qualità di primo restauratore²². L'assenza degli scienziati, un chimico e un fisico, pure previsti dallo schema di legge, fu probabilmente, per lo meno in parte, da addebitare alla ostilità, mai nascosta da Longhi, nei confronti della cosiddetta «*pseudo-scienza*», che, a suo giudizio, proponeva soluzioni troppo semplicistiche nei confronti di questioni tecniche conservative e pure attributive molto complesse²².

Nella prima seduta del Consiglio, organizzata come un incontro di studio, Longhi presentò la relazione «*Problemi di lettura e problemi di conservazione*»²³. Non si conosce il testo originale di questo intervento ma il titolo collima con quello della conferenza da lui tenuta alla Sorbona nel 1956 e poi rielaborata come saggio introduttivo al volume di A. Conti sulla Storia del restauro²⁴. I contenuti dello scritto, con numerosi riferimenti a interventi compiuti intorno agli anni Trenta del secolo, hanno portato a supporre la coincidenza, almeno parziale, del testo delle due relazioni²⁵. Quel che è certo ed anche significativo è che proprio questo titolo individui il nodo centrale della sua personale idea di restauro, strettamente legato alla funzione rivelativa, oltre che conservativa. Per Longhi il rapporto ravvicinato con l'oggetto d'arte e con la materia di cui era costituito, era imprescindibile, poiché la corretta lettura di un'opera era possibile solo se, attraverso un restauro, questa fosse stata prima risanata e poi rivelata, senza però essere intaccata da personali interpretazioni²⁶.

Sin dagli anni Trenta egli invitava gli allievi ad utilizzare il proprio occhio, come: «*... un apparecchio la cui precisione supera quella di qualsivoglia meccanismo; perché l'occhio soltanto è fornito di coscienza critica e sa e conosce veramente come sono andate le cose della storia dell'arte*», sviluppando quel personale metodo che li obbligava a osservare e interpretare il linguaggio delle opere allo scopo di chiarire le

questioni irrisolte della storia dell'arte²⁷.

Pur nell'evidente originalità dell'approccio, si può comunque riconoscere nelle sue riflessioni una sostanziale aderenza all'impostazione già delineata da A. Venturi per il quale l'unico obiettivo del restauro, strettamente connesso al perseguimento della completa conoscenza storico-artistica dell'opera, era costituito dal ristabilimento della leggibilità delle parti autentiche sopravvissute. Da questa funzione ermeneutica dell'intervento, discendeva, come conseguenza diretta del ragionamento, l'assegnazione allo storico dell'arte, della responsabilità metodologica e direttiva del restauro²⁸. Volendo approfondire le sue idee, Longhi distingueva tre differenti tipi di intervento: un restauro esclusivamente conservativo, uno di pulitura o rivelazione e, infine, un restauro d'integrazione o accompagnamento. Il primo non richiedeva ulteriori commenti²⁹; sul secondo la sua idea era chiara: oltre allo sporco, era necessario rimuovere anche gli aggiornamenti di epoche troppo poco storicizzate, evitando di spingere troppo a fondo la pulitura³⁰; sull'ultimo, infine, si appuntavano le sue critiche più aspre, poiché egli non riteneva appropriata alcuna reintegrazione, né le cosiddette «*tinte neutre*», tantomeno, la novità della tecnica a «*filamenti o tratteggio verticale*», introdotta in quegli anni da Brandi³¹.

La premessa di pertinenza di tutti i suoi ragionamenti, argomento sul quale tornò ripetutamente, era rappresentata dalla questione dell'unicità e irriproducibilità dell'opera d'arte, spesso vista in riferimento parallelo alle opere letterarie e agli studi filologici; la consapevolezza di intervenire sempre *in corpore vili* lo spingeva ad esigere, sempre, la massima cautela nell'intervento di restauro e a pretendere un controllo critico costante del restauratore³².

Sceverando ulteriormente il ragionamento, lo studioso piemontese considerava il restauro come uno strumento al servizio della critica, l'importanza della funzione rivelativa dell'intervento era ritenuta tale che solo le competenze del conoscitore esperto avrebbero potuto indirizzare correttamente le scelte del restauratore. È stato già evidenziato come la sua diffidenza lo condusse ad una posizione di netto rifiuto nei confronti dell'utilizzo di indagini diagnostiche e analisi chimiche; questo purtroppo non gli consentì di intuire, come fece invece Brandi, le possibilità che la moderna tecnologia avrebbe potuto offrire, anche a soli fini conoscitivi³³. E fu probabilmente proprio la diversità di vedute, unita a una difforme idea rispetto all'organizzazione dell'Istituto, a generare la polemica tra i due³⁴. Longhi avrebbe voluto un'istituzione più autoritaria nel controllo e nello stabilimento di un codice unico di metodologia, mentre per Brandi questa poteva

costituire solo un riferimento di dottrina di scienza e di metodo³⁵.

Nel 1948 Longhi pubblicò un pesante atto d'accusa nei confronti dell'attività postbellica dell'Istituto, rivolgendo aspre critiche anche all'operato e alle scelte condotte dal direttore, «*... Qualcosa non va, nel governo dell'arte italiana (...) Novelle corrono sulle ripetute malefatte di una pratica che, nell'ambito dell'antica arte figurativa, è di somma responsabilità: la pratica del restauro. (...) E se fosse vero che in Italia si consente alle manomissioni degli originali che, nell'arte figurativa, son sempre "esemplari unici" e perciò, se offesi, irrecuperabili per sempre, ci sarebbe da disperare, oltre tutto, anche della utilità di una storia che resterebbe, in breve, senza oggetto...*»³⁶. L'episodio è noto e non mi ci soffermerò. La rottura tra i due, comunque, condusse anche alla fuoriuscita di Longhi dal Consiglio, sostituito da L. Venturi³⁷.

In quegli stessi anni si intensificarono i suoi scritti sull'argomento e, a partire dagli anni Cinquanta, la neonata rivista «Paragone», da lui diretta, divenne la sede privilegiata delle sue riflessioni, a favore di un metodo che si basava sulla lettura diretta, *de visu*, dell'oggetto artistico, e dove il restauro era concepito sempre più spesso nella sua funzione rivelativa, nell'intento di riconferire alle opere illeggibili una sicura autografia³⁸.

Proprio su questo particolare aspetto si possono cogliere, ora, i limiti della sua posizione, affidando egli, esclusivamente al giudizio empirico dell'occhio esperto il punto esatto fino al quale spingere la pulitura e rifiutando il contributo apportato dalle indagini scientifiche non invasive³⁹. E non appare casuale che proprio questa convinzione risulti poi leggermente rettificata nel saggio di presentazione al libro di Conti, dove si evince una cauta apertura nei confronti dell'utilizzo degli strumenti, sempre subordinati però al controllo dell'occhio «*la cui precisione supera quella di qualsivoglia meccanismo*»⁴⁰.

Ricomporre, in maggior dettaglio, le molteplici sollecitazioni fornite dallo studioso piemontese alla questione della tutela rende necessario districarsi attraverso i suoi numerosi scritti e in questa sede non si potrà che darne una, spero efficace, sintesi.

Alessandro Conti sottolineava come egli fosse «*l'unico fra i nostri critici di allora*» a non limitare le sue valutazioni a questioni di natura estetico-figurativa, concentrando la sua attenzione pure sulla fisicità dell'opera, e affrontando il problema della caducità e della durata nel tempo delle opere d'arte e della materia di cui sono costituite, nella consapevolezza che, attraverso corretti interventi di manutenzione e conservazione si sarebbe potuto prolungarne l'esistenza⁴¹.

Interessante era pure la sua idea di un

valore di connessione ambientale, «*...l'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente 'relativo'. L'opera non sta mai sola è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte...*», e da ciò conseguiva che l'apprezzamento di un'opera dal punto di vista del suo legame con altri prodotti artistici poteva essere diversa rispetto alla valutazione dell'oggetto isolato⁴².

La sua diffidenza nei confronti del concetto di 'patina' era chiara, e ribadita più volte; egli preferiva rifarsi alla dizione del Vocabolario di Baldinucci e definirla «*pel-le*», assimilando a questa quegli strati finali di assestamento e leggera alterazione rimovibili solo con qualche raschio della pittura; tutto il resto era considerato semplice sudiciume, affatto preventivato dall'artefice⁴³.

All'idea di 'supporto', da intendersi come elemento materiale privo di qualsiasi valore e distinto da ciò che qualificava figurativamente l'opera d'arte, Longhi sostituiva quella di «*parte più artigianale*» dell'opera «*che pure non si esimeva da una certa, per quanto umile coscienza fabril*»⁴⁴. Sulla base di questo ragionamento egli prese le distanze da tecniche come quella della parchettatura, considerate un danno ulteriore per l'opera poiché comportavano l'eliminazione di quella «*parte più artigianale*» che si sarebbe, invece, dovuta rispettare, fino ai limiti estremi delle possibilità, per *conservare la storia*»⁴⁵. Egli era consapevole del valore di quegli strati residui e di come la loro osservazione attenta avrebbe potuto ancora fornire indicazioni ed elementi utili a studiare, datare e riconoscere l'opera.

Notissima e ribadita in molte pagine era pure la sua grande propensione nei confronti del distacco degli affreschi, spinta al punto da reclamarne più volte la sistematica applicazione, come misura di salvaguardia preventiva, e da auspicare la realizzazione di un libro che illustrasse l'evolversi nel tempo della tecnica e delle diverse metodologie utilizzate⁴⁶. Il tema è di particolare interesse perché, se è vero che Longhi fu il maggior fautore dello stacco, è altrettanto noto che alla stessa iniziativa aderirono, con convinzione, anche se successivamente, tutti i principali studiosi del momento, in una concordanza di intenti raramente verificatasi⁴⁷.

Questa specie di ossessione nel voler mettere al sicuro le opere di maggior pregio, fu comune a molti storici della sua generazione, che avevano vissuto l'esperienza delle devastazioni belliche e nei quali il ricordo delle distruzioni prodotte al Camposanto di Pisa, agli Eremitani a Padova e a Santa Maria della Verità a Viterbo suscitava ancora sdegno⁴⁸. A questa apprensione si univa poi il desiderio di poter avvicinare lo sguardo verso particolari altrimenti po-

co o per niente visibili, come pure l’interesse crescente nei confronti delle sinopie, unica testimonianza della fase progettuale dell’opera e valore aggiunto dei distacchi⁴⁹.

Nel 1950, il timore di un terzo conflitto mondiale favorì il diffondersi della preoccupazione circa la salvaguardia delle opere d’arte; R. Bianchi Bandinelli lanciò, dalla rivista «Il Ponte», un grido d’allarme, a cui si unirono, concordi, le voci di L. Venturi e Longhi, accusando il governo di non fare nulla per tutelare il patrimonio culturale e sottolineando l’urgenza di organizzare un efficace piano di protezione e messa in sicurezza delle opere d’arte, comprese anche le pitture murali⁵⁰. Fu proprio sulla necessità di intraprendere una sistematica campagna di distacchi dei grandi cicli di affreschi disseminati sul territorio italiano che i protagonisti del dibattito (Longhi, L. Venturi, Brandi, Ragghianti, Procacci ecc.), a prescindere dalle differenti posizioni, reagirono in maniera analoga, concordando sull’idea che lo stacco fosse il rimedio migliore, avendo il duplice scopo di prevenire la distruzione in caso di emergenza e oltre che di proteggere l’opera da i danni provocati dal tempo e dall’incuria⁵¹.

Unica voce, importante, di dissenso fu quella di Argan, il quale espresse un parere decisamente contrario, argomentando il suo rifiuto con una serie di motivazioni, ora assolutamente condivisibili, riguardanti il legame imprescindibile tra ambiente, condizioni di luce e affreschi, il depauperamento arbitrario del monumento che li ospitava, le notevoli difficoltà tecniche connesse e lo scadimento, grave, del valore artistico della pittura dovuto alla traslazione in piano di immagini destinate spesso a ricoprire le tre dimensioni di un ambiente. In sintesi, un’opinione di grande intelligenza che si opponeva alla prassi del distacco in nome dell’istanza storica della conservazione del contesto e di valutazioni sulle condizioni di fruibilità del ciclo pittorico⁵².

Tuttavia il suo appello rimase, in quella occasione, del tutto isolato mentre l’inaspettato accordo tra i principali protagonisti agevolò il giungere rapidamente ad una fase operativa di distacchi, con un crescente entusiasmo per i risultati e per la frequente scoperta di sinopie⁵³.

Qualche anno dopo, nel 1957, U. Procacci organizzò a Firenze la prima delle mostre sugli affreschi staccati, che sancì definitivamente il successo dell’iniziativa e ne ampliò la notorietà anche al grande pubblico. Resta il dubbio che gli stacchi, al di là delle esigenze protettive, fossero più spesso giustificati dal desiderio di riscoprire il disegno e dalla conseguente, ambita, possibilità di arricchire gli studi sull’opera con nuove, importanti, informazioni⁵⁴.

L’editoriale *Per una mostra storica degli «estrattisti*», dedicato proprio alla mostra

di Procacci, costituì un punto fermo nella storia del restauro della pittura murale e rappresentò l’apice dell’impegno di Longhi sull’argomento, ribadito, nello stesso anno, dalla pubblicazione di un ulteriore saggio, *Affreschi in agonia*, e che continuò ancora, fino al 1960, con un articolo dedicato alla mostra al Camposanto di Pisa, per poi affievolirsi progressivamente⁵⁵.

Il periodo della guerra fredda, costituì, in effetti, il culmine di quella che G. Torraca avrebbe poi definito come «*la parabola dello stacco*», in coincidenza del quale il fenomeno registrò quote mai toccate in precedenza per poi gradualmente subire un’inversione di tendenza a cominciare dai primi anni Settanta⁵⁶.

Ma il tema sul quale, da sempre, si è appuntato maggiormente l’interesse degli studiosi si connette al totale rifiuto del Maestro nei confronti del restauro d’integrazione, di qualsivoglia natura, da quello cosiddetto di accompagnamento «... *sarà assurdo sperare di ristabilire per induzione le parti lacunose di un’opera d’arte*», alle presunte tinte neutre, per arrivare a quelli che definiva, polemicamente, “*tratteggiini pseudo-didattici*»⁵⁷. In opposizione all’intervento concreto, spesso destinato a ottenere risultati poco confortanti se non addirittura nocivi per le sorti dell’opera, Longhi proponeva il cosiddetto ‘restauro mentale’.

«*A ben considerare non v’è altro modo di disturbar meno che si possa l’occhio dell’osservatore che quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali; soltanto così l’occhio, che non è soltanto retina ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo e restaurare, ma soltanto “mentalmente”, entro di sé, ciò che manca, allacciando idealmente tra loro le zone superstiti*»⁵⁸.

Di nuovo l’occhio, già ritenuto elemento fondamentale nello studio e nell’analisi critica delle opere, attraverso il quale individuare ridipinture e resecazioni, fino a tratteggiare, disegnanandola, l’opera completa, mentalmente ricostituita, era ribadito come lo strumento principe di valutazione.

E non si può non cogliere l’assonanza di questa con analoghe riflessioni formulate da un altro studioso, per suo verso, fondamentale per il restauro, ovvero L. Pareyson, il quale, a proposito delle rovine e dei frammenti delle opere d’arte ribadiva come questi «... *riescono a sottrarre all’azione mutilatrice del tempo il loro valore artistico, e l’occhio veggente può vedere i frammenti e i ruderi, non ancora restituiti alla natura, animati dell’idea del tutto che vi si era realizzato. Certo non è a dire che quell’ideale e mentale integrazione ricostruisca le parti manchevoli ridelineandone materialmente il profilo...* »⁵⁹. L’‘occhio critico’ di Longhi e quello ‘veggente’ di Pareyson accomunati, dunque, dalla stessa capacità di riconferire, idealmente, la propria unità, almeno in

via potenziale, ad un’opera lacunosa. Sulla scia di illustri precursori quali J.J. Winckelmann e G.A. Guattani, anche Longhi riconosceva nelle capacità del semplice pensiero, nelle facoltà astrattive della mente umana, una libera e critica possibilità di espressione e di valutazione che si sintetizzava nel cosiddetto ‘restauro mentale’ o evocativo.

Il fascino, l’attualità e la validità di questo concetto si sono conservati intatti, anzi in qualche misura, negli ultimi anni, vivificati dal possibile collegamento teorico con il contemporaneo restauro virtuale, anch’esso azione non destinata, com’è noto, ad agire direttamente sul manufatto, ma operazione attraverso la quale, solo a *late-re*, utilizzando la tecnologia digitale, si cerca di risarcire un’opera compromessa dall’azione del tempo e degli uomini.

Il restauro virtuale, in realtà, ha un duplice utilizzo: potendo da un lato fornire un supporto ulteriore e preliminare di analisi e studio per il restauratore, permettendo una o più ipotesi di intervento progettuale, ma, d’altro canto, costituendo l’unica possibilità di integrazione per quelle opere d’arte le quali per motivi di eccessivo degrado o per condizioni particolari siano intangibili e che, solo attraverso una simulazione digitale, possano vedere migliorata la propria leggibilità e, in alcuni casi, ristabilita la propria unità formale⁶⁰.

In questo senso il restauro virtuale si pone, né più né meno, che come l’intervento fisico, in quanto cerca di ricomporre, forse ancor più liberamente dell’azione manuale, l’aspetto perduto, arricchendo il contributo di conoscenza. Tuttavia nello stesso tempo, non interagendo realmente e fisicamente con l’oggetto, garantisce «... *un’attività di ricostruzione coi soli strumenti critici e filologici, senza toccare l’opera...* »⁶¹.

In questa ottica, che vede la reintegrazione digitale come un’ipotesi storico-critico-estetica sempre modificabile, da prefigurare virtualmente o graficamente piuttosto che da sperimentare direttamente sul *corpus* delle opere, è possibile tracciare una linea di collegamento ideale con le valutazioni critiche dell’occhio esperto di Longhi che potrebbero trovare una maggiore e più ampia esplicazione proprio attraverso l’applicazione di queste moderne tecnologie.

In conclusione, riflettendo su questi ragionamenti nella prospettiva più ampia del successivo sviluppo della disciplina non si può negare che le idee di Longhi siano state fortemente condizionate dalle vicende storiche e della storia dell’arte della prima metà del Novecento; tuttavia aldilà delle polemiche, dei condizionamenti e delle rivalità, restano l’originalità e, per alcuni versi, l’attualità di un pensiero e l’appassionata partecipazione ai temi della protezione e conservazione del patrimonio, che permeò, fino alla fine, la sua vita come pure i suoi scritti.

NOTE

1. Per una sintesi biografica sullo studioso si veda: S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXV, Roma 2005, pp. 668-676. Quanto ai suoi scritti, fu lo stesso Longhi ad avviarne, nel 1956, la raccolta completa in una serie di volumi, proseguita poi dopo la sua morte. Per la loro consultazione si fa dunque riferimento alla sua *Raccolta delle opere complete*, Firenze 1956- 2000.

2. Alla rivisitazione dei, non sempre facili, rapporti fra i due Maestri, è stata dedicata una Giornata di Studio, presso la Fondazione Longhi di Firenze; l’esito dell’incontro è raccolto nel volume: *Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, Atti dell’Incontro di studio (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di M.C. Bandiera, G. Basile, Padova 2010. Una precedente analisi era stata condotta da S. Rinaldi attraverso la disamina del carteggio Longhi-Brandi; cfr.: S. RINALDI, *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 101-116.

3. Richiamo a questo proposito le riflessioni di uno dei suoi allievi fiorentini, Antonio Paolucci, che rammenta l’ironia spesso utilizzata dal Maestro nei confronti dei personaggi a lui sgraditi; A. PAOLUCCI, *Ricordo di un Maestro, Roberto Longhi*, in *Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, cit., pp. 13-17. Anche Giuliano Briganti, “il più vecchio degli scolari” di Longhi, ricordando il suo apprendistato a fianco del maestro, teneva a sottolineare quanto “... *ironia e paradosso siano parte integrante della struttura psicologica di Roberto Longhi, stiano due fondamentali pilastri di quella impalcatura che la sostiene e la fa funzionare. Ed è questa un’altra prova della sua moderna e poetica validità*”; cfr. G. BRIGANTI, *La giornata di Longhi*, in *L’arte di scrivere sull’arte*. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 37-46; p. 45. L’interesse del Maestro per le problematiche della tutela è stato oggetto di studi da parte di Arturo Fittipaldi, cfr.: A. FITTIPALDI, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in *L’arte di scrivere sull’arte*. cit., pp. 83-107; Id., *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di R. Longhi*, in *Studi di Storia dell’Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 597-633. Sullo stesso argomento si veda pure: A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell’arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, Torino, 1981, 10, pp. 38-112, ma soprattutto pp. 101-104.

4. È proprio alla fine degli anni Trenta che si verificò, nella storia delle istituzioni per il restauro, un’inattesa sinergia tra politica, istituzioni e cultura; Mario Serio ha sottolineato l’importanza del periodo come pure il legame, da sempre esistito, tra critica d’arte e restauro; cfr. M. SERIO, *Restauro e Istituzioni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 13-16.

5. Luigi Ficacci ha condotto un primo tentativo di sistematizzazione delle idee generali sul restauro di A. Venturi; L. FICACCI, *Idee sul restauro nell’opera storiografica di Adolfo Venturi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 71-79.

6. Longhi aveva conosciuto P. Toesca a Torino, avendo seguito il suo corso di Storia dell’Arte all’Università. Successivamente, trasferitosi a Roma nel 1912 per frequentare la Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte, conobbe A. Venturi che ne era il Direttore; cfr.: S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, cit., p. 672.

7. Per comprendere meglio il suo approccio allo studio delle opere artistiche resta illuminante il testo di una missiva inviata a Venturi nel 1914: “... *Venni a Venezia, soffermandomi a Brescia, Verona e*

Vicenza. Ella sa ch’io veniva inizialmente per trascrivere il Mancini. Ma senta se ho avuto torto a fare quello che ho fatto. L’orario della biblioteca (9-15) vessatorio al sommo per togliermi le ore più belle e sacrosante per la visita e rivista delle infinite cosa di Venezia, e allora? Avrei dovuto restare a Venezia senza vederla? E bene?- Decisi dunque, e mi parve buon avviso, che il Mancini me lo sarei fatto mandare appena a Roma alla biblioteca V.E. (e di questa possibilità mi sono particolarmente accertato), e che nei giorni di fermata a Venezia avrei studiato su testi infallibili: le opere.”, il brano è riportato in: M. MIGLIORINI, *Roberto Longhi editorialista, il caso di “Paragone Arte”*, in *Percorsi di critica, un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Ciuffi e A. Rovetta, 2007, pp. 473-488, ma p. 474; il testo integrale della lettera è pubblicato in: G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all’università*, 1880-1940, Venezia 1996, p. 202.

8. La trascrizione fa riferimento a un’intervista del 1963; A. BERTOLUCCI, *Non intervista a Roberto Longhi*, in *Aritmie*, Milano 1991, p. 165; ora ripubblicata in *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Milano 1997, p. 1141. L’episodio è ricordato da Massimo Ferretti nella sua Postfazione alla seconda edizione del testo di A. Conti; M. FERRETTI, *Una visione serena del rapporto tra materia e immagine*, in A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1988 (II edizione), pp. 367-375.

9. Il carteggio scambiato tra Longhi e Mauro Pellicoli, restauratore bergamasco, conferma il grande interesse di Longhi per le problematiche del restauro sin dall’inizio degli anni Trenta. Lunghe e molto dettagliate, queste missive costituiscono una importante fonte su aspetti generali e eventi particolari. Pellicoli fu probabilmente il restauratore italiano di maggior successo nella prima metà del XX sec., legato a Longhi da un lungo rapporto di stima, amicizia e collaborazione, sarà da lui introdotto, come restauratore-capo, nella struttura del nascente istituto del restauro; cfr., A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, cit., pp. 97-99. Sul carteggio si veda: S. RINALDI, *Il Dialogo Longhi-Pellicoli per il restauro degli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d’esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi, a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 95-104; Id.; *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, cit., pp. 101-116; Id., *Il carteggio Longhi-Pellicoli (1933-1968) : un’amicizia alimentata dal dibattito sul restauro*, manoscritto 2007 in corso di pubblicazione. La Bon Valsassina che ha avuto dall’autrice la possibilità di visionare il manoscritto e ne riferisce nel suo C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto. Intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, cit., pp. 45-47.

10. “... *Ecco il restauro, questa somma e sommanente goffa pretesa di esattezza storica, coincidere fatalmente con la peggiore falsificazione della storia. Si recidono i legami delicati e magici delle epoche; si distruggono infinità di momenti, tutti a lor modo legittimi, della vita di un edificio a vantaggio di quel momento solo che si spera di rinvenire sotto l’intonaco che era anch’esso storia; e non trovandolo, com’è naturale, lo si sostituisce poi con una supposizione scientifica, con la lezione più probabile del codice abraso. Ma le pietre sono persino più delicate delle parole; i muri più sensitivi dei palinsesti...* ”, da: R. LONGHI, *La Toilette di Sabina, e altre cose*, «Il Tempo», 8 luglio 1919, poi riedito in Id., in *Scritti giovanili 1912-22, Opere complete*, I, Firenze 1961, pp. 437-440.

11. Giuseppe Bottai, Ministro dell’Educazione Nazionale, era stato suo allievo al Liceo Tasso di

Roma, e fu lui a chiamarlo, nel 1937, a Roma, presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Longhi, all’epoca già studioso affermato, godeva della piena e assoluta fiducia del Ministro che lo considerava una sorta di superconsulente nelle questioni tecnico-scientifiche, oltre che un amico fraterno; cfr.: A. PAOLUCCI, *Ricordo di un Maestro, Roberto Longhi*, cit., pp.13-17.

12. Longhi, designato dal Ministro a selezionare le opere da esporre alla Mostra Mondiale dell’arte italiana del 1941, nell’agosto del 1937 scriveva: “... *è infatti quello della conservazione e del restauro il problema su cui convergono e dovrebbero convergere esclusivamente tutte codeste ricerche tecniche in margine all’opera d’arte; e si tratta di problema così essenziale e delicato, da porre l’istanza di una riforma generale o di direttive unificate in un organo di Stato, particolarmente dotato, efficiente e responsabile.*”. R. Longhi, *Relazione* del 15-VIII-1937, in: M. CARDINALI, M.B. DE RUGGERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica*, Roma 2002, pp. 261-263. Il testo è riportato anche da S. RINALDI; *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, cit., pp. 101-116.

13. Le *Istruzioni* avrebbero poi dovuto estendersi anche ai manufatti storico-artistici, S. RINALDI; *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, cit., p. 108, nota 39.

14. R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d’arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Le Arti», I , 1938-39, pp. 144-149. Paolucci sottolinea come il Convegno, organizzato da Bottai a Roma nell’estate del ’38, costituì probabilmente un’occasione unica di scambio e di incontro, che vide presenti, oltre al Ministro e a tutti i Soprintendenti, tre personaggi chiave per il futuro delle istituzioni nell’ambito delle restauro: Longhi, Brandi e Argan. All’interno di questo terzetto era ovviamente Longhi il personaggio considerato più autorevole, vista anche la ancor giovane età degli altri due, e fu a lui, coadiuvato dal giovane, G. C. Argan che Bottai affidò il progetto della struttura dell’ICR; cfr.: A. PAOLUCCI, *Ricordo di un Maestro, Roberto Longhi*, cit., p. 14.

15. Bottai, in un’intervista al «Popolo d’Italia» del 23 agosto del 1939, definiva il nascente istituto come: “... *il cuore stesso dell’amministrazione delle Belle Arti: centro di studi, centro di ricerche, centro di esperimenti, centro di produzione, scuola di metodo e di perfezionamento...* [...] *organo essenziale per il patrimonio della Nazione*” testo pubblicato da C. BON VALSASSINA, *L’Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 17-26. Sul pericolo insito nella prevalenza che le scienze chimico-fisiche risultavano avere, negli anni Trenta, nel settore del restauro, si veda l’interessante ricostruzione di M. MICHELI, *Il modello organizzativo dell’Istituto Centrale del Restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 168-178.

16. “... *Restaurare... non significa soltanto conservare e consolidare, ma interpretare criticamente. (...) Restaurare è conoscere. Noi vogliamo che la nostra attività di restauratori sia, come la nostra conoscenza di critici, decisamente significativa per il progresso degli studi e l’esatta determinazione del quadro delle nostre cognizioni storiche...*”; G. BOTTAI, *Discorso pronunciato al Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti*, «Bollettino d’Arte», I, 1938, brano ripubblicato poi da A. FITTIPALDI, *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di R. Longhi*, cit., p. 603.

17. La citazione fa parte della *Relazione* che Argan presentò al Convegno dei Soprintendenti e pubblicata in G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d’arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I, 1938-39, 2, pp.

133-137. Sul ruolo svolto dal giovane studioso nella creazione dell’ICR, oltre al più volte citato saggio di S. RINALDI, si veda pure: V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze, 2009, in particolare pp. 27-39.

18. V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan*. cit., p. 38. Quello dell’unificazione delle metodologie e dei criteri di intervento nel restauro era un vero e proprio pallino di Longhi, il quale, a proposito degli interventi di restauro eseguiti in occasione della Mostra Giottesca del 1937 dichiarava: “... *la necessità che in ogni gabinetto di restauro (...) stia sempre, accanto al tecnico, un conoscitore, ma uno vero, a dirigere, a controllare, ad avvertire in tempo l’avvicinarsi di quel terribile istante climaterico che al restauratore, fidente nell’infallibilità del proprio specifico, sfugge troppo spesso; istante, intendo, in cui il dipinto muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto...*”, da: R. LONGHI, *Restauri*, in «La Critica d’Arte», V, 1940, 24, pp. 121-128, ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969 (Opere complete, XIII)*, Firenze 1985, p. 121. Ancora, qualche anno più tardi, quando i primi segni di delusione sull’attività dell’Istituto cominciavano a manifestarsi, scriveva in una lettera aperta a G. Briganti: “... *Da quella sincera collaborazione che potrebbe, io credo, organizzarsi attorno a un Istituto che già esiste e che è quello, nazionale, del Restauro, una volta riformato da un consiglio sedente in permanenza, fornito di più mezzi e di più individui idoneamente scelti, solidamente collegato con gli uffici provinciali, e presto, speriamo, rinsanguato dalle squadre di specialisti ancora sequestrati nell’Italia del Nord, verrà fuori un buon lavoro condotto con la indispensabile unità di metodo. Bisognerà per questo potersi riunire spesso, procedere sollecitamente ai sopralluoghi, decidere e poter expedire all’esecuzione di molti lavori.*”. R. LONGHI, *Lettera a Giuliano*, in «Cosmopolita», 30 dicembre 1944, ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 129-132, ma p. 131.

19. Brandi rientrò da Rodi alla fine di agosto del 1938 e immediatamente, in diverse missive, espresse a Longhi la sua gratitudine per il sospirato rientro e per la successiva nomina; cfr. S. RINALDI; *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, cit., pp. 110-111.

20. A. Venturi dichiarò espressamente in Senato il 30 giugno 1939 tutta la sua contrarietà nei confronti dell’Istituto che si stava creando, il suo intervento è citato da: *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni 30*, a cura di V. Cazzato, Ufficio Studi del Ministero per i beni e le attività culturali, 2 voll., Roma 2001, vol. II, pp. 748-749. La sua propensione, in accordo con Pietro Toesca era per un restauro di tipo esclusivamente conservativo. Sullo stesso argomento si veda pure: C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, cit., pp. 19-20.

21. Il Consiglio Tecnico dell’Istituto era un organo di raccordo fra il Ministro e l’ICR, e si sarebbe dovuto comporre di sei membri, di nomina ministeriale, che avessero particolare competenza in relazione ai fini dell’Istituto. Su tutto l’iter di realizzazione dell’istituto si veda , in particolare, C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, cit.

22. Lo scetticismo spesso dimostrato da Longhi era fomentato pure dalla analoga diffidenza nei confronti di questa “tendenza scientista”, nutrita, anche per questioni di concorrenza lavorativa, da M. Pelliccioli; cfr. i già ricordati saggi di S. RINALDI e M. MICHELI in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 112-113, 168-170.

23. Di questa prima seduta, convocata il 17 dicembre 1941, è stato rintracciato l’ordine del giorno nell’archivio dell’ICR; C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, cit., pp. 28-29.

24. Gli esempi elencati nel saggio servivano proprio a dimostrare come l’occhio del conoscitore

riuscisse a riconoscere i vecchi restauri e a indirizzarne correttamente i nuovi con la sola valutazione critica delle caratteristiche stilistiche della tela. Di qui l’importanza fondamentale del ruolo dell’esperto, responsabile di tutte le valutazioni. R. LONGHI, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1973, pp. 7-30. All’origine del volume di A. Conti c’era indubbiamente la volontà di Longhi, che lo seguì nel suo evolversi editoriale fino al momento della sua scomparsa, come ricorda lo stesso autore nei ringraziamenti in chiusura del volume e come ribadisce anche M. Ferretti nella sua Postfazione alla seconda edizione del volume. Si veda: M. FERRETTI, *Una visione serena del rapporto fra materia e immagine*, cit., pp. 367-375.

25. Quest’ipotesi è stata avanzata da S. Rinaldi, che ha notato come pure il corredo fotografico di alcuni egli esempi citati risalga agli anni Trenta; cfr. S. RINALDI; *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, cit., p. 115 e nota n. 72.

26. A. FITTIPALDI, *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di R. Longhi*, cit., pp. 607.

27. Il brano conclude il già citato saggio: R. LONGHI, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, cit., p. 30.

28. Questi concetti sono chiaramente evidenziati nel saggio di Ficacci; cfr.: L. FICACCI, *Idee sul restauro nell’opera storiografica di Adolfo Venturi*, cit., pp. 71-79.

29. “... *al restauro bisogna credere come fonte di accrescimento estetico; si tratta soltanto di accudire a che sia eseguito bene; chè un restauro fallito, soprattutto un restauro di «pulitura», significa un’opera d’arte distrutta o almeno diminuita per sempre...*”, da R. LONGHI, *Restauri*, 1940, cit., p. 120.

30. “... *Io non nego di aver patrocinato sempre, con le debite cautele, anche il restauro che non è tanto di conservazione, quanto, potrebbe dirsi, di «rivelazione»*”-l’atto, cioè, inteso al recupero del testo originale dell’opera d’arte che vicende di tempo, di gusto variabile e di incultura fissa ci hanno tante volte trasmesso in tali condizioni di mascheratura e di offuscamento da renderlo quasi illeggibile, soprattutto per l’osservatore comune che può ha bisogno di lettura piana”, da: R. LONGHI, ‘Buongoverno’: una situazione grave, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 185-188; ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 1-5, ma p. 1.

31. “... *Una volta inserita nella cerchia di una calcolata sintassi cromatica nessuna tinta è neutra, e perciò non mancherà di interferire nelle circostanti zone genuine (...)* *Che cosa si direbbe d’un critico letterario che per colmar le lacune d’un testo poetico le riempisse di un fiotto di sillabe incoerenti, tanto da raggiungere il conto dei versi? (...)* *Quanto riguadagnerebbe la schiettezza della lettura dalla remozione di queste colmate sorde o gassose, fino a riveder quel molto o poco che resti sul gesso ingiallito della preparazione antica!*” Da: R. LONGHI, *Restauri*, 1940, cit., pp. 123-124. Fu probabilmente proprio questo “eccesso di intervento” (la definizione è di C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...*, cit., p. 64), attribuito da Longhi a Brandi, una delle cause della *querelle* tra i due. Longhi non condivideva la soluzione del tratteggio verticale per la reintegrazione delle lacune, poiché era contrario a qualsiasi tipo di aggiunta materiale ‘moderna’ sull’opera. Nella lettera che inviò al Direttore generale dell’Antichità e Belle Arti, G. De Angelis d’Ossat il 27 agosto del 1948, con la quale lamentava gli errori compiuti, a suo giudizio, dall’istituto, si legge: “... *si è proceduto senza necessità al “trasporto di colore” per il quadro del Cerquozzi al Museo di Palazzo Venezia, danneggiandolo ulteriormente e colmandone i danni col metodo del “rigatino”, oggi meccanicamente e scolasticamente applicato dal-*

l’istituto con grave diminuzione estetica delle parti originali...”, l’intero documento è riprodotto, in copia anastatica, nell’app. documentaria allegata al saggio di C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...*, cit., pp. 77-79.

32. “*Si dimentica troppo spesso che l’arte figurativa risiede tutta e soltanto nell’unicità e irriproducibilità degli originali, che in letteratura «copia» vale «originale», e in arte figurativa soltanto ricordo più o meno pallido dell’originale unico, mentre poi nei caso di maggior fedeltà si confonde con l’idea di «falsificazione» (...)* *L’interiorità dell’opera figurativa non si può apprendere che da quell’unica estrinsecazione fisica originale dove proprio i materiali fisici si sono resi siffattamente «intrinseci» da non poter essere mai ricomposti né riprodotti altrove in quella forma; neppure, com’è ben noto, dall’autore stesso; figuriamoci se dal restauratore odierno...*”, da R. LONGHI, *Restauri*, 1940, pp. 120-121.

33. “... *le ricerche sussidiarie di chimica e fisica, le ricognizioni radiografiche non tolgono nulla alla perizia del restauratore e non diminuiscono l’acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti dell’uno e dell’altro...*”; in: C. BRANDI, *L’inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV, 1941, pp. 51-52.

34. La minuziosa rilettura dei documenti sembrerebbe dimostrare come dietro le proteste e le accuse di Longhi ci fosse pure il livore di Pelliccioli, all’epoca ancora restauratore capo dell’ICR. L’insoddisfazione del restauratore bergamasco per il ruolo svolto all’interno della struttura e per la scarsa considerazione dimostratagli dal direttore, si tradussero in una serie di accuse, rivolte all’Istituto, su interventi specifici, che egli comunicò all’amico Longhi, il quale se ne fece interprete. Pelliccioli ruppe definitivamente con Brandi nella seconda metà del 1947, non rinnovando il contratto con l’amministrazione per l’anno successivo, cfr. C. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...*, cit., pp. 55-69.

35. Basile ipotizza che alla base del contrasto ci fosse pure una sostanziale diffimità di idee riguardo alla nuova figura di restauratore che, grazie all’attività dell’Istituto, si andava formando; cfr, G. BASILE, *Longhi-Brandi, uno sguardo all’indietro, in Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, cit., p. 7.

36. Longhi pubblicò nel 1948, prima in forma ridotta sul «Corriere d’Informazione» e poi, in versione estesa su «Proporzioni», un articolo che era un severo atto di accusa nei confronti dell’operato dell’Istituto, il quale non era stato in grado, a suo giudizio, di svolgere quell’attività di coordinamento a scala nazionale che egli auspicava fin dagli anni trenta; R. LONGHI, *Quali le condizioni delle nostre opere d’arte? I nostri restauratori a un esame di coscienza*, in «Corriere d’Informazione» 5-6 gennaio 1948, p. 3; R. LONGHI, ‘Buongoverno’: una situazione grave, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 185-188. Al primo attacco a mezzo stampa fece seguito poi un’ulteriore lettera di accusa che Longhi inviò, in forma riservata il 27 agosto dello stesso anno, all’allora direttore generale della Antichità e Belle Art G. De Angelis d’Ossat, documento riprodotto, in copia anastatica, nel già citato saggio della BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...*, cit., pp. 77-79.

37. Nel 1949, scaduto il primo mandato, il Consiglio Tecnico fu riletto con un nuovo organico che vide la sostituzione di Longhi e Toesca con Lionello Venturi e Roberto Pane. Cfr. BON VALSASSINA, *Longhi e Brandi a confronto...*, cit., p. 63.

38. M. MIGLIORINI, *Roberto Longhi editorialista, il caso di “Paragone Arte”*, cit., pp. 473-488.

39. Longhi non condivideva affatto l’illusione, molto sentita in quegli anni soprattutto in Francia e in Germania, di poter utilizzare la diagnostica anche per risolvere questioni attributive, tuttavia

questa chiusura non gli consentì di cogliere l’esistenza di un aspetto positivo consistente nel grande bagaglio di informazioni relative ai materiali alle tecniche di esecuzione e allo stato di conservazione di un’opera che le indagini scientifiche portano con sé.

40. “*Ci sarà senza dubbio un momento nel quale chiederemo in aiuto gli strumenti dei restauratori (...)* *e certamente vi sono oggi molti apparecchi, macchine e strumenti che pretendono di aver risolto per sempre la questione dello stato dei quadri (...)* *ma un’abdicazione da parte nostra non è augurabile, ed io penso che non avverrà mai.* *Gli strumenti possono svolgere molto bene il loro lavoro (...) sempre al nostro occhio spetterà il controllo accurato del lavoro eseguito dagli apparecchi e di valutarlo in rapporto all’opera...*” R. LONGHI, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, cit., p. 30.

41. “... *l’originale di un testo figurativo è sempre un esemplare unico: un oggetto che ha una sua esistenza materiale, corporea e che, come tale, è sottoposto a tutte le vicissitudini del tempo e, purtroppo, votato...* *a una vita “a termine” (...)* *Perché, infatti, non è giunto a noi neppure un dipinto dell’antichità classica? Non saranno stati solo i barbari a spezzarli; o i Cristiani a darli alle fiamme per la paganità del soggetto; fu la loro stessa antichità a consumarli.* *Un millennio è la durata medio-massima della vita di un’opera d’arte “mobile”...*” Da: R. LONGHI, *Dei Restauri*, in «Paragone», 23, 1951, pp. 3-7, ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 25-29, ma p. 25. La riflessione di Conti sono contenute in: A. CONTI, *Vicende e cultura del restauro*, cit., p. 103.

42. Questo valore viene individuato da Longhi nella sua *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d’arte e sulle pubblicazioni connesse*, presentata al Convegno dei Soprintendenti del 1938 e poi pubblicata in «Le Arti», I 1938-39, pp. 144-149, in particolare p. 146. Nel descrivere la sua proposta per una scheda di catalogo egli riferiva che i dati qualitativi da inserire nella schedatura si sarebbero dovuti basare: “1) *sul valore intrinseco dell’opera*; 2) *sul suo valore di connessione ambientale*; 3) *sull’eventuale valore estrinseco del materiale impiegato...*”. La citazione contenuta nel testo è tratta da: R. LONGHI, *Proposte per una critica d’arte*, in «Paragone», I, 1950, p. 16 e riportata anche in A. FITTIPALDI, *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di R. Longhi*, cit., p. 604.

43. È Conti a ricordare questa diffidenza di Longhi nei confronti del concetto di patina e il suo richiamo alla definizione del Vocabolario di Baldinucci, (*Patena: Voce usata da’ Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce, Vocabolario toscano dell’arte del disegno, opera di Filippo Baldinucci*, 1691); cfr. A. CONTI, *Manuale di restauro*, cit., p. 28. Longhi scriveva: “... *è ancora un frutto del più illuminato storicismo moderno aver superata affatto la concezione romantica del «tempus additum operibus», l’amor delle patine, gromme e simili: e di saperle intendere, specie nel campo più squisitamente creativo e autografico che è della pittura, per ciò che realmente sono: sudiciume vetusto che l’artista non si è mai sognato di pregustare nel futuro dell’opera propria.*”, da R. LONGHI, ‘Buongoverno’: una situazione grave, 1948, cit., pp. 1-5.

44. R. LONGHI, *Firenze diminuita*, in «Paragone», 203, 1967, pp. 3-12, ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 101-108.

45. “... *la funesta mania, in cui motivi pratici e venali sono palesi, di assottigliare i supporti originali e*

poi di «intelaiarli» o, come più comunemente si dice alla francese, di «parcettarli». *Quanti dipinti, per poco che fossero imbarcati, non sono stati trattati a codesto modo! E siamo qui soltanto a mezza strada dal trasferimento completo su altro supporto che, pur esso, lascia il vecchio dipinto quasi incadaverito.* *Giungerei persino a dire che preferirei riveder un dipinto alluvionato, ma sempre sul vecchio supporto, con qualche lieve fenditura che rincontrarlo in apparenza illeso, ma in sostanza esaminato dal trasferimento...*” R. LONGHI, *Firenze diminuita*, in «Paragone», 203, 1967, pp. 9-10. L’alluvione di Firenze del 1966 costituì l’occasione per prendere pubblicamente le distanze da questa tecnica, molto in voga nell’Ottocento; sulla parchettatura e sulle conseguenze negative derivanti dalla sua applicazione si veda il paragrafo relativo in A. CONTI, *Manuale di restauro*, cit., pp. 161-166.

46. A proposito della pratica del distacco egli scrive: “... *si tratta di una storia lunga che gioverebbe ripercorrere e approfondire...* (...) *Credo anzi che se ne potrebbe cavare un libro bellissimo (speriamo che un giovane voglia attendervi), oppure una utile «mostra storica»...*” R. LONGHI, *Per una mostra storica degli estrattisti*, in «Paragone», 91, 1957, pp. 3-8, la citazione è a p. 3. Sulla questione del trasporto degli affreschi si veda pure A.CONTI, *Manuale di restauro*, cit., pp. 172-178. Per una ricostruzione accurata degli eventi e della temperie del periodo si vedano: C. METELLI; *La rimozione della pittura murale. La parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, Tesi di Dottorato in Storia e Conservazione dell’oggetto d’arte e d’architettura, XX Ciclo, (A.A. 2006/2007), Coord. Prof. D. Manacorda, Tutor Prof. M. Micheli, Università degli Studi Roma Tre e, ancora, il recente saggio: S. RINALDI, *Strappi preventivi*, in M.C. MAZZI, *Musei anni ‘50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185-226.

47. Sempre sulla questione dei distacchi si vedano pure: R. LONGHI, *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, in «Il Ponte», novembre 1950, pp. 1405-1407, ora in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 133-136; Id., *Affreschi in agonia*, in «Epoca», 8 settembre 1957, pp. 155s, in Id., *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, cit., pp. 155-156.

48. Si tratta dei tre, più famosi, cicli di affreschi ridotti in frammenti dai bombardamenti, ossia gli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta di Santa Maria della Verità a Viterbo, quelli mantegneschi nella cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, e quelli del Camposanto di Pisa. Si veda a questo proposito C. METELLI; *La rimozione della pittura murale*. cit., pp. 38-47, ma pure: B. TOSCANO, *Gli anni difficili di Longhi e Brandi*, in *Longhi-Brandi, convergenze divergenze*, cit., pp. 19-26, ma soprattutto, p. 24.

49. Conti evidenzia bene questo aspetto: “... *si ha il vantaggio di rendere mobile la pittura murale e di avvicinare ai nostri occhi bellezze e particolari che l’autore aveva affidato alla parte più alta della parete (di qui, forse, la simpatia di Longhi per gli strappi)...*” in A. CONTI, *Manuale di restauro*, cit., p. 173.

50.” *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*” pubblicato nel 1950 nella rivista «Il Ponte», lo scritto si articola in tre lettere in cui Bianchi Bandinelli, L. Venturi e Longhi si confrontano in merito alla salvaguardia del patrimonio artistico.

51. G. Bonsanti, sulla traccia di una precedente riflessione di Paolucci, riconosce, sull’argomento, una univoca comunanza di intenti tra Longhi e Brandi, anche dal punto di vista teorico; cfr.: G.

BONSANTI, *La stagione degli strappi: un’eredità difficile da gestire*, in *Geschichte der Restaurierung in Europa – Histoire de la Restauration in Europe*, Atti del Congresso (Basel, 1991), Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1993, vol.II, pp.95-98; A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto bancario San Paolo, 1986, p. 104.

52. Egli si era già pronunciato in questo senso nel 1936, in quanto membro della Commissione nominata dal Ministro Bottai (per esprimere pareri su questioni di restauro e conservazione), “*sull’eventualità di operare il distacco degli affreschi trecenteschi dell’Oratorio di Moccirolo, presso Milano*”. La trascrizione dell’intero documento è stata pubblicata da V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan*., cit., pp. 138-139.

53. P. Sampaolesi fu il primo a dedicare un articolo all’argomento, esprimendo anche lui la sua opinione favorevole allo strappo generalizzato di affreschi e sinopie, considerato soluzione preferibile a qualsiasi tentativo di consolidamento. I suoi studi furono di premessa a quelli, successivi, di U. Procacci; P. SAMPAOLESI, *Le sinopie del Camposanto di Pisa*, in «Bollettino d’arte», XXXIII, 1948, pp. 34-43.

54. A questo proposito Procacci si espresse in questi termini: “*Si è conclusa così l’esposizione di queste notizie sulle sinopie e sugli altri disegni murali, notizie che sono state raccolte specialmente con lo scopo di richiamare l’attenzione e l’interesse su un ramo dell’arte pittorica che, fino a poco tempo fa, è stato negletto e addirittura ignorato*”, cfr.: U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1960, p. 40; testo citato da C. METELLI; *La rimozione della pittura murale*. cit., p. 123.

55. I rapporti tra Procacci e Longhi, erano stati, in precedenza molto tesi, nel 1940 Longhi aveva pesantemente criticato l’allora Direttore del Gabinetto dei Restauri di Firenze, per le soluzioni proposte in merito al trattamento delle lacune in riferimento ai restauri promossi in occasione della “Mostra Giottesca” del 1937(cfr. *Restauri*, 1940, pp. 119-132); l’atteggiamento critico lasciò più tardi spazio alla piena approvazione per le operazioni di stacco promosse dal direttore del Gabinetto, manifestata dallo studioso piemontese nei due articoli del ‘57.

56. “*Il distacco degli affreschi è forse il migliore esempio della concezione di bene culturale come bene di consumo destinato allo sfruttamento intensivo. Il dipinto, mediante l’operazione di distacco, viene sezionato nei suoi componenti (sinopia, disegno preparatorio, pittura) e viene reso trasportabile in modo da poter essere esposto in varie località. Esso è in pratica trasformato in prodotto deperibile di rapido e facile consumo che dopo un uso intensivo finisce semidimenticato nei musei o nei depositi delle soprintendenze. La parabola dell’affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato*” questa la lucida riflessione, in: G. TORRACA, *Problemi di conservazione*, 1973, p. 48.

57. R. LONGHI, *Restauri*, 1940, cit., p. 123.

58. *Ibid.*

59. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1953, pp. 113

60. D. BENNARDI, R. FURFERI, *Il restauro virtuale tra ideologia e metodologia*, Firenze 2007.

61. S. BOVA, *Il restauro...*, Torino 2002, cit. p. 57.

ROBERTO LONGHI:
IDEE SUL RESTAURO

Il saggio si propone di riconsiderare, attraverso la rilettura dei suoi scritti, i principi che hanno ispirato il pensiero di Longhi in relazione al campo del restauro delle opere d'arte. Si è appurato come questi argomenti fossero importanti, nella sua riflessione, già nella fase giovanile e come la maturità lo portò a modificare, senza però mai tradire, i suoi assunti di partenza. Per Longhi il rapporto ravvicinato con l'opera e la sua materia era imprescindibile; contrario alla reintegrazione, considerava il restauro uno strumento al servizio della critica. In opposizione all'intervento concreto, egli proponeva il cosiddetto 'restauro mentale'. L'attualità di questa idea si è conservata, anche in virtù del possibile nesso teorico con il restauro virtuale; l'uno e l'altro uniti dal tentativo di riconferire, idealmente, la propria unità ad un'opera lacunosa. Si conferma dunque, aldilà dei condizionamenti storici, l'originalità e, per alcuni versi, l'attualità del pensiero longhiano.

ROBERTO LONGHI:
IDEAS ABOUT RESTORATION

The paper will review, based on a reinterpretation of writings by Longhi, the principles behind his ideas concerning the restoration of works of art. We know how important these issues were for him, even as a young man, and how in his later years they evolved without, however, ever betraying their basic premises. Longhi considered a close relationship with the work and matter was crucial and indispensable; he was against reintegration and considered restoration a tool used by critics. Instead of tangible and concrete restoration, he proposed what he called 'mental restoration'. The topical nature of this idea has remained, not least because of a possible theoretical link with virtual restoration, both united in an attempt to ideally recreate unity in a work with missing pieces. So, apart from the influence that particular historical period had on his ideas, Longhi's philosophy in this field remains unusual and, in some ways, contemporary and topical.

Maria Grazia Ercolino
[mariagrazia.ercolino@uniroma1.it]