



2016

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Co-Direttori*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge  
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,  
Girolamo Sciuolo

### *Coordinatore editoriale*

Francesca Coltrinari

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara  
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia  
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,  
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro  
Saracco, Emanuela Stortoni

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,  
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen  
Vitale

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria  
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,  
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando  
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria  
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,  
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele  
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico  
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,  
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano  
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo  
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,  
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,  
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo  
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,  
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano  
Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Rivista indicizzata WOS

---

# Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

---

Saggi

# L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)

Silvia Cecchini\*

## *Abstract*

Chi all'interno dell'Office International des Musées (OIM), all'indomani della prima guerra mondiale, lavorava alla ridefinizione del ruolo dei musei, ripensandoli come luoghi di dialogo interculturale e di incontro della società presente con il proprio passato, considerava il ruolo sociale del museo e la sua missione conservativa come parte della stessa riforma culturale. In questo scenario l'inchiesta condotta nel 1932 dall'OIM è stata occasione di confronto tra paesi membri della Società delle Nazioni sulla figura di 'restauratore di opere d'arte'. Se ne considerano i percorsi formativi, fino ad arrivare alla regolamentazione della concorrenza, valutando aspetti metodologici, critici, etici.

Le posizioni che emergono dai documenti dell'Archivio dell'OIM mostrano le intersezioni tra scelte culturali e processi storico-politici, rivelano significative differenze

\* Silvia Cecchini, Ph.D., professore a contratto di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura, Largo Giovanni Battista Marzi 10, 00153 Roma, e-mail: [silvia.cecchini@uniroma3.it](mailto:silvia.cecchini@uniroma3.it).

sul ruolo attribuito alla diagnostica e alla critica dalle diverse culture nazionali. L'analisi di quanto emerge da quei documenti offre l'occasione per riflettere su alcuni percorsi storici che hanno costituito le radici dell'attuale cultura italiana del restauro, permette di soffermarsi sul rapporto dell'Italia con gli specifici percorsi della cultura internazionale. Ne emergono elementi utili a considerare da un punto di vista storico i processi di trasformazione ora in atto proprio nell'ambito della formazione dei restauratori di beni culturali.

In the aftermath of WW1, those working in the Office International des Musées (OIM) to redefine the role of museums – rethinking them as intercultural dialogue and meeting places of the society with its own past – considered the social role of the museum and its conservative mission as part of the same cultural reform. In this scenario the survey conducted in 1932 by the OIM was an opportunity for discussion between members OIM of the League of Nations countries on the figure of 'restorer of works of art'. Aspects such as training courses, regulation of competition were analysed, taking into account the places methodological, historical, critical and ethical aspects.

The positions that emerge from OIM Archive documents show the intersections between cultural choices and historical-political processes, revealing significant differences in the role attributed to diagnostic and criticism by different national cultures. The analysis of what emerges from these documents provides an opportunity to reflect on some historic trails that shaped the roots of the Italian culture of restoration, allowing one to dwell on Italy's relationship with the specific routes of international culture. It also provides useful elements to consider, from a historical point of view, the transformation process now in place in the training of restorers of cultural heritage.

Un'importante riforma è stata avviata nel 2011 con la decisione di trasformare in laurea il diploma rilasciato dalle Scuole di Alta Formazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo, assieme alla scelta di affiancare ad esse, nella formazione dei restauratori, Accademie di Belle Arti ed Università<sup>1</sup>. Una decisione dall'ampio impatto tanto sulla conservazione del nostro patrimonio culturale, quanto sull'occupazione degli addetti, e con un rilevante riscontro anche sul sistema formativo nazionale.

L'episodio dell'inchiesta sulla formazione dei restauratori condotta nel 1932 dall'Office International des Musées offre l'occasione per riflettere su alcuni percorsi storici fondativi della cultura del restauro italiana di oggi, per soffermarsi sul suo rapporto con la cultura del restauro internazionale, infine permette di considerare da un punto di vista storico i processi di trasformazione oggi in atto proprio nell'ambito della formazione dei restauratori di beni culturali.

<sup>1</sup> Il 18.04.2011 ha iniziato i lavori la Commissione tecnica per le attività istruttorie finalizzate all'accreditamento delle istituzioni formative e per la vigilanza sull'insegnamento del restauro, istituita con decreto interministeriale (MiBAC-MIUR) del 7.02.2011, in base a quanto disposto dal DM 26.05.2009, n. 87, art. 5, in attuazione dei cc. 8 e 9 dell'art. 29 del DLGS 42/2004 s.m.i. Fino ad oggi (20.01.2016) i centri di formazione accreditati per la laurea in restauro sono 23. La loro attivazione permette l'immissione sul mercato di lavoro di 195-215 restauratori per anno. Non esiste ad oggi uno studio specifico per questo ambito sul rapporto tra domanda ed offerta occupazionale.

Ripercorrere questo momento storico, analizzare lo specifico episodio dell'inchiesta del 1932, può offrire elementi di conforto nel portarci a notare che, a conclusione di un lungo percorso, siamo da poco arrivati in Italia alla nomina della Commissione per l'attribuzione del titolo di Restauratore di beni culturali, già richiesta in ambito internazionale dal francese Maurer nel 1932, ed ora siamo anche giunti all'espletamento della procedura per la *Qualifica di restauratore di beni culturali*<sup>2</sup>.

Allo stesso tempo, ripercorrere questo momento storico può essere utile anche a mettere a fuoco alcuni temi che oggi – passati più di ottanta anni – sono ancora irrisolti. Mentre i primi corsi di laurea quinquennali a ciclo unico stanno immettendo sul mercato del lavoro i primi 'restauratori di beni culturali' laureati, sono ancora assenti linee guida nazionali per l'impostazione dei corsi di laurea, «capaci di saldare e uniformare l'orizzonte critico e teorico all'operatività del laboratorio e del cantiere»<sup>3</sup>. La normativa non riconosce ancora il restauro come un lavoro di équipe, mentre veniva identificato come tale già negli anni '30, e da molti fino ad oggi. Su questo aspetto hanno tutt'ora una forte valenza critica e analitica le parole di Kaines Smith<sup>4</sup>. Parole che indicano la necessità, nella formazione dei restauratori, come anche in quella degli storici dell'arte addetti alla direzione dei cantieri di restauro, di una familiarità con l'analisi della materia costitutiva del patrimonio culturale e con le tecniche esecutive.

Intendo qui proporre un 'carotaggio' (per rimanere nel lessico del restauro) che metta in evidenza, attraverso l'analisi dell'inchiesta sulla formazione dei restauratori, il valore metodologico e programmatico attribuito a due aspetti vitali dell'istituzione museale, cioè il valore sociale e la missione conservativa. Entrambi sono riconosciuti come fattori essenziali della riforma, coordinata dall'OIM, che assegna ai musei l'alto compito di educare alla conoscenza e al rispetto delle diversità culturali, e che per questo prende avvio dalla ridefinizione dei diversi pubblici a cui rivolgersi e dei criteri, metodi, linguaggi con cui operare. Riforma, coordinata dall'OIM, che assegna ai musei l'alto compito di educare alla conoscenza e al rispetto delle diversità culturali, e che per questo parte dalla ridefinizione dei diversi pubblici a cui rivolgersi e dei criteri, metodi, linguaggi con cui operare.

Il carotaggio si approfondisce quindi per cercare dati specifici che chiariscano il valore del confronto internazionale per gli sviluppi della cultura italiana del restauro. Un approfondimento che è reso possibile dal consolidarsi, negli ultimi anni, di ricerche volte a mettere in luce gli scambi culturali che sono alla radice

<sup>2</sup> Sono ancora in corso (agosto 2016) le valutazioni per la qualifica di restauratore di beni culturali e di aiuto-restauratore.

<sup>3</sup> Nel marzo 2016 la CUNSTA ha elaborato un documento contenente proposte che, firmato da alcune consulte, è stato presentato al Ministro per i Beni e le Attività Culturali, Dario Franceschini. Del 27 novembre 2015 è la giornata organizzata dalla CUNSTA sul tema *Storia dell'arte e restauro: il nodo della formazione*.

<sup>4</sup> Vedi citazioni nel testo che segue.

della costituzione dell'idea di Europa. Le ricerche di Marco Cardinali, Maria Ida Catalano, Beatrice De Ruggieri, Patrizia Dragoni, Anna Maria Ducci, Maria Cristina Giuntella, Nina Gorgus, Pierre Leveau, Daniel Maksymiuk, Andrea Meyer, Michela Passini, Jean-Jacques Renoliet, Bénédicte Savoy, individuano quindi aspetti del contesto storico, politico e culturale in cui questo carotaggio si inserisce<sup>5</sup>. Si tratta di un contesto in cui orientamenti individuali e strategie collettive sono in gran parte determinate dalla lacerazione della prima guerra mondiale e poi dalla fiduciosa speranza che la ragione e la cultura possano contribuire a prevenirne una seconda. Questo scenario dà la tonalità di fondo, è – come si direbbe in musica – il basso continuo del contesto che mi appesto a ricostruire.

### 1. *L'inchiesta*

Nel 1932 l'OIM invita esperti dei paesi membri della Società delle Nazioni a rispondere ad un'inchiesta sull'educazione professionale dei restauratori di opere d'arte. La questione era stata già posta tre anni prima da Daniel Baud-Bovy, Presidente della Commissione federale svizzera di Belle Arti<sup>6</sup>. All'inizio del 1932 il tema viene riproposto da un documento firmato da nove funzionari austriaci, allarmati dall'aver identificato gli interventi di restauratori incompetenti come le più pericolose e riprovevoli tra le cause di distruzione che minacciano le opere d'arte<sup>7</sup>. Si tratta di Robert Eigenberger, direttore delle Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste di Vienna; Karl Garzarolli, direttore della Galleria del Joanneum di Graz; Gustav Glück, ex-direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna; Franz Martin Haberditzl, direttore della Moderne Galerie di Vienna; Leodegiar Petrin, presidente dell'Ufficio dei monumenti di Vienna; Beaujeu Quiqueran, conservatore dei monumenti, direttore dell'ufficio dei monumenti di Graz; Walter Semetkowski, ispettore

<sup>5</sup> Renoliet 1999; Cazzato 2001; Giuntella 2001; Cardinali *et al.* 2002; Gorgus 2003; Maksymiuk 2004; Ducci 2005; Catalano 2007; Dalai Emilini 2008; Poncelet 2008; Dragoni 2010; Leveau 2011; Ducci 2012; Catalano 2013; Catalano, Cecchini 2013; Cecchini 2013; Ducci 2013; Ducci 2014; Leveau 2014; Meyer, Savoy 2014; Dragoni 2015; Passini 2015. Sebbene non dedicati all'analisi dei percorsi di elaborazione di un'idea di Europa, anche gli studi di Miriam Clavir sono utili, per analogie e differenze, all'individuazione del contesto di cui parlo, Clavir 2002.

<sup>6</sup> SDN-CICI, Procès-Verbeaux de la Commission de Coopération Intellectuelle, 1929, Annexe 11, *La restauration des oeuvres d'art dans les musées*. Proposition de M. Baud-Bovy, soumise à la Sous-commission des Lettres et des arts, p. 104. Baud-Bovy avanzava la proposta di aprire scuole specialistiche per porre fine ai crimini perpetrati da restauratori incompetenti cui veniva permesso di distruggere opere d'arte. Leveau 2014, p. 3 indica le fasi in cui la proposta è stata ripresa (1929, 1930), prima di arrivare all'inchiesta del 1932.

<sup>7</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, *De la conservation du patrimoine artistique*, aprile 1932.

ai monumenti di Graz; Alfred Styx, direttore dell'Albertina di Vienna; Arpad Weixelgärtner, direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Novi funzionari propongono alcune linee di azione attraverso cui vorrebbero sottrarre il restauro all'empirismo e ai segreti di bottega, e indirizzarlo verso criteri controllabili e condivisi dalle istituzioni accreditate e impegnate nella conservazione del patrimonio storico. Il documento da loro presentato all'OIM suddivide il tema in tre punti: la formazione dei restauratori, che vorrebbero solida sia negli aspetti artistici che in quelli tecnici, e per questo propongono di incardinare le scuole di restauro nelle Accademie di Belle Arti, in collaborazione con le istituzioni preposte alla tutela dei monumenti; l'applicazione delle conoscenze tecniche più recenti, relative alle indagini diagnostiche e alla chimica, che chiedono sia garantita dalla creazione di laboratori scientifici all'interno delle scuole; infine il controllo del mercato del lavoro, attraverso l'istituzione di un diploma che avrà valore di licenza all'esercizio della professione. Propongono quindi che chi esegua lavori di restauro di opere artistiche senza essere provvisto del diploma venga punito per legge.

L'inchiesta che ne consegue, fino ad oggi considerata solo da Pierre Leveau<sup>8</sup>, va annoverata tra le tappe significative dell'ampio lavoro dedicato dall'OIM al tema del restauro. La scelta del metodo dell'inchiesta è connessa all'ampia esperienza già maturata nel corso degli anni '20 dalla Commission International de Cooperation Intellectuelle (CICI)<sup>9</sup>, da cui l'OIM ha ricevuto mandato rispetto agli ambiti del museo e del restauro.

Una cronologia ragionata contribuisce a mettere in evidenza il valore e il significato di un simile sondaggio d'opinione come tappa di un ampio lavoro dedicato alla creazione di riferimenti etici e metodologici condivisi, su cui impostare l'ambito del restauro di opere d'arte.

Già all'indomani della sua costituzione, nel 1926, l'OIM avvia un'inchiesta sui metodi di identificazione delle opere d'arte, i cui risultati verranno pubblicati su «Mouseion» nel 1929<sup>10</sup>. Seguono due appuntamenti ufficiali – la *Conférence internationale pour l'étude de méthodes scientifiques appliquée à l'examen et à la conservation des œuvres d'art* tenuta a Roma del 1930 e la successiva *First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments* tenuta ad Atene nel 1931, che si concluderà con la redazione della *Carta di Atene sul restauro dei monumenti storici* – incontri con cui l'OIM avvia pubblicamente la costruzione di una rete di relazioni, funzionale ad un confronto

<sup>8</sup> Leveau inserisce l'analisi dell'inchiesta del 1932 in un panorama sul passaggio del restauro da mestiere a professione che si articola in un arco di tempo di quasi un secolo, Leveau 2014.

<sup>9</sup> Tra il 1922 e il 1929 la CICI conduce quattro inchieste, rispettivamente dedicate alla conservazione del patrimonio in diversi settori: antichità e monumenti (1922); archivi e biblioteche (1925); paesaggio e bellezze naturali (1927); pittura e scultura (1929). Cfr. Commission International de Coopération Intellectuelle – Procès verbaux, 1922-1929, Gêneve, SDN, 1929, citato in Leveau 2011, p. 7.

<sup>10</sup> Blum 1929. Analizzo i risultati dell'inchiesta più avanti in questo articolo.

internazionale su temi cruciali: lo studio delle tecniche artistiche; la verifica dell'autenticità delle opere e il riconoscimento dei falsi; i criteri e i metodi di restauro. Temi che chiamano in causa le recenti applicazioni alle opere d'arte della strumentazione diagnostica.

La conferenza di Atene del 1931 è seguita dalla nomina del *Comité d'experts pour la préparation d'un Manuel de la conservation des Peintures* il cui lavoro sarà pubblicato, nel 1933, in *Documents sur la conservation des peintures*<sup>11</sup>, ed arriverà a compimento, nel 1939, con la pubblicazione del *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, opera anonima – come le altre pubblicazioni curate dall'OIM – perché frutto di un lavoro collettivo<sup>12</sup>.

Dunque l'inchiesta del 1932 sulla formazione dei restauratori inserisce il tema della costruzione di una professionalità fondata su una nuova etica e su nuovi criteri e prassi operative in un processo di analisi già avviato a livello internazionale in senso storico-critico e metodologico.

## 2. Interlocutori

All'interpellanza dell'OIM rispondono otto paesi: Egitto, Francia, Germania, Inghilterra, Palestina, Italia, Ungheria e la Svizzera che, pur non facendo parte della SDN, partecipa al confronto. Il quadro che ne emerge non è rappresentativo della rete assai più ampia di contatti tra studiosi, restauratori e laboratori scientifici attivata dall'OIM a partire dalla preparazione della conferenza di Roma nel 1930. Se la comprensione di presenze e assenze sembra meritare un'ulteriore analisi, si possono qui avanzare alcune ipotesi. Ad esempio, l'assenza sia degli USA (e quindi della fucina del Fogg Art Museum) sia dell'URSS (con il laboratorio avviato presso la Galleria Tretiakov di Mosca<sup>13</sup>), che potrebbe essere spiegata – come osservato da Pierre Leveau<sup>14</sup> – dalla loro estraneità alla Società delle Nazioni, non deve essere tuttavia letta come sintomo di assenza di scambi e confronti. Infatti, in seguito ai rapporti avviati dall'OIM durante la preparazione della Conferenza di Roma, molti dei membri di quell'ufficio vengono coinvolti da Edward Forbes e dagli altri curatori della rivista del Fogg Art Museum, «Technical Studies in the Field of Fine Arts», e chiamati come membri dell'Advisory Committee<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Dossiers de l'Office International des Musées, *Documents sur la conservation des peintures*, Société des Nations, Institut Internationale de Coopération Intellectuelle, 2, Paris 1933.

<sup>12</sup> *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* (1939).

<sup>13</sup> Grabar 1930.

<sup>14</sup> Leveau, 2014, p. 4.

<sup>15</sup> Galassi 2009, pp. 284-286. Tra i collaboratori della rivista figurano in particolare William Constable e Paul Ganz che avevano presieduto la *Commission spécial pour la restauration des peintures et l'application des vernis* nominata dall'OIM.

Il dossier relativo all'inchiesta raccoglie le voci di 19 addetti ai lavori<sup>16</sup>, la cui distribuzione, negli 8 paesi rappresentati, è del tutto disomogenea. La composizione del campione dal punto di vista delle nazionalità<sup>17</sup>, lontana dall'esprimere i rapporti di forza interni allo scenario politico, sembra piuttosto rispecchiare da un lato l'intento dell'OIM, volto a promuovere la cooperazione tra i paesi separati dalla guerra, dall'altro – come vedremo a breve – i rapporti e gli equilibri scaturiti dal confronto avviato nella conferenza di Roma e continuato attraverso riunioni e scambi epistolari.

Sul piano delle competenze, la nutrita rappresentanza di storici dell'arte coinvolti – 9 – rispetto alla componente di scientifici – 3 – e alla voce degli artisti – 1 – e degli archeologi – 1 – è aspetto che non solo va tenuto in conto nel considerare le posizioni che si confrontano, ma va anche analizzato come espressione di una rivoluzione in atto, cioè l'affermarsi di interlocutori di formazione scientifica nel confronto sull'opera d'arte<sup>18</sup>. L'uso della diagnostica apre nuove prospettive di analisi e trasforma gli equilibri costituiti riconoscendo, accanto alle figure del conservatore storico dell'arte e del restauratore, un terzo interlocutore il cui sguardo si muove all'interno della materia costitutiva dell'opera. Nuovi strumenti di indagine vengono chiamati ora in causa a sostegno di scelte che si vorrebbero affidare a dati scientifici e non solo all'occhio critico dello storico dell'arte.

### 3. *Alcuni prodromi: il ruolo della diagnostica e quello della critica*

Il ritrovamento del resoconto di una sessione della Conferenza di Roma tenuta la sera del 14 ottobre 1930 ci permette di entrare nel vivo della discussione tra storici dell'arte e restauratori sull'uso della diagnostica come strumento di ausilio al restauro<sup>19</sup>. Si confrontano Helmut Ruhemann capo-restauratore degli Staatlichen Museen di Berlino, Martin de Wild restauratore del Mauritshuis dell'Aja con gli storici dell'arte – Walter Gräff capo conservatore delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco, Emil Waldmann direttore della Kunsthalle di Brema, ed infine Fernando Perez, il medico argentino fondatore del laboratorio di diagnostica del Louvre<sup>20</sup>. Dall'incontro, iniziato

<sup>16</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, *Education professionnelle des restaurateurs d'œuvres d'art*.

<sup>17</sup> Le lettere sono inviate da 7 tedeschi, 5 inglesi, 3 francesi, 2 italiani, 1 rappresentante per Ungheria, Palestina, Egitto, Svizzera.

<sup>18</sup> Tra gli interlocutori figurano anche un giurista, un etnologo, uno studioso di preistoria, vedi tabella allegata.

<sup>19</sup> UNESCO, OIM, VI, 1, *Conference de Rome*, busta V, inv. G.90.130.

<sup>20</sup> Ruhemann, de Wild e Gräff sono membri della *Commission spéciale pour la restauration des peintures et l'application des vernis*. Su Perez vedi Billet 1932; Cardinali, De Ruggieri 2005; De Rosa 2005a, De Rosa 2005b.

con la dimostrazione pratica dell'uso del pinacoscopio creato da Perez, e continuato con considerazioni sui vantaggi della pulitura di dipinti con l'ausilio dei raggi X, sembra emergere un certo accordo nel riconoscere al giudizio critico dello storico dell'arte un valore discriminante<sup>21</sup>. Eppure attorno a questo tema, trattato anche in altre sessioni del denso convegno, si delineano punti di vista diversi<sup>22</sup>. Lo dimostra una lettera inviata da Fernand Cellerier all'italiano Attilio Rossi all'indomani della chiusura dell'incontro romano<sup>23</sup>. Fisico e direttore del Laboratoire d'essais du Conservatoire national des arts et métiers di Parigi, Cellerier scrive all'Ispettore della Direzione Generale Antichità e Belle Arti e membro della Commissione italiana per la Cooperazione Intellettuale, Attilio Rossi, esprimendo il suo dispiacere per non essersi potuto soffermare, durante le giornate della conferenza, ad analizzare con lui il tema specifico. Rispetto all'affermazione di Rossi, secondo cui le analisi condotte dagli scientifici sono un «complemento» dell'occhio dello storico dell'arte, complemento basato non su valutazioni e ipotesi ma su constatazioni sperimentali, Cellerier rivendica un rapporto non di complementarità, ma di collaborazione tra i due ruoli. Un rapporto paritario dunque<sup>24</sup>. Sostiene la sua posizione affermando che l'uomo contemporaneo è spinto da una crescente esigenza di verifica dei propri giudizi, che lo induce a perseguire la via del metodo sperimentale. A dimostrare l'ampia diffusione, a livello internazionale, di quest'esigenza Cellerier indica la fondazione di numerosi *Laboratoire d'essais*, analoghi a quello da lui diretto.

<sup>21</sup> Gli appunti che sintetizzano l'incontro (UNESCO, OIM, VI, 1, *Conference de Rome*, busta V) restituiscono i toni di un colloquio in cui, alla domanda di de Wild – «si la décision d'un critique ou d'un historien d'art peut être considérée comme décisive» – Ruhemann risponde «qu'il y a évidemment d'autres moyens qu'on ne peut négliger, mais on doit [toujours!!] écouter ce que dit l'historien d'art car il a très souvent raison. On doit utiliser tous les moyens qu'on a à sa disposition». Ho indicato nella citazione le correzioni apportate a penna: tra parentesi quadre la parola aggiunta a margine, in sostituzione della frase cancellata.

<sup>22</sup> Sul tema vedi Cardinali *et al.* 2005 pp. 51-52; Cardinali, De Ruggieri 2013a, in particolare pp. 120-122; Cardinali, De Ruggieri 2013b.

<sup>23</sup> UNESCO, OIM, VI, 1, *Conference de Rome*, lettera di F. Cellerier ad A. Rossi del 24 ottobre 1930.

<sup>24</sup> La lettera riprende fedelmente quanto esposto in Cellerier 1931, in partic. pp. 18-20, dove conclude: «Dans ces cas douteux – généralement les plus délicats – il appartient donc, à notre avis, de laisser à l'érudit artistique le soin d'établir son jugement combinant son diagnostic visuel avec les constatations scientifiques. En un mot, toute étude sérieuse et méthodique des peintures doit se poursuivre par la collaboration intime de l'Art et de la Science». È bene inoltre notare che nello stesso testo, a p. 4, egli sottolinea l'importanza del contributo che, a giovamento dello studio delle tecniche esecutive e della conservazione, proviene dalla collaborazione tra gli artisti, «qui possèdent les dons d'apprécier les œuvres» e gli uomini di scienze, «qui peuvent leur procurer des moyens de mettre en relief ces éléments subtils, propres à chaque maître».

#### 4. *Origini ed effetti del paradigma indiziario per la cultura del restauro*

I laboratori di cui parla Cellerier sono espressione di un percorso intrapreso da circa settant'anni – in Germania, Italia, Francia – e volto a individuare nuovi criteri e metodi per riconoscere, attribuire, datare, restaurare le opere d'arte. L'affermarsi del positivismo e il delinearsi delle scienze storiche avevano indirizzato le scelte e portato verso l'applicazione, anche nella storia dell'arte, del paradigma indiziario e della semeiotica medica<sup>25</sup>. La lettura dell'opera e del monumento come documento aveva portato con sé la declinazione del concetto di autenticità – acquisito dalla sfera giuridica e religiosa – ad uso della storia dell'arte e del restauro. Il rispetto dell'autenticità viene posto allora come discriminante tra restauratori e falsari<sup>26</sup>. In Italia, in particolare, le istituzioni pubbliche preposte alle antichità e belle arti legano a quel concetto i criteri per il restauro delle opere storiche ed artistiche. Obiettivi condivisi in un orizzonte internazionale erano divenuti, quindi, da un lato lo studio dei materiali e procedimenti costitutivi, dall'altro lo smascheramento di frodi e falsificazioni.

L'OIM, ambizioso progetto culturale costituito nel luglio del 1926 all'interno della SDN, raccoglie in eredità le riflessioni maturate in alcuni decenni e le sviluppa con sistematicità, aprendole al confronto internazionale. Nel 1929 avvia un'inchiesta sui metodi di identificazione delle opere d'arte per distinguere le false dalle autentiche<sup>27</sup>. Nella convergenza tra scienze naturali e discipline umanistiche, l'archivio dell'OIM dimostra come un contributo decisivo alla valutazione dell'autenticità venga dall'ambito della criminologia, del sapere indiziario. All'inchiesta rispondono infatti, dalla Francia, M. Bayle, Capo del servizio di identificazione giudiziaria della Prefettura di Parigi<sup>28</sup>; dall'Italia Giuseppe Falco, professore alla Scuola di Polizia giudiziaria di Roma<sup>29</sup>; dall'Austria Karl Albert, professore dello Staatliche graphische Lher-und Versuchsanstalt<sup>30</sup>. Mettono a confronto sistemi di riconoscimento basati su mezzi fotografici, radiografici, sulla fluorescenza con lampada ai vapori di mercurio, sull'analisi spettrale. Se devo rimandare ad altra sede l'analisi delle singole posizioni<sup>31</sup>, mi preme qui

<sup>25</sup> Tra i numerosi studi sul tema segnalo Ginzburg 1986, pp. 158-209, Cardinali *et al.* 2002, pp. 19-22.

<sup>26</sup> Sul valore del termine autenticità a fine Ottocento vedi Burckardt 1882, e le voci di Giacomo Boni e Giuseppe Corsari in Cecchini 2006a e 2012, in particolare capitoli 3 e 4, pp. 141-212. Sulla centralità, negli anni '30 del Novecento, del tema dell'identificazione dell'autenticità delle opere d'arte vedi Wilde 1931, Cellerier 1931; Laurie 1931, Kœgel 1932; Boissonnas 1936.

<sup>27</sup> UNESCO, OIM, VI, fascicoli 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 13, *Identificazione delle opere d'arte*.

<sup>28</sup> UNESCO, OIM, VI, fasc. 8, *Identificazione delle opere d'arte. Méthode Bayle*. Il fondo conserva anche la corrispondenza con Mercier, la cui opera verrà citata da Blum (Blum 1929), ma che non verrà considerata innovativa rispetto a quanto proposto dagli altri interlocutori.

<sup>29</sup> UNESCO, OIM, VI, fasc. 9, *Identificazione delle opere d'arte. Méthode Falco*.

<sup>30</sup> UNESCO, OIM, VI, fasc. 13, *Identificazione delle opere d'arte. Méthode Albert*.

<sup>31</sup> Per un'analisi nel merito delle posizioni e delle proposte avanzate dai singoli interlocutori rimando ad una prossima pubblicazione in preparazione.

segnalare come dall'inchiesta nasca la proposta di stipulare una Convenzione internazionale tra i Servizi di identificazione giudiziaria dei diversi paesi, con il fine di costituire un sistema internazionale per l'identificazione e il controllo degli spostamenti delle opere d'arte<sup>32</sup>.

I dati riassuntivi dell'inchiesta sull'identificazione delle opere d'arte vengono messi a disposizione del pubblico nel 1929, attraverso un articolo apparso su *Mouseion* e firmato da André Blum, storico dell'arte francese, assistente di Dupierreux<sup>33</sup>.

On s'est préoccupé depuis longtemps déjà de demander aux sciences exactes de contribuer à l'examen des tableaux et des œuvres d'art. En faisant appel à leurs ressources, d'aucuns ont peut-être espéré obtenir les éléments de jugements indiscutables sur des caractères de faux ou d'authenticité<sup>34</sup>.

Le alte aspettative rispetto alle scienze esatte vengono però tenute a freno. Blum si esime dall'esprimere un giudizio sulle diverse tipologie di analisi e sulla qualità dei risultati e dichiara esplicitamente che, a conclusione di quest'inchiesta condotta dall'OIM, emergono dei risultati ancora troppo ipotetici, tali da permettere solo un'enumerazione dei mezzi utilizzati e degli obiettivi perseguiti. «La science fournit des documents au critique dont celui-ci doit se servir avec précaution, mais elle ne lui donne pas de solutions toutes faites et définitives»<sup>35</sup>, non ci si può quindi aspettare al presente, dagli strumenti disponibili, di avere indicazioni certe sull'autorialità di un'opera o sulla sua datazione.

Blum conferma dunque la centralità del giudizio del critico nelle scelte relative al restauro, posizione che era stata già sostenuta da Ruhemann durante la Conferenza di Roma. Ribadisce inoltre l'importanza della diagnostica quale ausilio alle scelte tanto dello storico dell'arte, quanto del restauratore.

##### 5. «*Restoration is not a one-man job*»

Tra le persone che rispondono all'inchiesta sulla formazione dei restauratori e che entrano nel merito delle problematiche che il tema solleva c'è lo storico dell'arte inglese S.C. Kaines Smith, conservatore del Museum of Art Gallery di Birmingham. Le sue considerazioni sugli indirizzi da dare alla formazione partono dall'analisi di un'esperienza operativa, per arrivare a sintetizzare la sua posizione rispetto al tema delle competenze necessarie alla prassi del restauro.

<sup>32</sup> UNESCO, OIM, VI, 2, *Rapport de la Section des relations artistiques relatif a la protection des oeuvres d'art par une legislation basée sur des procedures scientifiques d'identification*, 1925.

<sup>33</sup> Blum 1929. Dupieddeux scrive a Bayle, a proposito della ricerca che stanno conducendo assieme ad André Blum, UNESCO, OIM, VI, 8, *Identification des oeuvres d'art*, lettera di Dupierreux a Bayle del 24 aprile 1926.

<sup>34</sup> Blum 1929, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

A suo giudizio nessuna delle tre figure coinvolte ed indispensabili – storico dell'arte, restauratore, diagnosta – può essere autonoma nelle scelte.

I have recently had personal experience of watching at every stage the removal of restorations from an early 16<sup>th</sup> century picture, and while I was able to check and control the whole of the process of removal, when it came to the necessary restoration, even the very small amount of filling in which was necessary in this particular instance was of a character which lay entirely beyond my personal knowledge to direct. The result, owing I think chiefly to careful supervision in the removal of bad restoration and of old varnishes, is eminently satisfactory, but I have no means whatever of knowing what is the lasting quality of the restoration which has now been effected<sup>36</sup>.

La grande difficoltà del restauro è insita, più che nelle fasi di pulitura, nel momento dell'aggiunta, del ritocco, della 'ringranatura' delle piccole lacune la cui tonalità può mutare l'aspetto dell'opera. Si tratta di un aspetto che non può essere risolto neanche sulla base di approfondite conoscenze chimiche o rilevanze diagnostiche<sup>37</sup>. Secondo l'opinione di Kaines-Smith resta sempre necessario contare sull'abilità di un 'artigiano' capace di imitare «the original appearance of the picture».

In other words, restoration is not a one-man job. It demands first the technical ability to remove without damage to original pigment additions and accretions of an undesirable kind, secondly, a highly qualified chemist to assure the right method of restoration, and third, a very fine craftsman in paint to imitate by the means place at his disposal by the chemical experts the original appearance of the picture<sup>38</sup>.

Orientato ad un restauro che recuperi l'aspetto originale dell'opera, secondo Kaines-Smith un restauratore dovrebbe possedere le competenze necessarie alle tre fasi del lavoro individuate, dovrebbe avere manualità e capacità di analisi critica, conoscenze storiche e chimico-fisiche, capacità artistiche e gusto. Dunque sul tema della formazione del restauratore riassume: «Whether any institution can possibly achieve this triple training, and also direct the activities of his pupils, is a question to which the answer remains in profound uncertainty»<sup>39</sup>.

Il punto di vista anglosassone è rappresentato nell'inchiesta anche da Louis Arnold Jordan. Di formazione scientifica, direttore della Research Association of British Paint, Colour and Varnish Manufacturers, imposta il ragionamento, finalizzato ad avanzare una proposta relativa alla formazione dei restauratori, individuando il fulcro nell'analisi dei processi di degrado e partendo dall'analisi

<sup>36</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, Lettera di Kaines Smith a Foundoukidis, 1 ottobre 1932.

<sup>37</sup> «No doubt a chemist would be able to control the purely technical aspect of the restoration, but on the other and, he would be entirely unable, unless endowed with long experience and artistic instinct, to secure that the results were satisfactory from the artistic point of view», UNESCO, OIM, VI, 22, Lettera di Kaines Smith a Foundoukidis, 1 ottobre 1932.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

tecnica delle cause, connesse alla natura stessa dell'opera d'arte: «Paint is not a static entity for it is a receptor of constraining forces, some due to the internal changes and old age, some imposed by particular environment through atmospheric influences or the attention of the picture restorer»<sup>40</sup>.

Le sue parole sostengono con enfasi le ragioni dell'analisi tecnica, e quindi dell'applicazione dei più recenti sistemi diagnostici al restauro: «to obtain the right approach to picture problems something of the subtlety of the changes through which paint is always passing must be appreciated, and to do that something of modern scientific philosophy is required»<sup>41</sup>.

Ne consegue la richiesta di inserire fra le conoscenze funzionali al restauro dei dipinti

«first, a scientific study of the properties of materials, studied as systems and not as components and, secondly, an appreciation of the fact that it is the internal changes taking place continuously in the paint and varnish films which govern the manifestation of defects and decay such as are to be seen in every picture gallery»<sup>42</sup>.

## 6. *La voce degli storici dell'arte*

L'inchiesta sulla formazione dei restauratori contiene, nelle posizioni espresse, tutti i temi fin qui indicati. Quesito di fondo, affrontato da molti dei rispondenti, è quale connotazione riconoscere al mestiere del restauratore, e quindi a quale istituzione collegarne il percorso formativo. Se, secondo una tradizione ancora prevalente, i funzionari austriaci intervenuti propongono di collegare le scuole di restauro alle Accademie di Belle Arti, sia l'Ungheria – con lo storico dell'arte Alexis Petrovic – sia la Germania – con lo storico dell'arte Hermann Voss – sostengono che per riformare l'insegnamento del restauro sia necessario collegarlo al museo<sup>43</sup>. Preoccupato che l'istituzione di vere e proprie scuole porti ad un «encombrement dans l'exercice de la profession», Petrovic chiede poi che i restauratori si formino nei laboratori di restauro dei musei e non in specifiche scuole e domanda: «Avons nous besoin d'un grand nombre de restaurateurs diplômés ou bien nous suffrait-il un nombre restreint de professionnels, connaissant le métier à fond et muni des qualités morales et intellectuelles indispensables?!». Eppure George Hill, Direttore del British Museum, risponde all'inchiesta dichiarando inopportuno

<sup>40</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di L.A. Jordano a Founfoukidis, 3 novembre 1932.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di Petrovic a Foundoukidis del 6 novembre 1932; lettera di Voss a Foundoukidis del 18 luglio 1932.

di affidare al laboratorio di restauro del museo da lui diretto la formazione di restauratori – perché impegnare lo scarso personale disponibile implicherebbe un rallentamento delle molte altre azioni affidate al laboratorio – e propone invece di collegare l'insegnamento al Courtauld Institute, da poco istituito per l'insegnamento della storia dell'arte presso la London University<sup>44</sup>. Per quanto differenti, queste posizioni sono riconducibili tuttavia ad un indirizzo unitario, cioè il collegamento del restauro ad un sapere di impianto prevalentemente storico, prima che artistico.

Di altro segno le posizioni di Cellierier o Kaines-Smith che sottolineano invece l'importanza di abilità artistiche per la parte estetica del restauro<sup>45</sup>. Una contrapposizione, quella tra sostenitori della dominanza del carattere artistico o di quello storico nell'operatività del restauro, che aveva già impegnato funzionari e studiosi negli ultimi decenni dell'Ottocento.

Le voci divergenti si uniscono invece nell'affermare l'opportunità di collegare alle scuole di formazione dei restauratori laboratori scientifici e nel richiedere la definizione di una deontologia professionale che allontani la cultura dei segreti di bottega. Quelle stesse voci divengono poi un coro nell'appoggiare l'istituzione di un esame attitudinale che conferisca un diploma, documento che vogliono venga riconosciuto per legge come indispensabile ad intraprendere la professione di restauratore di opere d'arte<sup>46</sup>.

### 7. *La voce dei restauratori. Controllati e controllori*

Tra tutti coloro che rispondono all'inchiesta, solo Cellierier si sofferma a commentare la richiesta avanzata dagli austriaci di un controllo sui restauri da parte degli organismi ministeriali competenti. Lo considera l'aspetto più delicato e controverso del documento. Risponde rivendicando il diritto di «personnalités qualifiées, artistes et techniciens, indépendants du service» di esprimere le loro osservazioni<sup>47</sup>. Ripresenta inoltre la proposta già avanzata alla conferenza di Roma, di costituire un Comitato internazionale di documentazione, incardinato presso l'OIM e che abbia una rappresentanza in ogni museo nazionale, che si occupi degli studi scientifici ed artistici relativi alle tecniche esecutive e alla conservazione delle opere d'arte<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di George Hill a Foundoukidis del 5 ottobre 1932.

<sup>45</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di Cellierier a Foundoukidis del 28 luglio 1932 e di Kaines-Smith a Foundoukidis del 11 ottobre 1932.

<sup>46</sup> La richiesta è ribadita da Cellierier, Hamilton, Kaines-Smith, Waetzoldt, Graul, le cui posizioni sono espresse nelle lettere in UNESCO, OIM, VI, 22.

<sup>47</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di Cellierier a Foundoukidis del 28 luglio 1932, p. 4.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Concordi con la richiesta di veder riconosciuto ai restauratori un ruolo nella valutazione e decisione di criteri e modalità per gli interventi di restauro sono anche Jacques Maroger, Presidente della Compagnia francese di pittori-restauratori di dipinti ed ex-direttore tecnico del Laboratorio di restauro del Louvre<sup>49</sup> e il restauratore Robert Maurer. Entrambi prendono posizione dopo aver letto sulle pagine della rivista «*Mouseion*» il documento scritto dai funzionari austriaci. La lettera di Maurer, pubblicata sulla stessa rivista, propone la nomina da parte del Ministero della Pubblica Istruzione e in accordo con le organizzazioni professionali, di una commissione che si occupi del restauro e della conservazione delle opere d'arte e provveda ad evitare danni dovuti a interventi inopportuni. Chiede che sia composta da storici dell'arte, pittori, collezionisti, restauratori in un rapporto di 2:1:1:4 e che abbia fra i suoi compiti di informare sia i collezionisti privati che i direttori dei musei, attraverso convegni e pubblicazioni, sui metodi e i criteri per conservare al meglio le opere d'arte al fine di ridurre le cause di degrado<sup>50</sup>. L'obiettivo di una sistematizzazione delle pratiche di restauro e di un coordinamento internazionale sui criteri si esprime inoltre nella proposta di azioni precise: «*tout travail de restauration sera consigné au moyen d'indication précises (comptes rendus, photographies), selon un mode uniforme, valable pour tous les musées, adopté par voie d'accord international*»<sup>51</sup>.

Infine Maurer propone di affidare alla commissione un tema essenziale, cioè la valutazione dei curricula per l'attribuzione della licenza all'esercizio della professione di restauratore, per la quale suggerisce di prevedere due livelli distinti, a e b<sup>52</sup>. Solo così – sostiene Maurer – lo Stato potrà assicurare un'adeguata conservazione delle opere d'arte e del patrimonio artistico nazionale, riducendo di poco le libertà dei privati proprietari, «*s'il veut en même temps supprimer un état de choses depuis long temps intolérable (restauration des oeuvres d'art les plus précieuses exécutée par des gens incompetents)*»<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Jacques Maroger, che aveva ricoperto anche il ruolo di responsabile dell'Ufficio d'Inchiesta sull'Autenticazione e la Conservazione dei Dipinti dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, migrerà negli Stati Uniti nel 1939-1940. Su Maronger: Werner 1957; Mayer 1970; Havel 1986; Mayer, Myers 2002; Leveau 2014, p. 5.

<sup>50</sup> Maurer 1932.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> In attesa dell'attuazione dell'elenco dei restauratori autorizzati, la commissione potrà indicare ai collezionisti privati alcuni nomi di indiscussa abilità, per gli interventi di restauro che debbano essere realizzati al più presto.

<sup>53</sup> Maurer 1932, pp. 143.

## 8. *La risposta dell'Italia all'inchiesta*

La posizione dell'Italia all'inchiesta del 1932 è espressa da Giorgio Nicodemi – Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte del Castello Sforzesco nonché tra i fondatori, assieme a Giuseppe Castellani e Renato Mancia, della *Scuola Nazionale di Restauro* inaugurata a Milano il 14 dicembre 1935<sup>54</sup> – e da Alfredo Rocco, Presidente della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale e, dal 1925 al 1932, Ministro di Grazia e Giustizia e degli affari di culto.

Rocco assume il compito di riferire sulla situazione italiana. Con il tono pragmatico ed operativo che si addice alla sua formazione giuridica, interpreta l'inchiesta come un'occasione per illustrare la realtà nazionale su due temi: il funzionamento dei laboratori di restauro, la formazione dei restauratori. Illustra il primo sinteticamente, indicando le tre esperienze su cui, a questa data, si concentrano le attenzioni ministeriali: romane le prime due, il Gabinetto per il restauro dei metalli di Francesco Rocchi<sup>55</sup> e la scuola di restauro di Tito Venturini Papari<sup>56</sup>; napoletana la terza, il Gabinetto di ricerca sperimentale sulle pitture di Sergio Ortolani<sup>57</sup>.

A proposito della formazione dei restauratori si sofferma ad evidenziare la differenza che intercorre in Italia nei criteri di selezione tra ambito archeologico e pittorico. Chiarisce che, mentre il restauro di dipinti è ancora affidato ad artisti, il restauro archeologico è esclusivamente demandato ai restauratori accreditati dallo Stato, dopo aver presentato specifici titoli ed aver superato un concorso «speciale»<sup>58</sup>.

Rocco non entra nel merito di nessuna delle questioni metodologiche, etiche, istituzionali sollevate dal documento dei funzionari austriaci e riprese da alcuni degli interlocutori. La sua è piuttosto una risposta d'ufficio. Non si esprime su temi di carattere critico ed estetico neanche Nicodemi, storico dell'arte, che si limita a dichiarare una totale adesione ai principi indicati nel documento redatto dai funzionari austriaci<sup>59</sup>. La scelta di affidare a Nicodemi il compito di rispondere all'inchiesta sul restauro dimostra l'attenzione prestata dall'ambiente ministeriale a quanto accadeva a Milano, dove Renato Mancia, formatosi come scultore e poi impegnatosi nel campo del restauro e della diagnostica,

<sup>54</sup> Mancia 1936; Rinaldi 2006, pp. 101-115, in partic. 113.

<sup>55</sup> Su Renato Mancia: Micheli 2006; Cardinali, De Ruggieri 2013a, pp. 126-127; Ioele 2015. Una ricostruzione biografica sulla base di documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e dell'Archivio dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro in Urbani 2013, pp. 599-605.

<sup>56</sup> Su Venturini Papari: Merlonghi 2003; Cecchini 2005; Prisco 2013. Sono scarse, ancora oggi, le notizie sulla storia della *Scuola di Restauro* diretta da Venturini Papari.

<sup>57</sup> Su Ortolani: Cardinali *et al.* 2002; De Rosa 2005a, 2005b, 2007, 2009; Cardinali, De Ruggieri 2013a.

<sup>58</sup> Lettera di A. Rocco a Foundoukidis, UNESCO, OIM, VI, 22, 10 dicembre 1932.

<sup>59</sup> UNESCO, OIM, VI, 22, lettera di Nicodemi a Foundoukidis del 27 luglio 1932.

nel 1932 già lavorava alla costruzione di un *Istituto del restauro* che aprirà la sua prima sede a Torino nel 1933, cui seguirà la creazione di una *Scuola di Restauro*, inaugurata a Milano nel 1935, sotto l'egida della Federazione Nazionale Fascista degli Artigiani. Gli erano vicini, nella realizzazione del progetto milanese, Giuseppe Castellani e Nicodemi<sup>60</sup>.

La posizione di Mancina rispetto agli interrogativi sollevati a Roma nel 1930 e poi richiamati dall'inchiesta del 1932 è espressa chiaramente, di lì a poco, in *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, primo manuale italiano dedicato alla diagnostica e pubblicato nel 1936<sup>61</sup>. L'incondizionata fiducia in «apparecchi, che consentono di stabilire, con certezza assoluta, quanto fino a ieri era un presupposto soggettivo»<sup>62</sup> lo porta alla convinzione che «Il restauratore deve essere di guida all'archeologo e allo storico dell'arte»<sup>63</sup>. Che Mancina fosse aggiornato sui temi sollevati nella conferenza romana del 1930 e si confrontasse con quanto avveniva a livello europeo è dimostrato dai riferimenti all'opera di Arthur Pillans Laurie e del chimico tedesco Alexander Eibner<sup>64</sup>. Rispetto alle posizioni espresse all'interno dell'OIM, Mancina assume una posizione più assertiva nel sostenere il ruolo determinante della diagnostica. Si schiera quindi dalla parte dei più convinti sostenitori del «restauro scientifico».

Per chi, come Roberto Longhi, aveva assistito alla conferenza del 1930 e si andava convincendo della centralità del ruolo della critica rispetto al restauro, dovevano destare preoccupazione il crescente credito e i successi che riscuoteva Renato Mancina. Sembra quindi acquisire sempre maggiore forza l'ipotesi – già avanzata da Mario Micheli e ripresa da Beatrice De Ruggieri – sul ruolo rivestito dall'esperienza della scuola milanese, assieme alle altre imprese di Mancina, nell'aver provocato in chi era avverso al «restauro scientifico» la decisa reazione che portò alla nascita dell'ICR<sup>65</sup>. In questo senso le posizioni che emergevano nell'ambito dell'OIM e le esperienze compiute tra il 1930 e il 1939 tra Europa e USA appaiono ora come aspetti costitutivi del farsi di una storia italiana.

<sup>60</sup> Rinaldi 2006, p. 113.

<sup>61</sup> Mancina 1936.

<sup>62</sup> Ivi, p. 11.

<sup>63</sup> Ivi, p. 245.

<sup>64</sup> Ivi, p. 17. Il contatto di Mancina con l'OIM è attestato anche dal dépliant pubblicitario dell'Istituto del Restauro diretto da Mancina e presente in UNESCO, OIM, VI, 16.

<sup>65</sup> Quanto emerge dalla documentazione qui analizzata mi sembra confortato dall'ipotesi già avanzata da Micheli 2006, pp. 167-178, si veda in partic. p. 168 e richiamata da De Ruggieri in Cardinali, De Ruggieri 2013a, pp. 107-149, in partic. p. 129. Per un'analisi di alcuni dei temi qui sollevati, riferita alla successiva fase degli anni '50 del Novecento, si veda Prisco 2014.

### 9. *Il restauro tra autarchia, centralismo e modelli stranieri*

Gli anni Trenta, con il confronto internazionale avviato dall'OIM, si delineano come crogiuolo ardente di riflessioni e sollecitazioni in cui l'Italia è immersa con ruoli diversificati. Se da un lato assume la parte di proponente – sarà Corrado Ricci ad avanzare e sostenere con decisione il progetto della Conferenza di Atene<sup>66</sup> – dall'altro si mostra come attenta osservatrice degli indirizzi provenienti dall'estero. Il Ministro dell'Educazione Nazionale, Giovanni Bottai, proprio nel 1932 si esprime a favore dell'aggiornamento della cultura italiana sui modelli stranieri, convinto che sia questa la via attraverso cui l'Italia potrà sviluppare una cultura più moderna e competitiva<sup>67</sup>.

Tra il 1930 della Conferenza di Roma, il 1932 dell'inchiesta sulla formazione dei restauratori e il 1938 del Convegno dei Soprintendenti in cui Giulio Carlo Argan espone il progetto del Regio Istituto Centrale del Restauro (ICR)<sup>68</sup>, l'Italia degli uffici ministeriali definisce una linea di azione rispetto ai temi sollevati dall'inchiesta.

Per comprenderne i caratteri è necessario un passo indietro. Anche l'Italia era stata percorsa, a partire dagli anni immediatamente successivi all'unificazione nazionale, dal processo innescato nelle discipline umanistiche con l'affermarsi del paradigma indiziario e dei criteri della semeiotica medica<sup>69</sup>. Come già accennato poco fa, in Italia, come in altri paesi europei, il mondo della storia dell'arte si era diviso tra sostenitori e detrattori. Non è un caso che il principale esponente italiano dell'applicazione del metodo positivo alla storia dell'arte, il medico milanese Giovanni Morelli, avesse pubblicato il suo testo prima in russo e in tedesco, e solo più tardi, nel 1886, in Italiano<sup>70</sup>. Sul suo metodo, al passaggio del secolo, si erano delineati schieramenti in Italia come all'estero; in Germania al Morelli si era opposto il Bode, in linea con la tradizione del Waagen e del Cavalcaselle. Favorevoli gli erano stati invece il Furtwangler e il Wickhoff<sup>71</sup>. In Italia gli si oppone Adolfo Venturi, che lo bolla come positivista, per poi venirne influenzato<sup>72</sup>. Tanto che nel 1899, commentando un suo studio

<sup>66</sup> Il ruolo di Corrado Ricci nella Conferenza di Atene, non ancora indagato e cui sto dedicando un approfondimento, sembra rilevante tanto rispetto ad un contesto nazionale quanto, soprattutto, in relazione ad una lettura dei percorsi determinati in questo decennio dalle interazioni internazionali.

<sup>67</sup> Bottai 1932, p. 393, dove conclude la lettera a Ojetti scrivendo: «Non comoda rinuncia alla cultura, dunque, ma rinuncia ad avvoltolarsi nella propria cultura, spegnendo ogni anelito dell'universale».

<sup>68</sup> Argan 1938-1939, pp. 133-137.

<sup>69</sup> Del 1866 il testo di Villari sul metodo positivo, Villari 1866.

<sup>70</sup> Lermolieff 1886.

<sup>71</sup> Cfr. Venturi 1964, pp. 237-244.

<sup>72</sup> Vedi ad esempio Venturi 1927; Venturi 1900. Per un panorama sulle posizioni critiche cfr. Sciolla, 1983-1984, pp. 385-389 e relativa bibliografia. Sul rapporto di Venturi con il Morelli cfr. anche Agosti 1996, pp. 69-72.

sull'iconografia della *Madonna*, Benedetto Croce lo critica per aver accolto influenze dal metodo positivo: «Infine, non mi piace che il Venturi abbia sacrificato alla moda volgare della fraseologia tratta dalle scienze naturali e dalla filosofia positivista, parlando continuamente di germi, di evoluzione, di tipi, e simili»<sup>73</sup>.

La metabolizzazione del paradigma indiziario e della semeiotica medica da parte della cultura del restauro convive e si confronta, in Italia, con la filologia, l'analisi del testo. La comparazione tra testo scritto e testo figurato, tra epigrafia e pittura, diviene fondamento per l'elaborazione di soluzioni relative al restauro dei dipinti. Un percorso in cui la cultura archeologica di inizio Novecento ha esercitato un ruolo trainante<sup>74</sup>.

Quel legame stringente tra restauratore e filologo era già parte del pensiero di Benedetto Croce nel 1902, quando scriveva:

Per ciò che riguarda l'oggetto fisico, i paleografi e filologi, restitutori dei testi nella loro fisionomia originale, i restauratori di quadri e di statue, e altrettali industri lavoratori, si sforzano appunto di conservare o ridare all'oggetto fisico tutta l'energia primitiva. Certamente, sono sforzi che non sempre riescono, o non riescono sempre completamente, anzi non mai o quasi è dato ottenere una restaurazione perfetta nei minimi particolari. Ma l'insuperabile è qui meramente accidentale, e non può farci disconoscere i risultati favorevoli che pur si raggiungono. A reintegrare in noi le condizioni psicologiche che si sono mutate attraverso la storia, lavora da sua parte l'interpretazione storica, la quale ravviva il morto, compie il frammentario, ci dà modo di vedere un'opera d'arte (un oggetto fisico) quale la vedeva l'autore nell'atto della produzione<sup>75</sup>.

Sulla base dei percorsi sedimentati dalla fine Ottocento, l'Italia della Direzione Generale Antichità e Belle Arti sceglie, nel corso dei successivi anni '30, la via del restauro filologico, individuato come atto critico; percorre la strada della filologia dei materiali, del primato dell'occhio del conoscitore, ed in questa scelta individua la propria identità<sup>76</sup>.

Non si potrebbe comprendere il percorso culturale che ha indirizzato il restauro in Italia da allora, e ancora fino ad oggi, senza tener conto dell'effetto dell'estetica di Benedetto Croce sulla storiografia e sulla critica d'arte. È questione già indagata<sup>77</sup>, che è utile qui riprendere per leggere le scelte che

<sup>73</sup> Croce 1899, citato in Agosti 1996, p. 153.

<sup>74</sup> Cecchini 2006a; Cecchini 2007a.

<sup>75</sup> Croce 1902.

<sup>76</sup> Un ruolo di rilievo in questo percorso ha avuto Corrado Ricci, Direttore Generale Antichità e Belle Arti dal 1906 al 1919, Cecchini 2006b, 2007b. Sul «primato dell'occhio» vedi Catalano 2013, pp. 9-55, in partic. pp. 25-33. Vedi inoltre Catalano 1998; Rinaldi 1998; sulla «filologia dei materiali» vedi Catalano 2007, pp. 52-67; Fabi 2008.

<sup>77</sup> Catalano 1998, in partic. pp. 12-24, Catalano 2007. Sembra particolarmente interessante, per futuri approfondimenti sulle linee qui tracciate, l'attenzione di Jean Lameere – segretario dell'Office des Musées del Belgio e professore presso le università di Gand e di Bruxelles – per gli scritti di Benedetto Croce, cui dedica prima *L'esthétique de Benedetto Croce* (1936), e poi *Benedetto Croce philosophe de la liberté* (1953). Per un inquadramento del personaggio vedi il

hanno accompagnato la nascita dell'ICR in relazione al contemporaneo orizzonte internazionale.

Su Croce, più tardi riconosciuto da Longhi come il «grande liberatore delle nostre menti giovanili»<sup>78</sup>, Stefano Bottari scrive nel 1936 individuando nel suo contributo «l'acquisto più durevole della speculazione contemporanea» e cogliendone il tratto essenziale nella «spiritualizzazione degli elementi del linguaggio» dell'arte<sup>79</sup>.

Longhi, che nel 1937 collabora alla rivista *La Critica d'arte*, crociana già dal titolo, dà voce alla prudenza, che si farà poi diffidenza, verso alcune tecniche di analisi. Lui che – come ricostruito da Simona Rinaldi<sup>80</sup> – sta lavorando con Argan al progetto dell'ICR, a proposito degli studi di Ferdinando Perez scrive:

a me pare che in nessun caso sia lecito indulgere alle pretese di questa pseudo-scienza che il Dott. Perez, del resto in perfetta buona fede, aveva chiamato 'Pinacologia': una delle periodiche rifioriture positivistiche sul corpo martoriato della critica d'arte; e convenga ridurne il campo, meramente pratico, d'attività a quel modesto aiuto che, per quanto riguarda la fotografia a luce radente, se ne può ricavare per la documentazione meccanica dello stato dei dipinti, in vista della loro migliore conservazione<sup>81</sup>.

Non esclude il contributo della diagnostica, ma le riserva campo d'azione «sotto il vigilante controllo della critica»<sup>82</sup>. E nel chiarire il suo rifiuto verso le metodiche di Perez, ne attacca «le vane 'partiture cromatiche' e consimili specchietti e diagrammi pseudo-scientifici, che la buona critica italiana può ben lasciare in pasto alle illuse culture dei paesi democratici e agli illuministici uffici di collegamento della Società delle Nazioni»<sup>83</sup>. Un sintetico e pungente giudizio sulla rete internazionale che all'interno dell'OIM si andava costruendo e che, con l'inchiesta del 1932, tentava di stabilire criteri condivisi per la formazione dei restauratori e la pratica del restauro. Uno squarcio attraverso cui cogliere l'orizzonte storico-politico con cui si confronta un'Italia autarchica e centralista, che osserva e rielabora in vista della

testo di Dragoni in questo volume.

<sup>78</sup> Longhi 1952, p. 3.

<sup>79</sup> «La spiritualizzazione degli elementi del linguaggio, di cui si diceva, è infatti l'acquisto più durevole della speculazione contemporanea: ad esso, che risolve i problemi posti da Vico e via via elaborati dal pensiero dello Baumgarten, dello Hegel, del De Santis – per citare soltanto le tappe più importanti del lungo cammino percorso – resterà per sempre legato il nome del Croce, che per tal via non solo poté definitivamente elaborare in tutta la sua purezza e in tutta la sua castità la nozione dell'arte, ma anche farne vedere la sua articolazione nel tessuto delle forme della attività dello spirito; la distinzione ed insieme la connessione – l'una come salvaguardia dell'altra – che essa presenta con quelle forme e quindi spiegarne la sua insopprimibile e fondamentale funzione», Bottari 1936, p. 91.

<sup>80</sup> Rinaldi 2006, pp. 101-115.

<sup>81</sup> Relazione di Longhi al Ministero di Educazione Nazionale – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Marina di Massa, 15 agosto 1937, ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV versamento, b. 106, ora in Cardinali *et al.* 2002, pp. 261-263.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ibidem.*

definizione di un proprio modello. La sintesi di quanto di più avanzato era emerso dalle esperienze europee e statunitensi viene rielaborata secondo il punto di vista dell'estetica e della critica e troverà attuazione con la costituzione dell'ICR. È la vittoria del restauro come «atto critico», a discapito delle posizioni di chi, in modo estremista, professava una fiducia assoluta e incondizionata nella scienza. Nella definizione di quel modello, che assume la diagnostica come disciplina sussidiaria a vantaggio della critica, si consuma però una frattura culturale tra coloro che le avevano ideato, Argan e Longhi.

Le posizioni di Longhi tra il 1937 e la nascita dell'Istituto lo pongono sempre più distante dalla concezione del restauro come momento di cooperazione tra competenze che veniva maturando all'interno dell'OIM. La concezione longhiana del restauro come ancillare alla critica d'arte, al servizio della critica<sup>84</sup>, e quindi della diagnostica come eventuale sussidio al restauro, lo distanzieranno anche dal definitivo impianto dell'ICR che lui stesso aveva contribuito a ideare<sup>85</sup>.

In quel momento in Italia ci sono anche altre voci – che stanno ora riemergendo grazie a recenti ricerche – tra i sostenitori del «restauro scientifico» e delle potenzialità della diagnostica, che procedono in contatto con percorsi di ricerca europei. Francesco Rocchi, duttile e prolifico sperimentatore, creatore della teoria del «restauro razionale»<sup>86</sup>; Sergio Ortolani, ideatore e responsabile del Gabinetto di «Pinacologia e restauro» presso il Museo Archeologico Nazionale a Napoli<sup>87</sup>; il già noto restauratore fiorentino Augusto Vermehren<sup>88</sup>.

Longhi, e con lui il restauratore Mauro Pelliccioli, si contrappongono a questo variegato ed eterogeneo fronte che, dall'Europa all'Italia, esalta l'uso della moderna diagnostica come risolutivo rispetto ai temi più critici del restauro: il riconoscimento dell'autenticità, i livelli di pulitura. Sono noti i duri scontri di Longhi con la parte contrapposta. Particolarmente accesi quelli con l'ambiente milanese, con Renato Mancina e il Soprintendente Gino Chierici, come anche con Nicodemi, contro cui lo storico dell'arte si pronuncia più volte con giudizi pesantemente sfavorevoli<sup>89</sup>.

Ebbene, in questo scenario nazionale, intimamente autarchico e allo stesso tempo attento ai movimenti di oltreconfine, la costituzione dell'ICR genera

<sup>84</sup> Paolucci 2010, pp. 16-17. Il ruolo che deve avere il critico e conoscitore è espresso da Longhi nel 1940: «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; l'istante, intendo, in cui il dipinto muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto», Longhi 1961, p. 121.

<sup>85</sup> Catalano 2007, in partic. pp. 52-67.

<sup>86</sup> Ioele 2015, pp. 405-477; Micheli 2015, in partic. pp. 381-386.

<sup>87</sup> Cardinali *et al.* 2002, pp. 261-263; De Rosa 2005a, 2005b; Salvatori 2007, pp. 75-85; Cerasuolo 2013, pp. 195-223.

<sup>88</sup> Paolucci 1986; Cardinali, De Ruggieri 2013a, pp. 107-149, in partic. p. 126-127.

<sup>89</sup> Longhi 1926, pp. 144-150; ancora su Nicodemi in Longhi 1961, pp. 285-290, 353-357. Sul tema Rinaldi 2006, in particolare p. 113.

un moto centripeto che raccoglie le più significative esperienze italiane verso il nucleo rappresentativo della cultura nazionale, il nuovo modello, l'Istituto Centrale per il Restauro in cui, con il contributo di Argan, l'elaborazione teorica di Brandi determinerà il passaggio dalla filologia alla critica, sancendo il legame tra il restauro e l'estetica.

Ad eccezione di Rocchi, che muore nel 1929 e il cui Laboratorio era già stato acquistato dal Ministero, e di Mancina, il cui laboratorio sarebbe passato – a stare a quanto da lui affermato – nel 1941 al Ministero dell'Educazione Nazionale sotto il nome di Regio Istituto Centrale del Restauro, tutti gli altri, compreso Pellicoli<sup>90</sup>, vengono chiamati a collaborare con l'Istituto. L'orgogliosa affermazione secondo cui «un simile istituto sia creato prima che da qualsiasi stato europeo o americano», mette in luce il costante confronto con uno scenario internazionale da cui non si poteva né voleva prescindere. Come stanno a dimostrare anche i viaggi di Argan e Brandi, incaricati da Bottai di visitare «gli Istituti e i Gabinetti di restauro esistenti presso i musei americani» e di redigere «una compiuta relazione» di cui tenere «il massimo conto per l'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro»<sup>91</sup>.

Se si legge la storia del progetto culturale e scientifico che portò alla nascita dell'ICR connettendola al coevo orizzonte internazionale della discussione sulla formazione dei restauratori e sulla definizione di criteri condivisi per il restauro delle opere d'arte, molti tasselli di una storia nazionale, ricostruita negli ultimi vent'anni attraverso contributi dedicati ad aspetti e momenti specifici, sembrano riconnettersi ad un orizzonte più ampio, sia politico che culturale. Il centralismo amministrativo, l'autarchia appaiono come la trama in cui si può leggere il disegno tracciato da una strategia nazionale che trae conoscenze ed ispirazioni dall'orizzonte europeo e statunitense e rielabora autonomamente, per poi proporre un modello di cui rivendica la paternità e la «portata internazionale»<sup>92</sup>. Nessun dichiarato riconoscimento alle esperienze cui si è ispirato, né al confronto culturale impostato dall'OIM, ma una decisa rivendicazione del proprio ruolo.

L'autarchica posizione dell'Italia sui temi sollevati dall'inchiesta del 1932 sarà espressa a pieno e ufficialmente nel discorso pronunciato dal Ministro Bottai il 18 ottobre del 1941<sup>93</sup>. La guida della filologia, la centralità dello storico dell'arte, la diagnostica come disciplina sussidiaria, il ruolo tecnico del restauratore che quindi non deve più provenire da una formazione artistica.

<sup>90</sup> Su Pellicoli: Locatelli Milesi 1926; Crippa 1966; Paolucci 1985; Venturoli 1989; Panzeri 1993, 1996, 1998, 2007; Parca 2005; Rinaldi 2006, 2014; Orizio 2007.

<sup>91</sup> Lettera di incarico di Bottai a Brandi, 12 dicembre 1939, in ACS, IV versam., 1929-1960, Div. III, (1946-1955), b. 194. Sul viaggio di Brandi vedi in particolare Levi 2011, Catalano 2007.

<sup>92</sup> Bottai 1941, p. 264.

<sup>93</sup> Bottai 1941.

Quel modello, che sarà poi riconosciuto tra i «gruppi creativi» d'Europa<sup>94</sup>, è tra i più significativi frutti di un'Italia autoritaria e centralizzata.

Il mosaico di scambi e influenze derivanti dal dibattito internazionale potrebbe essere ora indagato anche in relazione al confronto tra il *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, che nel 1939 segnerà il punto di arrivo dei lavori promossi dall'OIM, e la *Teoria del restauro* brandiana. La storia della cultura italiana del restauro non può essere compresa a pieno se non ricostruendo i percorsi di un dialogo internazionale che, seppur negato, ha segnato un decennio ed è stato più incisivo di quanto fino ad oggi riconosciuto<sup>95</sup>. Un decennio in cui sul restauro sono stati affrontati temi che, nello scenario di riforme in atto, tornano ad essere attuali.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia*, Venezia: Marsilio.
- Argan G.C. (1938-1939), *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, «Le Arti», I, 2, dicembre-gennaio, pp. 133-137.
- Billet J. (1932), *Le laboratoire du musée du Louvre pour l'étude scientifique de la peinture*, «Museum», VI, nn. 17-18, pp. 123-127.
- Blum A. (1929), *Quelque méthodes d'examen scientifiques des tableaux et d'objets d'art*, «Museum», III, n. 7, pp. 14-26.
- Boissonnas H. (1936), *La radiographie et le contrôle de l'authenticité des tableaux*, «Museum», X, n. 3-4, pp. 139-143.
- Bottai G. (1932), Lettera pubblicata in *Italianità e modernità. (Lettera di Ojetti e risposta di Bottai)*, «Critica fascista», 15 ottobre, pp. 392-393.
- Bottai G. (1941), *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro. Il discorso del Ministro Bottai*, «Le Arti», a. IV, ottobre 1941 – settembre 1942, n. I, pp. 48-53.
- Bottari S. (1936), *I miti della critica figurativa: introduzione alla critica e alla storia dell'arte*, Milano: Principato.
- Burckhardt J. (1882), *L'autenticità dei quadri antichi*, in *Arte e storia: lezioni 1844-1887*, Torino: Bollati Boringhieri, 1990, pp. 298-308.

<sup>94</sup> De Masi 1991.

<sup>95</sup> Esattamente un decennio fa Pietro Petrarola segnalava la possibilità di comprendere a fondo il contributo brandiano solo a condizione di studiarlo «nel contesto del terzo e del quarto decennio del Novecento italiano, più complesso e meno noto di quanto non si creda», Petrarola 2006, p. 335. Partendo da quella considerazione e dalle successive sviluppate nel testo, propongo ora un allargamento di questo auspicio all'approfondimento dell'analisi storica delle relazioni internazionali che contraddistinguono quei due decenni.

- Cardinali M., De Ruggieri M.B., Falcucci C. (2002), *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma: Palombi.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2005), *Fernando Perez e la nascita dei laboratori scientifici museali*, in *Venezia: la tutela per immagini*, a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna: ICCD, pp. 69-80.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013a), *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza i Roma del 1930*, in *Catalano 2013a*, pp. 107-149.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013b), *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), a cura di R. Cioffi, N. Barrella, Napoli: Luciano Editore, pp. 317-329.
- Catalano M.I. (1998), *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze: Nardini.
- Catalano M.I. (2007), *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena: Protagon Editori.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi.
- Catalano M.I., Cecchini S. (2013), *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), a cura di R. Cioffi, N. Barrella, Napoli: Luciano Editore, pp. 331-358.
- Cecchini S. (2005), *La memoria dall'archivio al corpo dello stile. Il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università Sapienza, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, Roma: De Luca, pp. 207-227.
- Cecchini S. (2006a), *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, Università della Tuscia, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 81-94.
- Cecchini S. (2006b), *Luigi Cavenaghi e Corrado Ricci: percorsi tra restauro pubblico e restauro privato*, in *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, a cura di A. Civai, S. Muzzin, Bergamo: Lubrina Editore - Banca di Credito Cooperativo di Caravaggio, pp. 186-191.
- Cecchini S. (2007a), *La città e la sua storia: Roma all'inizio del Novecento tra restauro filologico e restauro scenografico*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, Università Federico II, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: Cliopress, pp. 391-408.

- Cecchini S. (2007b), *Il restauro pittorico pubblico all'inizio del Novecento: Ricci, Cavenaghi e la via della mediazione*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, Atti del seminario di studi (Lecce 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina: Mario Congedo Editore, pp. 263-273.
- Cecchini S. (2012), *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma: Gangemi Editore.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013a, pp. 57-105.
- Cellerier J.F. (1931), *Les méthodes scientifiques en usage dans l'examen des peintures*, «Mouseion», vol. 13-14, pp. 3-20.
- Cerasuolo A. (2013), *L'attività del Gabinetto Pinacologico. Un'eredità misconosciuta*, in Catalano 2013a, pp. 195-223.
- Clavir M. (2002), *Preserving What is valued. Museums, Conservation and First Nations*, Vancouver-Toronto: UBC Press.
- Crippa G.R. (1966), *Il restauratore principe Mauro Pellicoli uomo e "mago"*, Bergamo: Conti.
- Croce B. (1899), *Una questione di criterio nella storia artistica (Polemica Labanca-Venturi)*, «Napoli Nobilissima», VIII, f. XI, pp. 161-163.
- Croce B. (1902), *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano: Remo Sandron.
- Dalai Emiliani M. (2008), *"Faut-il Brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in Eadem, *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
- De Masi D., a cura di (1991), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 e il 1950*, Bari: BUR.
- De Rosa F. (2005a), *Per una "nuova scienza" della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani*, «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», v.s., nn. 1-4, pp. 75-106.
- De Rosa (2005b), *Il Gabinetto Pinacologico*, «Napoli Nobilissima», s. V, n. 4, pp. 75-106.
- De Rosa F. (2007), *Sergio Ortolani professore di Storia dell'arte al Magistero Suor Orsola Benincasa*, «Confronto», IX, pp. 112-120.
- De Rosa F. (2009), *Sergio Ortolani percorsi di vita*, in S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, a cura di L. Martorelli, Sorrento: Di Napoli, pp. 313-320.
- Dossiers de l'Office International des Musées (1933), *Documents sur la conservation des peintures*, 2, Paris: Société des Nations, Institut Internationale de Coopération Intellectuelle.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.

- Dragoni P. (2015), Accessible à tous. *La rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale del museo*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 11, pp. 149-221 < <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/448/288>>, 15.12.2015.
- Ducci A. (2005), “Mouseion”, *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d’arte», n. 1, pp. 287-314.
- Ducci A. (2012), *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, edited by M. Hewitson, M. D’Auria, New York-Oxfors: Berghahn Books, pp. 227-241.
- Ducci A. (2013), *The French Museum as a Paradigm of Europe’s Crisis. Some reflection on Paul Valéry’s Writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and Ideas of Europe. 1914-1945*, edited by V. Dini, M. D’Auria, New York: Peter Lang, pp. 29-46.
- Ducci A. (2014), *Le musée d’art populaire contre le folklore. L’Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, «Revue Germanique Internationale», 20, 2014, pp. 133-148.
- Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques (1930)*, dirigée par Geroge Wildenstein, «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», XIII.
- Fabi C. (2008), *Cesare Brandi e l’attività espositiva dell’istituto Centrale del restauro (1942-1950)*, «Verona illustrata», n. 21, pp. 141-159.
- Galassi C. (2009), «*Technical Studies in the Field of Fine Arts*» (1932-1942). *Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard*, «Annali di Critica d’Arte», 5, pp. 277-307.
- Ginzburg C. (1986), *Miti, emblemi, spie*, Torino: Einaudi.
- Giuntella M.C. (2001), *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell’europa della Società delle Nazioni*, Padova: CEDAM.
- Gorgus N. (2003), *Les magicien des vitrines*, Paris: Editions de la Maison des sciences de l’homme.
- Grabar I. (1930), *Nouvelles méthodes appliquées à l’étude des œuvres d’art*, «Mouseion», II, pp. 117-127.
- Havel M. (1986), *Jaques Maroger. 1884-1962: à la recherche des secrets des grands peinters*, Parigi: Dessain et Tolr.
- Ioele G. (2015), *Francesco Rocchi e l’avvio del restauro elettrolitico dei metalli in Italia*, in *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970*, Atti della giornata di studi (Roma, Archivio di Stato, 21 marzo 2013), a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 405-477.
- Koegel G. (1932), *L’identification des œuvres d’art et l’examen photographique*, «Mouseion», 19, pp. 78-82.
- Laurie A.P. (1931), *La microphotographie appliquée à l’étude de la technique de Rembrandt et de son école*, «Mouseion», a XV, n. 3, pp. 5-7.

- Lermolieff I. (1886), *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa K...A....*, Bologna: s.e.
- Leveau P. (2011), *Le problème de l'apolitique de la conservation-restauration*, «Conservation-Restauration des Biens Culturels», n. 29, pp. 5-26.
- Leveau P. (2014), *L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-Deux-Guerres: transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession (1929-2011)*, «Ceroart», 9, <<http://ceroart.revues.org/3772?Lang=en>>, 08.11.2016.
- Levi D. (2011), *Brandi and the anglo-saxon word*, in *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, a cura di G. Basile, S. Cecchini, Saonara (PD): Il Prato, pp. 103-128.
- Locatelli Milesi A. (1926), *Mauro Pelliccioli e il riordinamento della Pinacoteca di Brera*, «La Rivista di Bergamo», V, 5, pp. 3-11.
- Locatelli Milesi A. (1931), *Un medico di capolavori*, «La Rivista di Bergamo», 10, n. 11, novembre, pp. 487-491.
- Longhi R. (1926), *Recensione di un libro su Romanino*, «L'Arte», XXIX, pp. 144-150, ora in R. Longhi, *Saggi e ricerche 1925-1928*, in *Opere complete*, II, Firenze: Sansoni, 1967, pp. 99-110.
- Longhi R. (1952), *Omaggio a Benedetto Croce*, «Paragone», 35, p. 3.
- Longhi R. (1961), *Scritti giovanili 1912-22*, in *Opere complete*, I, Firenze: Sansoni, pp. 285-290, 353-357.
- Maksimiuk D.H.A. (2004), *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Catalogo della mostra (Lione 22 gennaio – 26 aprile 2004), a cura di A. Thomine, C. Briend, Paris – Gand: Snoeck, pp. 283-291.
- Mancia R. (1936), *L'esame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*, Milano: U. Hoepli.
- Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* (1939), Office International des Musées – Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris.
- Maurer R. (1932), *La défense du patrimoine artistique et la formation des restaurateurs*, «Mouseion», 20, n. IV, pp. 142-146.
- Mayer R. (1970), *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York: Viking Press.
- Mayer L., Myers G. (2002), *Old master recipes in the 1920s, 1930s, and 1940s: Curry, Marsh, Doener, and Maroger*, «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 41, n. 1, pp. 21-42, <[http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic41-01-003\\_idx.html](http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic41-01-003_idx.html)> 08, 11, 2016.
- Meyer A., Savoy B. (2014), *The Museum is Open: Toward a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin: De Gruyter.
- Merlonghi M. (2003), *Tito Venturini Papari*, in *Restauratori e restauri in archivio*, vol. I, a cura di G. Basile, Firenze: Nardini Editore, pp. 165-179.

- Micheli M. (2006), *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e conseguenze sul piano metodologico*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, Università della Tuscia, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 167-178.
- Micheli M. (2015), *Il restauro dei metalli antichi dalla metà del XIX secolo agli anni Sessanta del Novecento*, in *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970*, Atti della giornata di studi (Roma, Archivio di Stato, 21 marzo 2013), a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 351-403.
- Orizio P. (2007), *Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pellicoli*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: Cliopress, pp. 425-432.
- Panzeri M. (1993), *Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *I Pittori Bergamaschi. L'Ottocento*, III vol, a cura di P. Angelici, Bergamo: Bolis, pp. 3-8.
- Panzeri M. (1996), *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo. Vicende di collezionismo, museografia e restauro pittorico tra XIX e XX secolo*, Bergamo: Accademia Carrara.
- Panzeri M. (1998), *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Bergamo 9-11 marzo 1995), Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 95-113.
- Panzeri M. (2007), *Tra Cavenaghi e Pellicoli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: Cliopress, pp. 409-423.
- Paolucci A. (1985), *Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicoli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, «Paragone», XXXVI, 1985, nn. 419-423, pp. 331-335.
- Paolucci A. (1986), *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino: Istituto bancario San Paolo di Torino.
- Paolucci A. (2010), *Ricordo di un Maestro, Roberto Longhi*, in *Longhi – Brandi. Convergenze divergenze*, a cura di M.C. Bandera, G. Basile, Saonara (PD): Il Prato.
- Parca S. (2005), *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pellicoli alle Gallerie dell'accademia (1938-1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma 2005-2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna: Bononia University Press, pp. 199-220.
- Passini M. (2015), *Le métier de conservateur : la construction transnationale*

- d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres*, «Revue germanique internationale», 21, pp. 149-168.
- Petraroia P. (2006), *Brandi, Milano e la «modernità» negli anni Trenta : tracce per uno studio*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 335-345.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2, <<https://ceroart.revues.org/565>>, 12.11.2013.
- Prisco G. (2013), *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana: il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, «Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro», nuova serie, 27, pp. 50-69.
- Prisco G. (2014), *Due mostre e il progetto di un museo sul falso. Una storia fra Francia e Italia (1930-1955)*, «Studiolo», 11, n. 2, pp. 65-83.
- Renoliet J.J. (1999), *L'UNESCO oublié: la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris: Publications de la Sorbonne. 22
- Rinaldi S. (1998), *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma: Lithos Editrice.
- Rinaldi S. (2006), *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 101-115.
- Rinaldi S. (2014), *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze: Edifir.
- Salvatori G. (2007), *Tra storia e cronaca: arte contemporanea e critica militante sulla stampa periodica degli anni '30*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta: S. Sciascia, pp. 75-85.
- Sciolla G.C. (1983-1984), *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia "fin de siècle"*, «Prospettiva», n. 33-36, pp. 385-389.
- Urbani S. (2013), *Renato Mancina: un profilo biografico*, in *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970*, Atti della giornata di studi (Roma, Archivio di Stato, 21 marzo 2013), a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 599-606.
- Venturi A. (1900), *La Galleria Crespi in Milano: note e raffronti*, Milano: U. Hoepli.
- Venturi A. (1927), *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano: U. Hoepli.
- Venturi L. (1964), *Storia della critica d'arte*, Torino: Einaudi.
- Venturoli P. (1989), *Mauro Pellicoli 1920*, in *Bergamo restauri 1983*, Bergamo, Provincia di Bergamo, pp. 163-189.

- Villari P. (1866), *La filosofia positive e il metodo storico*, «Il Politecnico», I, s. IV, parte letterario-scientifica, pp. 1-29.
- Werner A.E. (1957), *The vicissitudes of the Maroger medium*, «Studies in Conservation», n. 3, pp. 80-82.
- Wilde J. (1931), *L'examen des tableaux à l'Institut Holzkecht de Vienne*, «Museum», XVI, n. 4, pp. 18-25.

## Appendice

nome	nazione	carica	competenza
Alfredo Rocco	 Italia	Presidente della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale, Roma	Politico e giurista. Dal 1925 al 1932 Ministro di Grazie e Giustizia e degli affari di culto
Giorgio Nicodemi	 Italia	Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, Castello Sforzesco, Milano	Storico dell'arte, museologo
Alexis Petrovics	 Ungheria	Direttore Generale del Museo di Belle Arti, Budapest	Storico dell'arte
Robert William Hamilton	 Palestina	Direttore del Dipartimento di Antichità di Gerusalemme, Capo ispettore per le Antichità nel Mandato britannico della Palestina, Gerusalemme	Archeologo
Francis A. Bather	 Inghilterra	Curatore del «The Museum Journal», Londra	Esperto di geologia (?)
Kaines Smith	 Inghilterra	Museum of Art Gallery, Birmingham	Storico dell'arte
George Hill	 Inghilterra	Direttore del British Museum, Londra	Storico dell'arte
Louis Arnold Jordan	 Inghilterra	Direttore della Research Association of British Paint, Colour and Varnish Manufacturers, Teddington	Chimico (?)
Richard Graul	 Germania	Direttore del Kunstgewerbe museum, Lipsia	Storico dell'arte
Adolf Morsbach	 Germania	Funzionario del Ministero degli interni prussiano, dal 1927 segretario generale del Servizio tedesco Academic Exchange (DAAD) e della Commissione tedesca per la cooperazione intellettuale, Berlino	Formazione scientifica
Hermann Voss	 Germania	Staatliche Museen - Kaiser Friedrich museum, Berlino	Storico dell'arte, museologo
Wilhelm Waetzoldt	 Germania	Direttore degli Staatliche Museen, Berlino	Storico dell'arte, museologo
Wilhelm Unverzagt	 Germania	Direttore dello Staatlichen Museum für Vor und Frühgeschichte, Berlino	Professore all'Università di Berlino. Storico della preistoria
Otto Müller	 Germania	Francoforte	Pittore
L. Suherman	 Germania	Direttore del Museum für Völkerkunde, Monaco	Professore all'Università di Berlino. Storico della preistoria
Anonimo	 Egitto	Direttore, Il Cairo	
Daniel Baud-Bovy	 Svizzera	Presidente della Commission Fédérale des Beaux-Arts, Ginevra	Storico dell'arte, scrittore
Marcel Nicolle	 Francia	Attaché honoraire del Museo del Louvre, Parigi	Storico dell'arte, museologo
Fernand Cellerier	 Francia	Direttore del Laboratoire d'essais du Conservatoire national des arts et métiers, Parigi	Fisico

Fig. 1. Prospetto dei corrispondenti dell'OIM per l'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932). Archivio UNESCO, OIM, VI, 22

## **Direttore / Editor**

Massimo Montella

## **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia  
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano  
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli  
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano  
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'  
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre  
Serge Noiret, European University Institute  
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"  
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

## **Comitato editoriale / Editorial Office**

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,  
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,  
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

## **Comitato scientifico / Scientific Committee**

**Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo**  
**Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata**  
**Department of Education, Cultural Heritage and Tourism**  
**Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata**

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,  
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,  
Carmen Vitale