



2025

IL CAPITALE CULTURALE *Studies on the Value of Cultural Heritage*

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 32, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

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

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarolo

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pennarelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Ludovico Solima, Andrea Torre

Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



INDEXED IN
DOAJ

ERIH-PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Renato Mancia e la Scuola Nazionale del Restauro (Milano 1935) nel dibattito contemporaneo

Silvio Mara*

Abstract

Il 14 dicembre 1935 venne inaugurata a Milano la Scuola Nazionale del Restauro, un piccolo istituto che aveva l'ambizione di essere un riferimento nazionale. Un ruolo importante nella fondazione lo ebbe Renato Mancia (1888-1985), curioso personaggio umbro di Trevi, che già era stato scultore, artista e restauratore, grande sostenitore della “pinacologia” come scienza e autore nel 1936 di uno dei primi testi italiani sull’uso della diagnostica artistica. Questo contributo indaga aspetti inediti della biografia di Mancia e contestualizza la breve storia della Scuola milanese nell’ambito italiano, caratterizzato da un confronto/scontro serrato tra chi proponeva una visione esageratamente positivista dell’uso degli strumenti scientifico-diagnostici e chi rivendicava una mediazione necessaria con gli storici dell’arte. In tutto ciò, per stabilire la credibilità degli interlocutori, fu fondamentale distinguere chi si era collusso con il florido mercato dei falsi d’arte.

On 14 December 1935, the Scuola Nazionale del Restauro was inaugurated in Milan, a modest institute that nevertheless aspired to serve as a national benchmark for conservation practice. At its origins stood Renato Mancia (1888-1985), an eclectic figure from Trevi

* Docente a contratto, tutor di stage e coordinatore del master in Arte, collezionismo e mercato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell’arte, largo Gemelli 1, 20123 Milano, e-mail: silvio.mara@unicatt.it.

(Umbria), who had worked as a sculptor, artist, and restorer. A strong advocate of “pinacology” as a scientific discipline, Mancia authored in 1936 one of the earliest Italian publications on the use of diagnostic techniques in the study and treatment of artworks. This article brings to light previously overlooked aspects of Mancia’s biography and situates the brief experience of the Milanese Scuola within the broader Italian context of the 1930s, a period marked by intense debate between those who promoted an uncompromisingly positivist reliance on scientific-diagnostic tools and those who argued for the necessary mediation of art-historical expertise. Within this contested field, establishing intellectual authority also required clear dissociation from the thriving contemporary market in art forgeries.

Il caso di cui mi occupo può aiutare nella comprensione del periodo compreso tra gli anni Trenta e Quaranta in Italia, in un contesto molto difficile e controverso per lo sviluppo dello studio scientifico delle opere d’arte. La nascita della effimera Scuola Nazionale del Restauro, con quattro anni di anticipo sull’Istituto Centrale del Restauro di Roma, costituisce un caso peculiare che desta ancora interrogativi e che si ricollega inevitabilmente con le alterne sorti di Renato Mancia (1888-1985), ricordato principalmente negli studi come l’autore del primo trattato italiano sopra l’uso della diagnostica artistica¹.

Pertanto è necessario ritornare con nuovi dati sulla biografia di Renato Mancia², nato a Magliano Sabina e formatosi prevalentemente in Umbria. Il suo percorso scolastico iniziò a Trevi, città dove la famiglia aveva una certa rilevanza, con il padre Silvio impegnato per svariati mandati come consigliere comunale e vivace propugnatore delle istanze del mondo agrario³. Nella città ricevette l’istruzione elementare presso il collegio Lucarini, poi frequentò la Scuola tecnica pareggiata Luigi Pianciani di Spoleto e infine nel 1906 il padre ne richiese l’ammissione all’Accademia di Belle Arti di Perugia. Qui durante il primo anno non superò nessuno degli esami sostenuti, ma continuò la frequenza fino all’anno 1907-1908, ripetendo l’esame di storia dell’arte più volte senza mai essere promosso. Quindi iniziò un vero e proprio pellegrinaggio tra gli istituti artistici italiani: nello stesso anno scolastico risulta che fu ammesso dopo esame alla scuola libera del Nudo presso l’Accademia di Brera a Milano, ma con l’obbligo di ripetere l’esame di Anatomia in gennaio⁴; nel successivo

¹ Mancia 1936a e Mancia 1944, una sintesi del manuale riapparve, con l’autorizzazione dell’autore, in Piva 1961 e Piva 1972. Il tema della Scuola è stato trattato in Cardinali 2022, pp. 81; Cecchini 2021, pp. 99-101, 180; Rinaldi 2021, pp. 20, 22; De Ruggieri 2013, pp. 128-129; Cecchini 2016, pp. 443-444; Urbani 2015, pp. 599-606; Rinaldi 2006, pp. 112-114; Micheli 2006, pp. 168-171.

² Urbani 2015, pp. 599-605.

³ Zenobi 1987, pp. 297, 313. Si vedano gli interventi di Silvio Mancia sul periodico quindicinale «La Torre di Trevi».

⁴ La notizia è inedita, si veda la registrazione fra le matricole studenti in Archivio Storico dell’Accademia di Brera, Segr.-Scuole, Alunni I sez., 1888-1917, 6.3.

anno scolastico 1908-1909 si iscrisse invece al Regio Istituto di Belle Arti di Roma dove frequentò il corso speciale di ornato, previo superamento di esami per integrare la preparazione di base. Infine nel dicembre 1909 si presentò agli esami di abilitazione all'insegnamento, venendo rimandato in quello di Composizione decorativa. Faticosamente e solo molto più tardi, nell'anno 1912, fu abilitato all'insegnamento di disegno in Accademia.

Nel frattempo cominciò a inserirsi come pittore, poi scultore, soprattutto in leghe metalliche, orafo e cesellatore, ma anche restauratore amatoriale, implicato in pratiche non perfettamente oneste di mercato. In questo senso pare di capire che fin dai suoi esordi artistici il contesto trevano gli fosse stato propizio. Lo storico locale Carlo Zenobi ricordò nitidamente che «si formò in gioventù alla scuola dei fratelli Riccardi»⁵, con ciò alludeva ai figli di Pio, Riccardo, Ariodante Amedeo e Gino, tutti trevani di nascita, poi trasferiti a Orvieto, noti come antiquari, orafi, scultori in avorio, restauratori e non da ultimo falsari⁶. Il famoso restauratore romano Pico Cellini (1906-2000), conobbe forse il più noto dei Riccardi, Ariodante Amedeo che dal 1926 aprirà un negozio di antichità in via de' Fossi 1 a Firenze. Questi gli insegnò a distinguere i falsi manufatti di scavo e nella rete di relazioni inevitabilmente condivise la conoscenza con Renato Mancia, che Pico Cellini riconobbe come «versatile artista», tratteggiandolo vivacemente in questi termini:

da giovane aveva calcato le scene come macchiettista negli avanspettacoli di varietà, mentre contemporaneamente, nell'esercizio delle arti figurative, si dedicava, in un suo laboratorio meccanico da odontotecnico, in creazioni di oreficerie in stile, in prevalenza medioevali e barbariche, che oggi fanno bella mostra in molte collezioni. Smesse queste attività, il Mancia trasformò il suo laboratorio meccanico-dentistico in uno invece attrezzato per l'esame tecnico-scientifico dei dipinti e delle opere d'arte in genere⁷.

Pare proprio che ciò corrisponda a verità e desidero menzionare almeno un paio di fatti per illustrare il ruolo attivo del giovane Mancia in quest'area grigia del restauro e mercato antiquariale. Il primo è un accadimento colposo, appreso solo il 9 dicembre 1912 dal soprintendente dell'Umbria, che ne diede pronta notizia al Ministro. Il priore della chiesa di Santa Croce a Trevi, don Angelo Bonaccorsi, aveva fatto staccare da una casa attigua all'edificio parrocchiale un affresco rappresentante un Calvario, «di scuola giottesca del XIV secolo» (sic!). Il 7 gennaio successivo, a seguito di indagini, il soprintendente comunicò al Capo di Gabinetto presso il Ministero la serie di passaggi per i quali l'opera era stata condotta oltreoceano: il sacerdote aveva venduto l'aff-

⁵ Zenobi 1987, pp. 354-355.

⁶ Riccetti 2010, p.74. Federico Zeri conobbe uno di essi, che sotto il falso nome di Teofrasto compare come protagonista del gustoso racconto *Avori nell'antro del falsario*, cfr. Zeri 2008, pp. 233-236.

⁷ Cellini 1992, pp. 8, 134.

fresco all'antiquario Alfredo Pallesi, il quale lo aveva ceduto al collega Primo Serra di Bologna, questi infine l'aveva venduto insieme ad altri tre affreschi per 1800 lire a George Grey Barnard di New York il 23 agosto 1912. Il Serra a sua discolpa dichiarò che non si trattava di un originale ma di una imitazione in stile. Il processo che ne seguì, e che si concluse il 19 novembre 1913, tuttavia accertò i fatti. Renato Mancia aveva strappato l'affresco – datato 1460 – e per questo fu condannato in concorso con il sacerdote e Pallesi, che l'aveva acquistato. Non ci sfugge il calibro dei personaggi coinvolti: innanzitutto Pallesi, celebre mercante d'arte fiorentino che proprio in quest'epoca commissionava sculture al noto falsario Alceo Dossena, e non in secondo piano l'americano George Grey Barnard (1863-1938), scultore e onnivoro collezionista di arte medievale, che al ritorno a New York collocò nel singolare complesso da lui costruito e noto come The Cloisters⁸.

Il secondo episodio si colloca nell'anno 1918. Renato Mancia aveva trasferito la sua residenza e l'attività – si presume – già da un congruo periodo a Roma, associandosi con tale Ettore Vassetti⁹ nella gestione di una ditta, che dal commercio e la fornitura allo Stato di combustibili lignei e fossili si era allargata al mercato antiquariale. A partire dal mese di gennaio la corrispondenza di Mancia con il cliente Dante Manetti¹⁰, antiquario con sedi a Lugano, Pontresina e Sanremo fu attentamente vagliata dalla Censura militare posta estera e trasmessa alle Soprintendenze competenti e al Ministero. Queste comunicazioni in entrata e uscita, su cartoline intestate della ditta Vassetti-Mancia e della Maison Manetti, verteva integralmente su dettagli organizzativi per l'esportazione di opere d'arte, con argomenti che facevano supporre violazioni della legge sulla tutela del patrimonio artistico nazionale. Le autorità s'insospettirono per le ripetute menzioni un po' circospette di opere medievali/rinascimentali come un dipinto di Madonna con Bambino su fondo oro, su tavola cuspidata di «Gentile» (da Fabriano?), un quattrocentesco bassorilievo in marmo rappresentante un Madonna con Bambino e un'altra Madonna in terracotta policroma. Gli interlocutori si scambiavano suggerimenti per agevolare la spedizione e, si suppone, se non per eludere almeno per trovare la via più semplice per ottenere le licenze di esportazione. Quando in marzo nelle cartoline s'incominciò a parlare della vendita di una fibula d'oro etrusca, la

⁸ Giometti 2017, pp. 248-248 per la documentazione si veda Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale ABBAA, Divisione I – 1908-1924, busta 296 Perugia Provincia G-Z – 1913-1915, lettere del 9 dicembre 1912 e del 7 gennaio 1913; per la notizia della condanna cfr. *Un parroco...* 1913.

⁹ Se si tratta della medesima persona e non di un omonimo, risulta essere stato un informatore segreto della polizia durante il regime fascista cfr. Canali 2004, pp. 143, 202, 603.

¹⁰ Personaggio meritevole di approfondimento, era già finito sotto inchiesta per furto ed esportazione di oggetti d'arte sacra in Toscana, arrestato, fu poi assolto dal tribunale di Firenze. Si veda *Arresto a Como...* 1907, p. 134; *L'arresto di un antiquario...* 1907, p. 6; *Antiquario assolto...* 1908, p. 6; Prestini 1999, p. 391; Ceppari Ridolfi, Mazzoni 2002, p. 80.

Soprintendenza si attivò per fare indagini ed eventualmente bloccare l'oggetto. Il 4 aprile Federico Hermanin, soprintendente alle Gallerie del Lazio e degli Abruzzi, redasse una relazione con gli esiti delle indagini a lui referitegli dal questore incaricato. Si diceva certo che Mancia fosse «un abile falsificatore di oggetti antichi» e che ne riforniva il Manetti per venderli all'estero come opere d'arte antiche. Sotto interrogatorio Mancia dichiarò di aver spedito a Manetti sia opere autentiche che oggetti da lui realizzati d'imitazione, sempre dichiarando la verità ed ottenendo licenze legittime d'esportazione. Le indagini proseguirono per accertare se la fibula d'oro potesse essere realmente antica o un'abile falsificazione. L'ispettore Francesco Fornari, in servizio presso la Soprintendenza ai Musei e agli Scavi della provincia di Roma e Museo Nazionale di Villa Giulia, riuscì ad esaminare l'oggetto, che giudicò parecchio pasticcato, con alcune parti che parevano antiche, ma che tuttavia non meritava di figurare nelle collezioni nazionali. L'episodio si chiuse quindi senza ulteriori addebiti nei confronti di Mancia¹¹.

La cattiva fama di Mancia per essere restauratore e poi tecnico dei falsari gli sarà molto dannosa e lo renderà poco credibile come diagnosta e propugnatore dell'uso dei metodi scientifici nell'esame delle opere d'arte.

Tra gli anni Venti e primi anni Trenta egli proseguì l'attività di artista mostrando visibilmente l'appoggio al regime fascista¹². Nel frattempo però ebbe un cambio di formazione in direzione scientifica, del quale però non sono note le circostanze prima del principio degli anni Trenta e d'altronde, come è stato detto, in gioventù non risulta che lui avesse ricevuto nemmeno un'istruzione di base in chimica e fisica. Può darsi tuttavia che già negli anni Venti la frequentazione con restauratori pionieri nell'uso degli strumenti scientifici sia stato un buon viatico per lui. In questo senso a Roma fu quasi certamente determinante il già citato Pico Cellini e inevitabilmente Francesco Rocchi (1882-1929) pioniere nel metodo di restauro elettrolitico dei metalli¹³, ma soprattutto – per via delle vicende che tra poco affronteremo – si deve ritenere importante la sua vicinanza al restauratore milanese Carlo Moroni (1882-1938). Certamente Moroni era tra i più accreditati per le buone pratiche apprese durante la formazione nel laboratorio di Luigi Cavenaghi e per la collaborazione con lo storico dell'arte Gustavo Frizzoni, già allievo di Gio-

¹¹ Si veda tutto il fascicolo relativo in ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale ABBAA, Divisione II, serie scavi, musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni – sottoserie 1908-1924, busta 766.

¹² Del 1922 e del 1925 è la sua opera scultorea per due monumenti a Trevi, si veda Zenobi 1987, pp. 341-342, 354-355; sue opere sono esposte alle seguenti rassegne artistiche: *LXXXIX Esposizione...* 1920; *Terni. La mostra...* 1932, p. 10; *Prima mostra...* 1933; *VI Mostra Interprovinciale...* 1937; Riguardo al busto donato a Mussolini si veda Urbani 2015, p. 600.

¹³ Ioele 2015, pp. 405-478. Mancia il 10 marzo 1931 dava pubblica notizia circa l'utilizzo di questo metodo, si veda Micheli 2006, p. 168.

vanni Morelli. Moroni, che si laureò in chimica farmaceutica all'Università di Pavia, si era indirizzato alla pittura, frequentando l'Accademia di Brera, e poi alla pratica del restauro pittorico. Proprio in virtù di questa formazione universitaria fu uno dei primi restauratori a utilizzare strumenti scientifici nella ricerca sulle opere d'arte¹⁴.

Ad ogni modo, anche per lui come per molti impegnati dentro e fuori le istituzioni si può immaginare abbia avuto un effetto dirompente la *Conferenza Internazionale per lo Studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte*, promossa dall'Office International des Musées (OIM) della Società delle Nazioni e tenutasi nell'ottobre 1930 a Roma¹⁵. Probabilmente questa occasione di aggiornamento fu determinante per accelerare i suoi progetti. Se in quel periodo aveva mantenuto la residenza e attività a Roma, è assolutamente plausibile che avesse perlomeno partecipato fra il pubblico. Ma se anche non fosse stato così, sicuramente avrebbe avuto modo di studiare una parte delle relazioni ivi tenutesi, che furono pubblicate a più riprese tra 1931 e 1932 sulla rivista «Mouseion». Infatti lo stesso Mancia dichiarerà di essersi aggiornato sulle esperienze e gli studi Arthur Pillans Laurie e Alexander Eibner¹⁶.

Si spiega così, con tempistica quasi consequenziale, l'apertura nel 1933 del primo laboratorio-istituto di restauro di Mancia a Torino, in corso Oporto 2 (attuale via Matteotti)¹⁷. Risale inoltre a questi anni la conoscenza con Valerio Mariani (1899-1982), attivo presso il laboratorio di diagnostica artistica istituito a partire dal 1930 presso il Monte di Pietà a Roma e autore nel 1932 di uno dei primi testi dedicati all'uso della radiografia sui dipinti¹⁸. Mariani il 12 giugno 1933 segnalò Renato Mancia, che si offrì di svolgere gratuitamente un saggio sperimentale per l'intervento di conservazione dei legni delle Navi romane scoperte nel lago di Nemi. In seguito la Commissione speciale presieduta da Corrado Ricci valutò il metodo Mancia e ritenne che non presentava sufficienti garanzie di successo¹⁹. Ciononostante ormai il nostro conquistava una

¹⁴ Aveva la sua bottega in via Brera 21 a Milano, si veda Bezzola 1940, pp. 30-31, da integrare con le informazioni reperite in Archivio Civiche Raccolte d'Arte di Milano (d'ora in poi ACRA), Fondo Galleria d'arte Moderna, artisti e restauratori, fasc. Carlo Moroni. In un'intervista del 1934 Mancia rivendicava addirittura di aver scoperto i falsi di Dossena mentre era perito per la Galleria Pesaro di Milano nel 1928, si veda Pavia 1934, p. 4.

¹⁵ Per l'argomento si rimanda a Cardinali 2022, pp. 67-88.

¹⁶ Mancia 1936^a, vol. I, pp. 17, 31, 61.

¹⁷ Vi sono incertezze in bibliografia circa il numero civico, ma ora fa fede in senso risolutivo la brochure pubblicata in Cecchini 2024, p. 38.

¹⁸ Mariani 1932, citato in Mancia 1936^a, vol. II, pp. 55-56. Su Mariani si veda De Ruggieri 2013, pp. 122-126.

¹⁹ La sua relazione fu poi pubblicata in Mancia 1936^a, vol. I, pp. 205-223. Si vedano le lettere di Mancia e Mariani in <<https://www.inasaroma.org/ricerca/fondo-navi-di-nemi-homepage/fondo-navi-di-nemi-fascicolo-1/>>, 21.02.2024. Per l'intera vicenda si veda Savelli 2015, pp. 479-527.

certa notorietà nazionale, consolidata anche grazie alla pubblicistica, come ad esempio avvenne con i due articoli che gli dedicò il giornalista Ugo Pavia sulle colonne de «La stampa» l'8 maggio 1934. Il laboratorio torinese (fig. 1) offriva i seguenti servizi: restauro di dipinti, sculture, esami radiografici, macrofotografia e disincrostante elettronitica di bronzi antichi. Mancia illustrò al giornalista come condurre analisi stratigrafiche e chimiche per determinare la composizione dei pigmenti, magnificando uno strumento di sua invenzione ribattezzato «ultrafotometro», che in realtà forse poteva essere assimilato a uno strumento per esami di spettroscopia²⁰. Non è chiaro il perché scelse d'installare il suo laboratorio a Torino, forse richiamato da particolari committenze che gli derivavano dalla sua attività di perito, forse per la maggiore facilità che la situazione geografica gli assicurava nell'acquisto e nell'importazione dall'estero dei macchinari scientifici. Come succederà per le successive esperienze, questo laboratorio-istituto, che per l'ambizione del Mancia doveva diventare un polo di riferimento, ebbe breve vita²¹.

Da Torino a Milano, dove il nostro, come si è detto, aveva già lavorato e aveva rapporti consolidati, il trasferimento fu in un certo senso logico e semplice. Chiaramente in questi anni la crescita della posizione professionale di Mancia non sarebbe stata possibile senza il suo marcato appoggio al regime fascista. All'interno della rappresentanza sindacale italiana, poi assorbita nel sistema corporativo del regime, c'era la influente Federazione Nazionale Fascista degli Artigiani, organismo nato nel 1927, che si articolava in 68 Comunità Artigiane, fra le quali al numero 17 era presente la Comunità del restauro e delle opere d'arte, che proteggeva i professionisti del settore. Questa Federazione si era battuta per ottenere un rappresentante nel Consiglio Superiore delle Belle Arti del Ministero²².

Molti fra i più rinomati restauratori ricoprivano posizioni apicali nella Federazione, ad esempio il già citato Carlo Moroni aveva fondato la Comunità Artigiana Milanese dei Restauratori. A Milano inoltre Mario Albertella (1883-1955) aveva assunto un ruolo rappresentativo come capo Comunità per l'Arte sacra. Occorre spendere qualche parola su Albertella, personalità fondamentale per la nascita della Scuola Nazionale del Restauro a Milano. Appartenente a una famiglia specializzatasi nella realizzazione di vetrate e nel restauro pittorico, egli si era formato in parte da autodidatta e in parte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e la Scuola Superiore di Arte Applicata di Milano, dove fu allievo di Cesare Tallone e Luigi Cavenaghi. Nel 1912 fondò a Milano

²⁰ Pavia 1934, p. 4; Pavia 1934^b, p. 8. L'immagine d'insieme del laboratorio fu ripubblicata con migliore risoluzione in Mancia 1936^a, vol. I, tav. I; Micheli 2006, pp. 168-169.

²¹ Come mi riferisce Maria Beatrice Failla, che ringrazio per l'informazione, la strumentazione del laboratorio fu venduta da Mancia all'Università di Torino.

²² Per il contesto storico si veda Salvagnini 2000. Anche Pico Cellini stava nel direttivo di questa organizzazione, si veda Cellini 1992, p. 133.

la Scuola Professionale d'Arte Cristiana, che ebbe l'approvazione dell'arcivescovo di Milano cardinale Ferrari. La sua prima sede fu stabilita in via della Signora n. 5 presso i locali del Circolo popolare di San Giuseppe. Negli anni la Scuola Professionale mantenne un certo conservatorismo dimostrando un forte ancoraggio alla tradizione cristiana e un freno al rinnovamento dell'arte sacra. La scuola ebbe ulteriore espressione nella rivista «Per l'arte sacra», a sua volta fondata da Albertella nel 1924.

La Scuola Professionale di Albertella e la relativa rivista occuparono una posizione un po' ambigua e alternativa rispetto alla Scuola Superiore di Arte Cristiana Beato Angelico, nata a Milano nell'ottobre 1921 per iniziativa di don Giuseppe Polvara, che dall'anno precedente aveva ricevuto anche la direzione della rivista «Arte Cristiana», fondata da Celso Costantini nel 1913. Nel 1927 Giorgio Nicodemi (1891-1967)²³, in rappresentanza di un gruppo non ben identificato di promotori di «Per l'arte sacra», tentò di favorire la fusione tra le due riviste. Su questo progetto s'insistette fino al 1931, ottenendo l'approvazione della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra, l'assenso di Pio XI e l'intervento dell'arcivescovo di Milano cardinale Schuster, ma la tenace opposizione di don Polvara, che intendeva preservare l'autonomia e l'identità specifica di «Arte Cristiana», fece fallire la fusione²⁴.

Più in generale il tema dell'arte sacra poteva avere risonanza al Ministero per via della presenza all'interno del Consiglio Superiore delle Belle Arti di monsignor Giovanni Costantini, vescovo di La Spezia, nonché fratello del succitato Celso.

L'insieme di diversi fattori, cioè il faticoso dualismo con la Scuola Beato Angelico, il saldo posizionamento della scuola di Albertella sotto l'egida della Federazione Artigiana, l'asse con Giorgio Nicodemi (che dal 1928 era diventato Direttore dei Musei civici milanesi), nonché la vicinanza alla Comunità artigiana dei restauratori, dovette a un certo punto contribuire a una netta trasformazione. Così fu e il 14 dicembre 1935 fu ufficialmente inaugurata la Scuola Nazionale del Restauro, in base a una delibera del Direttorio della Comunità del Restauro di Milano antecedente all'agosto dello stesso anno e in accordo con la direzione della Scuola Professionale d'Arte Cristiana, che offriva la sua sede per lo svolgimento delle attività²⁵.

La Scuola era retta da un Consiglio promotore e conservatore, di cui non ci sono noti i nominativi, e da un Consiglio direttivo formato da: Albertella

²³ Su di lui si veda De Palma 2021.

²⁴ Apa 2004^a, p. 1199; Apa 2004^b, pp. 1283-1284; Cavenago 2019-2020, pp. 55, 121, 145-146, 275.

²⁵ Ne fu data notizia con una pagina illustrata con alcune immagini diagnostiche prodotte da Renato Mancia e a seguire con un estratto dal verbale di delibera, nel quale si esprimeva la preoccupazione per «certe tendenze e deviazioni invadenti il campo del Restauro», si veda *Le nuove applicazioni...* 1935, p. 35; *Per la conservazione...* 1935, p. 36.

con ruolo di presidente, Mario Bezzola (1881-1968)²⁶ come segretario, Renato Mancia direttore del laboratorio scientifico e dai tre restauratori Carlo Moroni, Gino Bardella e Giuseppe Castellani con il ruolo di consiglieri. Per essere ammessi alla Scuola gli aspiranti allievi dovevano dimostrare, con titoli o esami, di possedere la necessaria preparazione per intraprendere il percorso di studi, della durata di tre anni. Era prevista una tassa d'iscrizione di 30 lire insieme alla quota annuale di 200 lire. Le lezioni si sarebbero svolte il martedì e il giovedì dalle ore 16.30 alle 18.00 e dalle 20.30 alle 22.00; il sabato dalle ore 16.30 alle 18.00. Ai diplomati veniva promesso il rilascio di un certificato di abilitazione al restauro.

Il programma degli insegnamenti per il triennio era piuttosto articolato²⁷. Qui vale la pena soffermarsi solo sulle materie scientifiche affidate al professor Mancia che includevano: una sezione riservata alla chimica dei materiali coloranti con le relative tecniche d'esame al microscopio e ai raggi ultravioletti; una sezione per lo studio delle vernici, dei solventi e i relativi metodi fisico-chimici d'indagine; una sezione dedicata alla tecnica elettrolitica; una alla fotografia a raggi UV, IF e visibili, spettrografia; una sezione per la radiografia e radioscopia dei dipinti.

Il giorno dell'apertura le parole introduttive di Bezzola furono sufficienti a delineare una quasi incondizionata fiducia nella scienza che finalmente avrebbe rivelato senza dubbio alcuno «ciò che agli occhi dei più acuti esperti non era mai riuscito a scoprire». Questa era la direzione della Scuola grazie alla strumentazione di laboratorio e all'insegnamento prestato da Renato Mancia, che nelle intenzioni si apprestava a diventare il protagonista. Infatti, dopo il discorso di Bezzola e una succinta e vaga introduzione di Albertella sulle finalità della Scuola e sulla conservazione dei dipinti murali, Mancia tenne una lezione sui metodi d'indagine scientifica delle opere d'arte, articolata sui seguenti punti: pinacologia, microscopia, spettrografia, datazione dei colori, indice di rifrazione per la datazione del pigmento, radiografia e radioscopia, esame ai raggi di Wood, esame ai raggi IF, misura del pH, metodo elettrolitico, difesa del patrimonio culturale dai gas in caso di guerra chimica, controllo dell'umidità. Concludeva con un'affermazione che senza dubbi rivendicava la preminenza del restauratore-diagnosa, unico capace di leggere ciò che l'occhio nudo non può vedere²⁸.

La rivista «Per l'arte sacra» diventò l'organo ufficiale della Scuola²⁹ e as-

²⁶ Pittore, critico d'arte e restauratore era impiegato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Supportato da Gino Chierici e Nicodemi fu invece avversato e tacciato d'imperizia da Pellicoli e Longhi, si veda Rinaldi 2021, pp. 23, 24, 28, 105, 107, 109, 110, 197.

²⁷ Fu ripubblicato in Mancia 1936^a, vol. I, pp. 235-237.

²⁸ *L'inaugurazione dei corsi... 1935*, pp. 47-50; il discorso fu ripubblicato in sintesi in Mancia 1936^a, vol. I, pp. 239-246.

²⁹ Questa novità fu comunicata dal numero di luglio-dicembre 1935, fasc. 3-4 (ma pubbli-

sunse un nuovo comitato direttivo formato da Mario Albertella, Giorgio Nicodemi, monsignor Giovanni Galbiati, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Mario Bezzola, Pietro Canonica, scultore e professore già presente nel precedente direttivo, Giuseppe Agnello, archeologo, già firma della rivista, e infine dal cavaliere Giovanni Mussio.

Il giorno seguente all'inaugurazione, lo storico dell'arte Raffaello Giolli (1889-1945) dalle colonne del quindicinale di scienza tecnica e arte applicata «*Sapere*», al termine di una lunga disamina di tutti gli esami scientifici utili a scovare i falsi d'arte, salutava con favore l'avvio della Scuola Nazionale del Restauro di Renato Mancia. D'altronde Giolli fin dall'anno precedente aveva lamentato il fatto che Milano non possedesse ancora «una scuola di restauri pittorici (neppure all'Artigianato) né un gabinetto sperimentale d'analisi dei quadri (neppure all'Ufficio statale per l'esportazione non c'è una lampada a quarzo né una macchina per radiografie»³⁰).

Nonostante le migliori intenzioni, e l'appoggio ufficiale manifestato da Giacomo Chierici³¹, direttore della Soprintendenza lombarda per l'arte medievale e moderna, e da Antonio Morassi, subentrato alla direzione della Pinacoteca di Brera dopo l'allontanamento forzato di Ettore Modigliani, tuttavia la Scuola Nazionale del Restauro difficilmente avrebbe conquistato il riconoscimento da parte delle istituzioni pubbliche e una fattiva collaborazione con gli enti nel contesto milanese.

Al di là di certa pubblicistica³², la nomea di Mancia, ma anche di alcuni fra i suoi sodali nella Scuola, si poteva dire in gran parte compromessa. Per comprendere quanto poco fosse reputato, occorre riepilogare almeno due scandali giudiziari nei quali fu coinvolto. Risale agli anni 1930-1933 il cosiddetto caso Cambó (fig. 2), che servì a ricostruire dei fatti opachi e molto intricati, che qui riassumerò per sommi capi. Tutto ebbe inizio per colpa dello stesso Mancia che, dopo aver appreso dell'avvenuta acquisizione milionaria di un ritratto attribuito al celebre Antonello da Messina (oggi al Museu Nacional d'Art de Ca-

cato nel gennaio 1936) con il sottotitolo «Organo della Scuola Nazionale del restauro sotto gli auspici della Federazione Fascista degli Artigiani». Dal numero di gennaio-aprile 1937, fasc. 1-2, assumerà la nuova titolazione «Arte e Restauro (per l'Arte Sacra)», mantenendo la funzione di organo della Scuola e il medesimo direttivo.

³⁰ Giolli 1935, p. 50; Giolli 1936, pp. 352-354. Seppure allineato a certa retorica di Mancia e legato al gruppo milanese di Nicodemi, Giolli fu una personalità libera e le sue prese di posizione scritte da interessi ideologico-politici. Si ricorda l'espressione della sua fede cattolica e la coerente posizione antifascista, che gli causò l'arresto, la deportazione a Mauthausen e infine la morte. Su di lui si veda Barzaghi 2006.

³¹ Si ricordi che durante il precedente incarico a Napoli aveva appoggiato la creazione del Gabinetto Pinacologico di Ortolani, cfr. Rinaldi 2014, p. 26.

³² Ad esempio si veda Gregorio 1936, pp. 36-39, che elogiava la Scuola e preannunciava la pubblicazione del trattato di Mancia. Curiosamente l'articolo è illustrato da immagini, che, senza dichiararlo in didascalia, tuttavia rappresentano il laboratorio torinese di Mancia.

talunya come opera della cerchia di Bartolomeo degli Erri), scrisse una lettera al proprietario, l'ex ministro barcellonese Francesc Cambó. Con essa denunciò l'asserita frode avvenuta ai danni del Cambó, in quanto sostenne che il dipinto era stato falsificato con una serie di restauri, il principale effettuato da Carlo Moroni. Di conseguenza, Cambó intentò una causa contro il venditore Achillito Chiesa. A mio parere, tutto quello che venne alla luce nel corso del processo dimostra che il vero obiettivo non fu tanto quello di dimostrare la falsificazione, quanto piuttosto quello di muovere un'accusa indiretta nei confronti della Sovrintendenza di Milano, che aveva firmato il permesso di esportazione per il dipinto in cambio del pagamento di una somma e della donazione alla Pinacoteca di Brera di due bellissimi dipinti del Canaletto, che erano stati di proprietà di Mario Pellicioli e dell'antiquario Bellesi. Con ciò indirettamente Mancia e soci volevano far intendere che aveva avallato un'operazione di mercato scorretta. L'attacco al direttore della Pinacoteca di Brera Ettore Modigliani e alla sua collaboratrice Fernanda Wittgens fu in un certo senso inutile, perché il giudice nella sentenza dichiarò che non vi era stata alcuna truffa³³.

Ma fu solo un episodio di una battaglia clandestina che proseguì tra due fazioni composte da storici dell'arte, professionisti museali e restauratori che condividevano o avversavano un determinato approccio scientifico, buone o cattive pratiche, nonché infine l'adesione/opposizione al regime fascista. Da un lato erano attivi Ettore Modigliani, Fernanda Wittgens, il restauratore Mauro Pellicioli e Roberto Longhi; dall'altro Gino Chierici, Antonio Morassi, Giorgio Nicodemi, Renato Mancia.

Ciò si vede con chiarezza analizzando gli avvenimenti del 1935. In quell'anno si concluse il processo giudiziario relativo al caso Greco-Cavagna (1933-1935) (fig. 3), cioè inerente al *Ritratto* dipinto da Giovan Paolo Cavagna e poi manipolato (con la rimozione della firma di Cavagna), per essere venduto come originale El Greco. Mancia insieme a Giuseppe Castellani aveva partecipato con una perizia tecnica sostanzialmente favorevole alla parte dei falsari. Anche in questo caso giudiziario era coinvolto Pellicioli, che aveva avuto la sorte di avere tra le mani il dipinto prima dell'intervento falsificatorio³⁴. Nonostante il tentativo di

³³ Un eco della vicenda anche nel carteggio Longhi-Pellicioli, si veda Rinaldi 2021, pp. 90, 196-197, con la segnalazione del fascicolo archivistico contenente le analisi di Mancia oltre che la lettera della Wittgens a Ojetti. Si veda anche F. Bologna in Rocha 1990, pp. 224-230. Numerosi furono gli articoli di giornale, tra i molti cito: Folch i Torres 1929, pp. 105-106; Gonzalez Alonso 1931, p. 18; *Una clamorosa mistificazione...* 1931, p. 4; *Un milione e mezzo...* 1931, p. 6; *Le vicende del falso...* 1931, p. 6; *La metamorfosi del falso...* 1931, p. 6; *Antonello da via Brera...* 1931, p. 6; *Occhi che Antonello non dipinse...* 1931, p. 7; *Il quadro dell'ignoto...* 1931, p. 6; *La controversia sul quadro...* 1931, p. 7; *Quel che dice...* 1931, p. 6; *Cresce la schiera dei...* 1931, p. 6; *L' "Antonello" di venti anni...* 1931, p. 6; *Il discusso Antonello...* 1931, p. 6; *La vicenda dell' "Antonello"...* 1931, p. 6; *L'epilogo della controversia...* 1931, p. 5.

³⁴ Panzeri 1996, pp. 100-101; Rinaldi 2022, pp. 69-71; Rinaldi 2021, pp. 18-20, 99. Anche questo caso riempì le pagine di riviste e giornali, in un elenco non esaustivo si vedano: Locatelli

far scomparire le prove, la verità venne alla luce, ma con estrema sorpresa possiamo notare che Mancia tentò oltre tutte le evidenze di sostenere la sua tesi fino all'ultimo. Infatti nel suo trattato volle pubblicare le fotografie da lui eseguite con riprese alla lampada di Wood e ai raggi X e con una magniloquente didascalia che ancora sosteneva l'impossibile attribuzione a El Greco³⁵.

In questo contesto battagliero e assai incerto, può darsi che la Scuola milanese di Albertella-Mancia fosse stata favorita da una congiuntura istituzionale poi rapidamente sovertita. Con una circolare del giugno 1935 il ministro Cesare Maria de Vecchi di Val Cismon aveva disposto che gli incarichi di restauro fossero affidati agli iscritti alla Comunità degli Artigiani, dunque è logico che la potente Federazione che li rappresentava si ritenesse pienamente legittimata a promuovere anche attività formative. Tuttavia anche la Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti rivaleggiava per la rappresentanza dei restauratori e per conto del Sindacato delle Belle Arti fece ricorso al Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti, il quale entro il maggio 1936 si espresse favorevolmente ma «con speciali permessi concessi di volta in volta». Sottolineò come gli artisti non possedessero «un'adeguata preparazione scientifica nell'esecuzione del restauro» e che spesso risultavano «inadatti a tale opera per la tendenza a sovrapporre la propria personalità a quella dell'artista antico». Auspicò infine che si potesse finalmente costituire una scuola del restauro³⁶. Sotto quella data, come abbiamo visto, era già attiva la Scuola milanese e il fatto che il Consiglio superiore non la nominasse è sufficiente a far percepire il totale disconoscimento verso l'iniziativa milanese.

Rimanendo a Milano, l'opposizione più forte alla Scuola di Mancia fu promossa dalla Wittgens con la complicità di Pellicioli. Il caso più emblematico di scontro si ebbe al principio del 1936. L'anno precedente era stata acquisita la collezione Trivulzio e allestita nel Castello Sforzesco, dove fu prevista l'esposizione del suo gioiello più prezioso, la Pala Trivulzio del Mantegna, che non si presentava in ottimo stato di conservazione. Il direttore Nicodemi, forte dell'appoggio del podestà Guido Pesenti, a fine marzo del 1936 volle istituire una commissione per organizzarne il restauro. Nella lista c'erano i restauratori Oreste Silvestri e Carlo Moroni, Renato Mancia e il fotografo Mario Castagneri, oltre a un rappresentante da designare su proposta del Consiglio Superiore delle Belle Arti del Ministero³⁷. Fernanda Wittgens conobbe le inten-

Milesi 1930, pp. 257-258; Porcella 1932, pp. 276-281; Fossati-Bellani 1934, pp. 42-44; Locatelli Milesi 1934, pp. 94-95; *Artistica...* 1935, p. 183.

³⁵ Mancia 1936^a, vol. II, tavv. XLVIII, XLIX, L, LI, LII, ma ovviamente spariranno nella seconda edizione. Il volume fu finito di stampare il 1º luglio 1936 e la sentenza di condanna in corte di Cassazione per il caso Greco-Cavagna fu pronunciata il 9 novembre 1936, si veda Rocco *et al.* 1938, pp. 606-616.

³⁶ *Pareri...* 1936, pp. 531-532.

³⁷ Basso 2008, pp. 144-161. Si conserva una bozza dattiloscritta e corretta a mano da Ni-

zioni di Nicodemi e il 25 aprile decise di scrivere a Ugo Ojetto, che in quell'anno era diventato vicepresidente del Consiglio Superiore, per allertarlo circa le grandi difficoltà tecniche legate all'intervento di restauro e denunciando l'inadeguatezza di Mancia («falsario d'armi antiche» e «perito radiologo dei truffatori») e di Castagneri («fotografo, che da ritoccatore di lastre s'è mutato in restauratore di dipinti»). Gli chiese di aiutarla a bloccare la nomina di questa commissione perché, se il Ministero l'avesse approvata e fatta insediare, indirettamente avrebbe legittimato e promosso la Scuola Nazionale del Restauro. L'intervento della Wittgens presso Chierici era stato vano e ora la decisione ricadeva sul Consiglio Superiore³⁸. Con il suo aiuto fu preparata la discussione nella sessione plenaria del Consiglio Superiore, che non approvò la nomina della commissione. Si trattò evidentemente del primo evento che mise in seria difficoltà l'attività della Scuola milanese, poi dal novembre 1936 Giuseppe Bottai subentrò al Ministero e Pellicoli con l'aiuto di Longhi, che era conoscente di lunga data col neoministro, ebbe un attento interlocutore per sabotare definitivamente i piani di Mancia³⁹.

Ad ogni modo, almeno per il primo anno (1936), la Scuola funzionò regolarmente col suo organigramma di docenti⁴⁰. Attraverso le pagine della rivista possiamo seguirne in parte il funzionamento, perché come precisa scelta editoriale si decise di pubblicare le lezioni impartite, affinché i numeri in uscita fungessero come manuale per gli studenti. Mi soffermerò sul contributo didattico di Mancia, che nel mese di gennaio tenne le sue lezioni sui seguenti temi: luce e colori, microscopia, microfotografia, spettroscopia e spettrografia, legni, radiografia e radioscopia. La maggior parte di questi temi, forse non tutti, probabilmente furono approfonditi nei restanti mesi dell'anno scolastico, che si concluse in giugno⁴¹.

codemi della lettera che avrebbe poi firmato il podestà. Ciò significa che l'iniziativa era sua e il podestà era una copertura, si veda in ACRA, fald. 103, reg. prot. 497. Su Oreste Silvestri, stimato restauratore, si veda De Palma 2009, pp. 49-100. Pare che il Castagneri dopo il 1933 avesse abbandonato la fotografia per dedicarsi al restauro di dipinti, nonostante ciò era palese la sua inadeguatezza. Su di lui Barbieri 2022, pp. 61-76.

³⁸ Per la composizione del Consiglio negli anni 1935-1936 si veda *Annuario...* 1935, p. 7; *Annuario...* 1936, p. 7. Per la faccenda Wittgens-Ojetto si veda Rinaldi 2021, pp. 22-23; Rinaldi 2023, pp. 509-510.

³⁹ Rinaldi 2021, p. 23.

⁴⁰ Sebbene non sia esplicitato nelle informazioni trasmesse dalla rivista ufficiale, è plausibile che coincida con quello dichiarato per il secondo anno scolastico, si veda *La nostra Scuola...* 1936, p. 4. Si conoscono solo i nominativi degli studenti che superarono gli esami del terzo anno: Albertella Aristide, Belgioioso Margherita, Belgioioso Teresa, Bossi Angela Maria, Castellani Linda, Catel Giuseppe, Locatelli Maddalena, Marietti Lina, Sommariva Alessandro, Sormani Vico. Si veda in *La Scuola Nazionale...* 1938, p. 36. Dal che si può desumere che almeno due fossero probabilmente parenti dei docenti e che nessuno di essi pare si sia poi affermato come restauratore.

⁴¹ Così è dichiarato nel trafiletto *La scienza del restauro...* 1936, p. 5, con la promessa di pubblicare più dettagliatamente le lezioni nei prossimi fascicoli della rivista. Fu pubblicata la

All'apertura del secondo anno scolastico, avvenuta il 14 dicembre 1936, Mancia era ancora presente, tenne una lezione e fu assicurata la sua partecipazione all'interno del corpo insegnante per svolgere il corso sul tema: la scienza come ausilio del restauro⁴². Tuttavia è lecito ipotizzare che questo corso non si svolse; è acclarato che almeno da aprile 1937, se non prima, Mancia non svolgesse più il ruolo di docente e che fosse uscito dal direttivo della Scuola⁴³. In effetti pare che già dal 1936 non avesse garantito assiduità nella docenza. Oltre a ciò sorge un dubbio: Mancia dotò realmente il laboratorio della Scuola di tutti la sua strumentazione scientifica? La rivista ufficiale non pubblicò nessuna foto del laboratorio milanese e nella prima edizione del suo trattato Mancia riutilizzò immagini del suo precedente istituto torinese. Ma d'altronde è logico che egli avesse ridimensionato i suoi piani e deciso di abbandonare la Scuola milanese. Non era difficile intuire che si sarebbe auto estinta e così avvenne, perché fu possibile solo far concludere il ciclo di studi triennale agli studenti.

Fin dai primi tempi Mancia aveva pensato di riconfigurare la sua attività in Umbria. Infatti il 10 settembre 1936 scrisse a Ojetti invitandolo a presenziare a Perugia. Era prevista la sua partecipazione al primo convegno rotariano in città, in occasione dell'inaugurazione del primo club locale. Durante l'ultima giornata, il 22 settembre, Mancia tenne un appassionato intervento su *La teoria e la pratica nel restauro delle opere d'arte*, che gli servì per lanciare il suo nuovo laboratorio, pomposamente apostrofato come «il più importante d'Europa»⁴⁴. Il mese seguente si svolse la presentazione al pubblico del nuovo laboratorio, in occasione della “IV Mostra dell'artigianato e del restauro”, che lui organizzava in qualità di capo Comunità di Perugia. Durante l'evento fu realizzato un ampio reportage fotografico⁴⁵ all'interno dei locali dello stabile in corso Vannucci 4 (dovrebbe corrispondere all'attuale civico 48). La Mostra esibiva in un allestimento estremamente elogiativo del regime fascista (con citazioni di Mussolini su tutte le pareti) in un assetto iper scientifico, con gran

lezione sull'uso del microscopio (Mancia 1936^b, pp. 3-5), dopodiché la rivista nei restanti fascicoli dell'annata non pubblicò altro. Solo nel primo numero dell'annata seguente fu presentato un riassunto schematico basato sugli appunti degli studenti, si veda *Riassunto schematico...* 1937, pp. 11-17. Evidentemente Mancia aveva preferito destinare questi testi alla concomitante pubblicazione del suo trattato in due volumi.

⁴² Cfr. *La nostra Scuola...* 1936, p. 4.

⁴³ In una noticina della rivista ci si riferisce a lui come «già insegnante presso la Scuola», si veda *Riassunto schematico...* 1937, p. 17.

⁴⁴ Scrisse di ciò a Ojetti inviandogli in omaggio copia del suo volume, si veda in Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma (d'ora in poi GNAMC), fondo Ojetti, corrispondenza, Cass. 45, 8. Cronaca dell'evento rotariano in *Le radiose giornate...* 1936, p. 346. La sua relazione fu in seguito pubblicata in sintesi, si veda in *Il restauro dei dipinti...* 1936, p. 385.

⁴⁵ Questa documentazione fotografica si trova in Archivio storico dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (d'ora in poi ASISCR), IA3, Istituto, b. 6, fasc. 2 Pratica Mancia. Fu consegnata da Mancia per dare evidenza visiva degli strumenti che propose in vendita all'ICR.

parte della strumentazione, spettroografi, microscopi etc... dislocati su tavoli e vetrine di un grande salone (fig. 4), che sarebbe stato destinato alla funzione di sala conferenze della nuova scuola. Tutto ciò corroborava l'immagine che anche nei suoi scritti amava dare di sé, cioè un restauratore-scienziato che esegue la lettura dell'opera d'arte e ne decreta lo stato di conservazione, declassando il ruolo del critico o storico dell'arte e ponendo in secondo piano la collaborazione tra le due professioni. Ma a ben vedere la realtà era ancor più sfaccettata, infatti sorprende constatare che alla mostra artigiana del restauro ci fosse una saletta tenebrosa denominata «Gabinetto dell'alchimista» (fig. 5), la cui finalità storico rievocativa sembra stridere con quanto detto prima, in un apparente dualismo forse mai definitivamente risolto. Infatti, se nelle intenzioni di Mancia ci fu la volontà di superare con un approccio scientifico l'empirismo, che aveva caratterizzato la pratica amatoriale-artigianale precedente, nella realtà il retaggio di questo mondo, in cui lui stesso si era formato, non era stato per nulla soppiantato.

Le immagini documentano che qui a Perugia ormai aveva trasferito l'intera strumentazione, dislocata in diversi ambienti funzionali alle attività che si sarebbero svolte. Oltre a ciò, però ben poco sappiamo di questa fantomatica 'scuola' o 'accademia'. Sembra poco probabile che effettivamente avviasse le sue attività con studenti. Per quel che è noto, egli ebbe incarichi e consulenze a titolo personale e nel 1940-1941 risulta trasferito nuovamente a Roma in piazza Armenia⁴⁶.

Nel frattempo dopo il convegno detto dei soprintendenti del 1938 tutto andò in un'altra direzione, e come sappiamo lo sviluppo del progetto ministeriale di Bottai si completò con la legge del 22 luglio 1939, che previde la fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma. Le velleità di Mancia erano ormai sfumate, ma egli probabilmente vide ancora una possibilità, proponendo la vendita in blocco dei suoi laboratori alla neonata istituzione nazionale. Nel frattempo scoppiò la guerra, che causò difficoltà di ordine internazionale e impedimenti di ordine locale. Non fu possibile rispettare il cronoprogramma pensato da Longhi e Giulio Carlo Argan, che prevedeva il pieno funzionamento dell'ICR già dal novembre 1939. Il ministro Bottai, in accordo col neodirettore Cesare Brandi, il 5 maggio 1940 fu costretto a richiedere uno

⁴⁶ Interessanti sono le sue consulenze su incarico dell'archeologo Neppi Modona: nel 1936 eseguì un esperimento per il distacco delle pitture murali etrusche di Tarquinia (si veda in Mancia 1946, pp. 225-228); nel 1937 eseguì analisi finalizzate alla conoscenza dei pigmenti sulle superfici dell'Ara Pacis Augustae (si vedano Moretti 1948, p. 177; Neppi Modona 1937, p. 642). Nello stesso anno nell'ambito delle celebrazioni stradivariane a Cremona diede alcune consulenze e pronunciò una relazione, si veda in Pasquali 1937, pp. 156-159; Santoro 1996, pp. 83-86. Il 2 gennaio 1940 scrisse nuovamente a Ojetti cercando di pubblicizzare alcuni suoi esami tecnici condotti sulle pitture della Cappella Sistina con l'avvallo di Bartolomeo Nogara e Biagio Biasi, si veda in GNAMC, fondo Ojetti, corrispondenza, Cass. 45, 8. Il suo domicilio romano è ancora attestato nel 1941, si veda *Guida Monaci...* 1941, p. 1047.

stanziamento extra bilancio per l'acquisto delle attrezzature scientifiche, che tuttavia gli fu concesso solo in novembre, poiché i locali destinati all'ICR nel convento di San Francesco di Paola si resero disponibili solo in settembre e i lavori di adeguamento strutturale partirono in ritardo. Questa dilazione, nel contesto bellico di aumento generale dei prezzi e d'impossibilità concreta nel far arrivare dal mercato estero materiali e attrezzature scientifiche, causò un disallineamento con gli stanziamenti preventivi. Così nel 1941 la strumentazione dei laboratori di Mancia di fatto si rese indispensabile, ma la cifra destinata dal Ministero insufficiente.

Nel fascicolo relativo alla trattativa di vendita si trova documentazione tecnica interessante che ci consente finalmente di fare chiarezza su un lato davvero meritorio dell'attività di Mancia. Negli anni e, a quanto pare, in quasi totale autonomia egli aveva precorso l'industria, dotandosi e adattando a nuove funzionalità materiali e strumenti acquistati dai fornitori per il settore medico, chimico-farmaceutico, fotografico. Non è questa la sede per entrare nel dettaglio specifico di tutti i singoli strumenti, che minuziosamente sono descritti nell'inventario steso da Mancia il 25 agosto e poi integrato con le precisazioni da lui addotte il 24 novembre 1941. Il materiale stava allora ad Assisi, ma le cartelline recano l'intestazione stampata «Laboratorio di ricerche tecniche per l'esame ed il restauro delle opere d'arte. Renato Mancia – Trevi (Perugia)», il che fa presupporre un eventuale ulteriore sede del suo laboratorio. Sulle cartelline sono tracciate a penna delle semplici planimetrie, che aiutano a collocare la strumentazione nei seguenti ambienti: sala del banco di prova, laboratorio chimico (suddiviso in tre ambienti), laboratorio di radiosopia e radiografia (con una sala dei raggi X, una minore per apparecchi portatili e una sala per sviluppo e stampa), laboratorio di spettrografia (con due ambienti per gli spettrografi, uno per il generatore, uno per lo sviluppo e stampa), laboratorio fotografico (con una sala di posa, sala per attrezzi e materiale sensibile, gabinetto per sviluppo e stampa, studio del direttore e fototeca), laboratorio di pittura (con sala del disegno, della pittura, stiratura e foderatura, studio dell'insegnante, laboratorio scuola), laboratorio di meccanica (con fornelli di fusione e forgiatura, oreficeria e smalteria, meccanica di precisione, studio dell'insegnante), laboratorio di falegnameria, laboratorio per elettrolisi, laboratorio di scultura (con gipsoteca), vuoto e soffieria (con sala del vuoto e deposito vetreria).

Per fare qualche esempio egli vendeva un grande riflettore scialitico, ossia una lampada progettata per la sospensione da una determinata altezza del soffitto in grado di emanare luce UV diffusa sul banco di lavoro. Sembrano abbastanza bizzarre le funzionalità dell'amplificatore grammofonico con altoparlante, assemblato da Mancia in connessione con il misuratore di pH («per amplificare le letture deboli ed oltre che alla lettura su galvanometro, può servire come avvisatore, a mezzo di altoparlante») e con un pik-up per registrare «il vario suono dei metalli lavorati o fusi, formando così vari suoi caratteristici, che diranno, come una voce, se l'oggetto è di fresco conio, o se ha il suono

che gli anni fanno emettere ai metalli usati»⁴⁷. Risulta interessante, inoltre, il grande apparecchio radiografico (fig. 6), assemblato con trasformatore e complesso di comando e con uno stativo, progettato e fabbricato per posizionare dipinti di medie-grandi dimensioni. Ma anche è da rilevare che insieme con i quattro spettrografi (di tipo Rowland, con prisma in quarzo e fluorite) e allo spettroscopio (con prisma di vetro flint) egli offriva l'abbastanza raro *Atlante* di Eder e Valenta, repertorio essenziale per l'identificazione delle risultanze di questi strumenti⁴⁸.

La vendita degli strumenti all'ICR non significò la cessazione dell'attività di Mancia, che anzi prima del novembre 1944 si mise a riconfigurare il suo laboratorio, probabilmente progettando la prosecuzione del suo lavoro di perito-diagnosa a Lugano. Ne è prova un suo interessante opuscoletto, il cui testo fu da lui ripubblicato nella seconda edizione del suo trattato⁴⁹. Edito come «quaderno I» di una collana che non pare ebbe seguito, nella prefazione è riportata la notizia della vendita all'ICR avvenuta nel 1941. Nel testo Mancia descrisse e illustrò con disegni e fotografie il suo nuovo progetto, un'interessante macchina da lui assemblata e battezzata con il nome R.M. 3665 (figg. 7-8), dove le iniziali ricordavano il suo ideatore e il numero la misura della radiazione Angstrom della lampada di Wood. La macchina riuniva in un unico set uno strumento radioscopico, una lampada a luce radente, una lampada UV, uno strumento per elettrolisi e una pompa a vuoto. Possedeva un banco di manovra per gestire tutti i comandi. Lo stativo era costituito da tre tubi di grande diametro in bachelite, con quella più arretrata che sosteneva l'apparecchio per i raggi X, e le altre due che fornivano il supporto per l'opera d'arte, l'innesto per vari bracci a sostegno delle lampade di Wood, per la luce radente e per la luce solare. Due lampade retrostanti fungevano per la fotografia a luce trasmessa. Sui due bracci in alto era fissata una lampada al sodio e un microscopio binoculare con dispositivo per microfotografie.

Anche quest'ultimo ritrovato dimostra la genuina ricerca verso l'innovazione tecnologica di Mancia, ma in definitiva come si può giudicare l'insieme delle sue azioni in base a competenze e obiettivi? Gli svariati tentativi di Mancia,

⁴⁷ Mancia 1936^a, vol. I, p. 54.

⁴⁸ Bon Valsassina 2006, p. 68. Si veda in ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale AABBA, Divisione III, serie - Musei, gallerie, Istituto centrale restauro..., busta 195. Tutta la documentazione circa la trattativa e l'acquisto dei laboratori Mancia è in ASISCR, IA3, Istituto, b. 6, fasc. 1-2 Pratica Mancia. Le consegne del materiale e successivi acquisti si protrassero fino al 1944. La copia dell'*Atlante* (Eder – Valenta 1911) potrebbe corrispondere con una delle due edizioni presenti nella biblioteca dell'ICR.

⁴⁹ La macchina non compare fra gli strumenti offerti in vendita all'ICR e la fabbricazione deve essere compresa tra il 1941 e antecedente al 25 novembre 1944, data di stampa del primo vol. della seconda edizione del trattato di Mancia, dove è riprodotta, si veda Mancia [1941-1944?]; Mancia 1944, I, pp. 11-27. Per il nuovo laboratorio aperto nel dopoguerra a Lugano si veda Urbani 2015, p. 605.

mirati a costituire laboratori/istituti di restauro con l'ambizione di diventare punto di riferimento nazionale, sempre ebbero lo stesso destino fallimentare, credo per un problema d'impostazione metodologica. La sola innovazione tecnico-scientifica e l'esagerazione positivista nel suo uso, unita a una generale subalternità o svalutazione del metodo storico-artistico e critico, conduceva inesorabilmente all'errore o all'arbitrarietà. Pesava inoltre una grande e mai risolta questione di credibilità: la continua enfasi sulle potenzialità della diaagnostica nello svelare i falsi d'arte continuava ad essere sospetta, soprattutto se chi la propugnava nei fatti dimostrava contiguità o appartenenza a quel settore di mercato d'arte disonesto⁵⁰.

Riferimenti bibliografici / References

- Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale*, Roma 1935.
- Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale*, Roma 1936.
- Antiquario assolto* (1908), «Corriere della sera», 6 marzo, p. 6.
- Antonello da via Brera e gli sviluppi della denuncia di falso* (1931), «Corriere della sera», 14 febbraio, p. 6.
- Apa M. (2004a), *Riviste*, in *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello Balsamo: San Paolo, vol. II, pp. 1198-1200.
- Apa M. (2004b), *Scuole d'arte sacra*, in *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello Balsamo: San Paolo, vol. II, pp. 1283-1286.
- Arresto a Como d'un antiquario di Lugano* (1907), «Bollettino storico della Svizzera italiana», a. 29, 1907, n. 10-12 ottobre-dicembre, p. 134.
- Artistica* (1935), rubrica di notizie, «Rivista di Bergamo», aprile, p. 183.
- Barbieri V. (2022), *Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: tre fotografi nella Milano degli anni Venti*, «Rassegna di studi e notizie», vol. 43, pp. 61-76.
- Barzaghi I.M.P. (2006), *Raffaello Giolli dalla critica d'arte a Mauthausen, «Storia in Lombardia»*, n. 2, pp. 23-62.
- Basso L. (2008), *Dal Museo Trivulzio alla Pinacoteca del Castello Sforzesco*:

⁵⁰ Sul tema dei falsi anche a distanza di anni Mancia volle dire la sua. Ne è testimonianza uno scarno carteggio con l'editore Hoepli (Milano, Archivio Hoepli presso Centro Apice, Mancia restauro, busta 77; Piva restauro 2° edizione, busta 102). Nel dicembre 1961 Mancia autorizzò Piva e l'editore alla ripubblicazione sommaria del suo trattato, inoltre promise l'uscita entro la primavera dell'anno seguente di un terzo volume che avrebbe discusso dei seguenti argomenti: «Sironi, De Pisis come distinguere i veri dai falsi? Come distinguere l'oreficeria etrusca vera da quella falsa? Come si crea il bronzo falso? Come si fa una falsa screpolatura?». Progetto che in realtà non fu portato a termine per i rapporti compromessi con l'editore. Mancia accusò Piva di aver sostanzialmente plagiato i suoi testi, ma quest'ultimo, nonostante una diffida, procedette d'accordo con Hoepli a una ristampa nel 1966 e poi ancora con la riedizione del 1972.

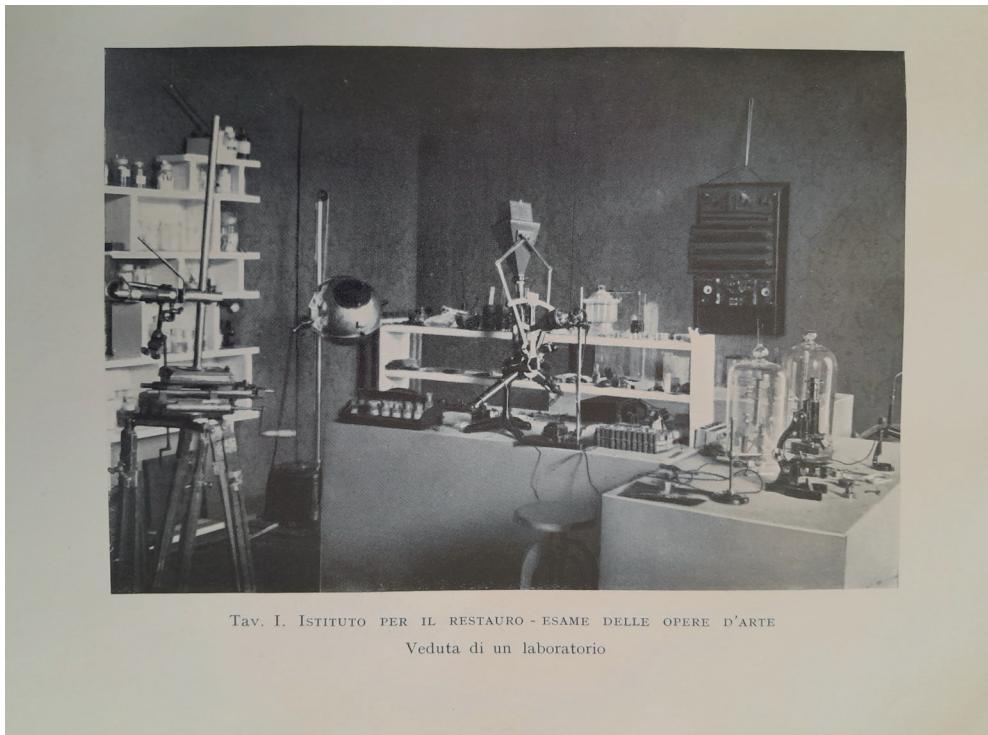
- aggiornamenti sulle vicende della Madonna in gloria tra santi e angeli cantori (Pala Trivulzio) in Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno. La Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio, a cura di F. Pesci, L. Toniolo, Venezia: Marsilio, pp. 144-161.*
- Bezzola M. (1940), *Carlo Moroni, pittore restauratore*, «Arte e restauro», a. 17, n. 1-2-3, gennaio-giugno, pp. 30-31.
- Bon Valsassina C. (2006), *Restauro made in Italy*, Milano: Electa.
- Canali M. (2004), *Le spie del regime*, Bologna: Il Mulino.
- Cardinali M. (2022), *Dalla diagnostica artistica alla technical art history: nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Torino: Kermes.
- Cavenago M. (a.a. 2019-2020), *Arte sacra in Italia: la Scuola Beato Angelico di Milano (1921-1950)*, tesi di dottorato, tutor prof. Paolo Rusconi, Università degli studi di Milano, XXXIII ciclo.
- Cecchini S. (2016), *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)*, «Il capitale culturale», 14, pp. 429-458.
- Cecchini S. (2021), *Costruire su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*, Genova: Sagep.
- Cecchini S. (2024), *Italia policentrica e reti internazionali per uno studio sulla storia del restauro tra anni Venti e Quaranta del Novecento*, in *Restauri e restauratori in Italia tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento. Il Friuli Venezia Giulia nel contesto nazionale*, a cura di G. Perusini e M. Visentin, Udine: Forum, pp. 25-40.
- Cellini P. (1992), *Falsi e restauri. Oltre l'apparenza*, Roma: Izzi.
- Ceppari Ridolfi M.A., Mazzoni G. (2002), *Biccherne perdute e falsi d'autore*, in *Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*, catalogo della mostra (Roma, 1 marzo – 13 aprile 2002, Washington, 1 agosto – 14 ottobre 2002, Siena, 7 dicembre 2002 – 1 giugno 2003) a cura di A. Tomei, Roma: Retabolo, I, pp. 70-88.
- Comanducci A.M. (1962), *Moroni Carlo*, in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 4 voll., vol. III, Milano: Patuzzi, p. 1246.
- Cresce la schiera dei restauratori. Com'era la tavola in origine*, «Corriere della sera», 20 febbraio 1931, p. 6.
- De Palma I. (2009), *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara: Il Prato, pp. 49-100.
- De Palma I. (2021), *La parola all'accusato. Un nuovo punto di vista sull'epurazione di Giorgio Nicodemi dai Musei Civici di Milano*, «Rassegna di studi e notizie», numero monografico, v. 42, Milano.
- De Ruggieri M.B. (2013), *Le voci della critica italiana e la diagnostica artistica negli anni Trenta in Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi, pp. 120-132.

- Eder J.M., Valenta E. (1911), *Atlas typischer Spektren*, Wien: Hölder. LXXXIX
- Esposizione* (1920), *LXXXIX Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e Cultori*, Roma 1920.
- Folch i Torres J. (1929), *Una taula d'Antonello de Messina a la Collecció Cambó*, «Gaseta de las arts», maggio, n. 9, pp. 105-107.
- Fossati-Bellani L.V. (1934), “*An Unknown el Greco-A Problem*”, «The Burlington Magazine», gennaio, vol. 64, pp. 42-44.
- Giolli R. (1935), *La Trivulziana e Milano*, Milano: Perrella.
- Giolli R. (1936), *Quadri all'assaggio*, «Sapere. Quindicina di divulgazione di scienza tecnica e arte applicata», 15 dicembre, pp. 352-354.
- Giometti C. (2017), «*La notifica non è mai stata fatta. Il caso della vendita degli affreschi delle Palazze*», in T. di Carpegna Falconieri, G. M. Fachechi, *Gli affreschi delle Palazze. Una storia tra Umbria e America*, Roma: Gangemi, pp. 245-260.
- Gonzalez Alonso L. (1931), *La supuesta estafa a Cambó*, in «Ahora», 18 aprile, p. 18.
- Gregorio O. (1936), *Arte e scienza del restauro*, «La rivista illustrata del “Popolo d'Italia”», marzo, n. 3, pp. 36-39.
- Guida Monaci (1941), *Guida Monaci. Annuario generale di Roma e del Lazio*, Roma 1941.
- Il discusso Antonello* (1931), *Il discusso Antonello da Messina e un parere del prof. Volpi*, «Corriere della sera», 22 febbraio, p. 6.
- Il quadro dell'ignoto fraticello* (1931), *Il quadro dell'ignoto fraticello venne restaurato anche da altri*, «Corriere della sera», 15 febbraio, p. 6.
- Il restauro dei dipinti* (1936), «*Il Rotary*», a. 13, n. 10, ottobre, p. 385.
- Ioele G. (2015), *Francesco Rocchi e l'avvio del restauro elettrolitico dei metalli in Italia*, in 1860-1970. *Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, a cura di Mario Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 405-478.
- L’ “*Antonello*” di venti anni fa (1931), «Corriere della sera», 21 febbraio, p. 6.
- La controversia sul quadro e i contrastanti giudizi* (1931), «Corriere della sera», 17 febbraio, p. 7.
- La metamorfosi* (ANNO), *La metamorfosi del falso “Antonello” da 15.000 lire a 500 e da 1000 a 1 milione e mezzo*, «Corriere della sera», p. 6.
- La nostra Scuola* (1936), «Per l'arte sacra», novembre-dicembre, n. 6, p. 4.
- L'arresto di un antiquario* (1907), *L'arresto di un antiquario a Como per furto di oggetti d'arte*, «La stampa», 20 novembre 1907, p. 6.
- La scienza del restauro* (1936), *La scienza del restauro. Le lezioni del prof. Mancia*, «Per l'arte sacra», gennaio-febbraio, n. 1, p. 5.
- La Scuola Nazionale del restauro agli inizi del quarto anno* (1938), «Arte e Restauro (Per l'arte sacra)», gennaio-settembre, n. 1-3, p. 36.
- La vicenda dell’“Antonello”* (1931), *La vicenda dell’ “Antonello”. Un comunicato ufficiale sull'esportazione*, «Corriere della sera», 5 marzo, p. 6.

- Le nuove applicazioni della scienza nell'esame dei dipinti* (1935), «Per l'Arte Sacra», gennaio-giugno (agosto 1935), fasc. 1-2, p. 35.
- L'epilogo della controversia sull'"Antonello"* (1931), *L'epilogo della controversia sull' "Antonello". La correttezza dell'atto di vendita affermata dalla sentenza del Magistrato*, «Corriere della sera», 1 aprile, p. 5.
- Le radiose giornate di Perugia* (1936), *Le radiose giornate di Perugia per l'inaugurazione ufficiale del suo Rotary Club*, «Il Rotary», a. 13, n. 9, settembre, pp. 337-346.
- Le vicende del falso quadro e le dichiarazioni del venditore* (1931), «Corriere della sera», 12 febbraio, p. 6.
- L'inaugurazione dei corsi alla Scuola Nazionale del Restauro* (1935), «Per l'Arte Sacra», luglio-dicembre (gennaio 1936), pp. 45-50.
- Locatelli Milesi A. (1930), *Ritratto di Gian Gerolamo Albani console veneto di commercio a Genova*, «Bergomum», fasc. 4, pp. 257-258.
- Locatelli Milesi A. (1934), *Dipinto del Cavagna attribuito al Greco*, «Bergomum», fasc. 1, pp. 94-95.
- Mancia R. (1936a), *L'esame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*, Milano: Hoepli, vol. I-II.
- Mancia R. (1936b), *Il microscopio ed il suo impiego nell'esame delle opere d'arte*, «Per l'arte sacra», marzo-aprile, n. 2, pp. 3-5.
- Mancia R. [1941-1944?], *Una nuova macchina per l'esame scientifico ed il restauro delle opere d'arte*, Assisi-Lugano: Edizioni L.I.S.
- Mancia R. (1944-1946), *L'esame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro*, Milano: Hoepli, vol. I-II.
- Mariani V. (1932), *Saggio di radiodiagnistica d'un quadro antico*, Roma: Stab. Tipogr. "C.N.P."
- Micheli M. (2006), *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico*, in *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 167-178.
- Moretti G. (1948), *Ara Pacis Augustae*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. VI Mostra Interprovinciale (1937), VI Mostra Interprovinciale del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti dell'Umbria, Perugia 1937.
- Modona A. (1937), *Bollettini bibliografici. Etruscologia*, «Aevum», a. 11, fasc. 4, ottobre-dicembre, pp. 603-643.
- Occhi che Antonello non dipinse* (1931), *Occhi che Antonello non dipinse perché li ha dipinti il Moroni*, «Corriere della sera», 14 febbraio 1931, p. 7.
- Panzeri M. (1996), *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo. Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, «Bollettino d'Arte», 98, Supplemento, pp. 95-113.
- Pareri (1936), *Pareri del Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti*, «Bollettino d'Arte», a. 29, s. 3, n. 11, maggio 1936, pp. 531-532.

- Pasquali G. (1937), *La liuteria moderna*, «Cremona rivista mensile illustrata», a. 9, n. 3, marzo, pp. 155-171.
- Pavia U. (1934), *Un'importante "clinica" del restauro a Torino. Il medico che cura e guarisce le opere d'arte*, «La stampa», 8 maggio, p. 4.
- Pavia U. (1934), *Una clinica per le opere d'arte. L'orientamento scientifico del restauro*, «La stampa», 8 maggio, p. 8.
- Per la conservazione del patrimonio artistico nazionale* (1935), «Per l'Arte Sacra», gennaio-giugno (agosto 1935), fasc. 1-2, p. 36.
- Piva G., a cura di (1961), *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancia*, prima ed., Milano: Hoepli.
- Piva G., a cura di (1972), *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancia*, seconda ed., Milano: Hoepli.
- Porcella A. (giugno 1932), *An Unknown el Greco: A Problem*, «The Burlington Magazine», vol. 60, pp. 276-281.
- Prestini R. (1999), *Documenti*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, a cura di G. Mezzanotte et al., Brescia: Gruppo Banca Lombarda, pp. 333-395.
- Prima mostra* (1933), *Prima mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, Firenze 1933.
- Quel che dice il prof. Mancia* (1931), *Quel che dice il prof. Mancia. Il quadro non sarebbe stato in America*, «Corriere della sera», 18 febbraio, p. 6.
- Riassunto schematico* (1937), *Riassunto schematico delle lezioni scientifiche tenute durante l'anno 1935-36 alla Scuola Nazionale del Restauro*, «Arte e restauro (Per l'arte sacra)», gennaio-aprile, n. 1-2, pp. 11-17.
- Riccetti L. (2010), *J. Pierpont Morgan e Alexandre Imbert. La scoperta e la fortuna della ceramica medievale orvietana intorno al 1909*, in *1909. Tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, a cura di L. Riccetti, Firenze: Giunti, pp. 23-136.
- 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 di Studio (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 101-115.
- Rinaldi S. (2014), *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze: Edifir.
- Rinaldi S. (2021), *Longhi e Pellicioli. Lettere sull'arte e il restauro (1929-1968)*, Firenze: Edifir.
- Rinaldi S. (2022), *Il carteggio Longhi-Pellicioli*, in *Mauro Pellicioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno a cura di S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva, Genova: Sagep, pp. 69-82.
- Rinaldi S. (2023), *Roberto Longhi e la diagnostica sui dipinti di Caravaggio*, in *Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. Marcelli, Perugia: Aguaplanco, vol. II, pp. 505-513.

- Rocco A., Manzini V., Saltelli C. (1938), *Annali di diritto e procedura penale*, Torino: [s.n.], pp. 606-616.
- Rocha F.J., a cura di (1990), *Colección Cambó*, catalogo della mostra (Madrid, 9 ottobre 1990 – 13 gennaio 1991; Barcellona, 31 gennaio – 31 marzo 1991) Madrid-Barcellona: Museo del Prado-Museu d'Art de Catalunya, pp. 224-230.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna: Mervia Edizioni.
- Santoro E. (1996), *Le celebrazioni stradivariane a Cremona: 1937-1949*, Cremona: Turris.
- Savelli F. (2015), *Il recupero delle navi di Nemi*, in 1860-1970. *Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 479-527.
- Terni. La mostra (1932), *Terni. La mostra d'Arte Umbra inaugurata alla presenza di S.E. De Francisci*, «Giornale della scuola media», 20 settembre 1932, p. 10.
- Una clamorosa mistificazione (1931), *Una clamorosa mistificazione. Quadro venduto all'estero per 900 lire e acquistato in Italia per un milione e mezzo*, «La stampa», 12 febbraio, p. 4.
- Un milione e mezzo (1931), *Un milione e mezzo per un quadro falso. Le vicende di una tavola attribuita ad Antonello da Messina*, «Corriere della sera», 11 febbraio 1931, p. 6.
- Un parroco (1913), *Un parroco, un pittore e un antiquario processati per la vendita d'un affresco*, «Corriere della sera», 19 novembre 1913.
- Urbani S. (2015), *Renato Mancia: un profilo biografico*, in 1860-1970. *Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 599-605.
- Zenobi C. (1987), *Storia di Trevi 1746-1946*, Foligno: Edizioni dell'Arquata.
- Zeri F. (2008), *Mai di traverso. Storie e ricordi di quadri, di libri, di persone*, Milano: Longanesi.

Appendice

Tav. I. ISTITUTO PER IL RESTAURO - ESAME DELLE OPERE D'ARTE
Veduta di un laboratorio

Fig. 1 Il laboratorio torinese di Renato Mancia, 1934 circa

Pág. 18

AHORA

"AHORA" EN ITALIA

La supuesta estafa a Cambó

Se querelló, pero le han condenado al pago de las costas

Hacia el año 1911, en Verona, un anticuario veneciano adquirió por pocas liras una tabla, sucia y de reducidas proporciones (31 cm. x 40 cm.), que representaba un senador de la República de los Duos y se la llevaba a Venecia, donde poco después se la compró su colega el florentino Renato Mancia, quien la devolvió al anticuario italiano del profesor Paolo Piozzi, que, a su vez, se la transmitió al ingeniero polaco-italiano Rasziewicz. Este, gran coleccionista y gran entendedor, fue el primero que se dió cuenta de que bajo la pintura visible había otra primitiva; hecho el raspado, apareció, como se ve en la fotografía, la figura de un fraile dominico tonsurado que sostiene en la mano derecha un modelo de iglesia; teniendo en cuenta las características de estilo y de técnica, se supuso que la obra fuera atribuible al pintor veronés Paolo Morendo "El Cambazzola", y su propietario, juzgando que el cuadro valía se doce o más de 500 liras, lo vendió en poder del anticuario Zennaro, quien lo pidió a un primer retoque, al cual habían de seguir otros numerosos, entre los cuales, principalmente, los de Levoratti, Tavernari, Moroni, etcétera. Por manos de sucesivos poseedores y restauradores pasó dicha tabla, en la cual, ya en 1914, algunos críticos modestos habían encontrado semejanzas con pinturas firmadas por Antonello de Messina, y a base de esta atribución, fue encargado de retocar el tan manoseado fragmento un pintor milanés, famoso por sus reconstrucciones, copias, retoces e imitaciones.

Del estudio que Carlo Moroni posee en Milán, en cuyo ambiente, sobre el olor de los colores, permaneció el turfillo a través de las lámparas de carbono utilizada para distinguir las pinturas modernas de las antiguas y descubrir las falsificaciones), el supuesto Antonello salió retocado, corregido y "reantoneillizado" en tan perfecto modo, que su precio subió en proporción astronómica. Lo adquirió, en 1916, el doctor Achillito Chiesa, que, como el ex banquero Gualino (socio del célebre Ostric), poseía una de las mejores colecciones pictóricas de Italia, y en su poder permaneció durante un decenio.

Cuántos millones?

En una de las frecuentes visitas de don Francisco Cambó a Italia, para la busca y captura de obras de arte con que enriquecer su magnífica pinacoteca y la colección de antigüedades del Museo Provincial de Barcelona, visitó la galería del Príncipe milánés Alberto Trivulzio, que guarda el más hermoso de los cuadros de Antonello de Messina. Este Antonello Messenneus es un pintor siciliano del siglo XV, del cual se conservan pocas obras auténticas, de alto valor y de altísima cotización. La impresión de Cambó ante tal obra maes-

tra fué de verdadero pasmo, o, dicho con palabras del aristócrata, "que dó ante el cuadro como en éxtasis, del cual tardó en salir con esta frase veraderamente turbadora: *"Comienzo de millones, mon ami le Peintre"*. El Príncipe gestó al instante la compra de un gran cuadro, suponiéndole del autor de ánimo del ex ministro de las Finanzas; y éste se quedó con la amargura de no poder enriquecer su gabinete con algún cuadro del alto pincelado pintor messinese.

Pero como en el ambiente artístico-comercial de los anticuarios y gentes afines aun los secretos deseos adquieren resonancia oportunista, los deseos de Cambó pudieron ser coalmados. Y un oficioso intermediario puso en relación al coleccionista admirador de Antonello con el coleccionista poseedor del supuesto Antonello.

Autenticidad, mérito y precio exorbitante

La autenticidad del cuadro de marras aparecía evidentemente garantizada; en efecto, dos grandes críticos italianos se habían ocupado de él y con su autoridad lo habían identificado como de tal autor.

El senador Adolfo Venturi, en su Revista "L'Arte", volumen XXIV (Roma, 1923), afirmaba que "el retrato pertenece al período en que el rigor de la forma geométrica creó para el mestizo que desapareció todo influjo flamenco, la figura respira atmósfera itálica, es decir, de la época en que Antonello pintaba en Venecia el retablo de la iglesia de San Cassiano, hacia 1475". Y B. Borendon, en "Dédalo", volumen VI, fascículo VI (Milán, marzo 1926), ocupándose de varias obras de Antonello, dispersas en Italia, en Hungría, en Austria, concluía: "todas ellas y el fragmento de la colección Chiesa pertenecen al mismo poético, y que "la figura del retrato es la del patrón de la Iglesia, que es una palma de santos". Y en la derecha izquierda invistida y en la derecha el mítico rostro de la Iglesia tal y como se ve en un plano de Venecia fechado en 1500".

Pero por entonces se habían descubierto algunas prodigiosas falsificaciones de obras de arte (como el busto de cera atribuido a Leonardo y conservado en el Museo del Kaiser Federico II), y el cuadro quedó ya depositado en el Museo de Berlín.

La noticia de la venta de tan discutido y ejercitada tabla en un altísimo precio al divulgarse fué comentada con reticencias y maledicencias. El pintor Moroni, en una "interview" declaraba que el supuesto Antonello era casi exclusivamente obra suya, y el profesor Renato Mancia se decidió a advertir al propio Cambó diciéndole: "venga a Milán a confirmar la verdad y para sentirse decir en presencia del restaurador de tan miseria obra (Moroni) cómo vuestro Antonello, del misero precio de 500 liras antes de la restauración, ha subido después del retoque hasta llegar a la colosal cifra de 1.400.000 liras."

Vino Cambó a Italia y, tras una rápida encuesta, se decidió a denunciar la supuesta falsoedad como una estafa ante los Tribunales. Comenzaron éstos a actuar como una máquina y, finalmente, dictaron la sentencia. Con ella se sobreseyó la causa civil y penal; se determinó que la compraventa se hizo no por iniciativa del vendedor, sino por insistencia del comprador; se afirmó la pureza y validez del contrato, "cuyo relevante precio es consecuencia del alto valor de la obra retendido por los mayores críticos y por las mismas declaraciones oficiales como auténtica y de suma importancia; y se cargan las costas del juicio sobre el querellante.

Seguramente el platero-rico "leader" pagará con gusto las costas del proceso que aumentando en otros poquísimo miles de liras el precio de la obra le permitirá exhibir mayormente de su autenticidad y de su belleza, sentenciadas por los críticos y ratificadas por los jueces.

Luis GONZALEZ ALONSO
Roma, abril.

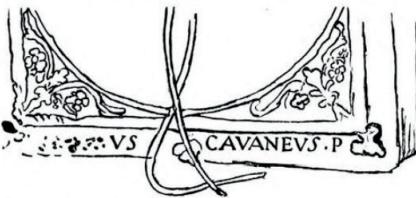
El discutido cuadro de la supuesta estafa a Cambó

Fig. 2 Il "caso Cambó" raccontato dal periodico spagnolo «Ahora», 1931



Un processo giudiziario di eminente carattere artistico, che ha ottenuto larga eco nei giornali della penisola ed il massimo interesse nei bergamaschi, è stato quello svoltosi verso la metà del Febbraio scorso nella nostra Pretura unificata: Il processo De Sati - Da Ré iniziatosi per denuncia di falso, risoltosi con condanna per truffa. Ricordiamo brevemente l'antefatto ed il processo. Il fotografo Da Ré consegnava, dietro, insistenti preghiere, il negativo di un quadro rappresentante il conte Gian Gerolamo Albani, Consolo della Serenissima a Genova, al Signor De Sati, quadro dallo stesso acquistato fino dal 12 Novembre 1930 per conto terzi per L. 2.000-. Dopo qualche tempo il De Sati ritornava il negativo, ma mancante di una certa dicitura non bene decifrabile ad occhio nudo, posta nella parte inferiore a sinistra «*Io Paulus Cavaneus P.*». Il fatto di per sé di entità relativa aveva invece una portata grandissima: il quadro di punto in bianco da Paolo Cavagna il modesto pittore bergamasco del principio del XVII secolo, poteva venire battezzato, mediante *expertises* di studiosi dell'arte, da conoscitori di larga fama, per certe rassomiglianze pittoriche o meglio «fisi-

nomiche», un Theotocopoulos detto il Greco, il grande innovatore, candioto, le cui opere si quotano oggi sul mercato antiquario a centinaia di migliaia di lire. E le *expertises* vennero, alcune di alta encomiastica. Il fotografo Da Ré protestava per la sostituzione del negativo. Ed il Sig. De Sati sorgeva allora contro di lui querela di diffamazione. A seguito di ciò il fotografo presentava dal canto suo denuncia per falso contro il De Sati. E siamo



RILIEVO DELLA FIRMA POSTA SULLA CORNICE INFERIORE DEL LIBRO SU CUI APPOGGIA LA MANO DESTRA L'ALBANI
(dalla foto del «Bergomum»)



RITRATTO DEL CONTE G. GEROLAMO ALBANI, DICHIARATO DA MOLTI INTENDITORI DEL THEOTOCOPOLOS E FIRMATO PAOLO CAVAGNA (fot. Da Ré)

al processo: Durante le udienze si videro personalità, studiosi e noti critici antiquari; si ebbero dei movimenti confronti, si delinearono interessi e contrasti rumorosi e vi fu il colpo di scena finale nella presentazione della fotografia del 1930 documentata, con ingrandimenti della parte firmata. Il ritratto del grande Theotocopoulos ridevava per virtù di ciò il nostro Cavagna. Magnifica la difesa Zilochi, convincente l'arringa Pezzotta, ma su tutto giudicata quadrata magistrale la sentenza «motivatissima», del Pretore Antonucci. Il De Sati veniva punito con 10 mesi di reclusione oltre a multa e spese processuali. Il De Sati subito interponeva appello.

Riudremo forse presto nella severa aula del Tribunale nuovi fatti, assisteremo a nuovi colpi di scena sul binomio Cavagna-Greco?

* * *

Alla Galleria Casari nella prima quindicina di Febbraio sono stati esposti i lavori del genovese Ettore Mazzini. Questo artista si volge alla poesia, al sentimento, più che all'interpretazione del vero *reale*. Dall'esame dei suoi lavori, non ci si sofferma alla percezione visiva. Essi ci cantano nell'animo il poema della bellezza, della bontà; sia che si svolgano musicalmente ariosi come in *Serenità*, in *Tramonto*, in *Prato dopo la pioggia* o tocchino le corde del sentimento come in *Matine giunte*, *Montanari in chiesa*, in *Prima stella*. Ed il suo lirismo è espresso con penne liriche francesi, nella proporzione delle masse, su un'architettura ben elaborata.

Fig. 3 Il "caso Greco-Cavagna" su «La rivista di Bergamo», 1935



Fig. 4 Il salone dell'*Accademia del Restauro* di Renato Mancia a Perugia durante la “IV Mostra dell’artigianato e restauro”, 1936



Fig. 5 Il Gabinetto dell'alchimista durante la “IV Mostra dell’artigianato e restauro di Perugia”, 1936

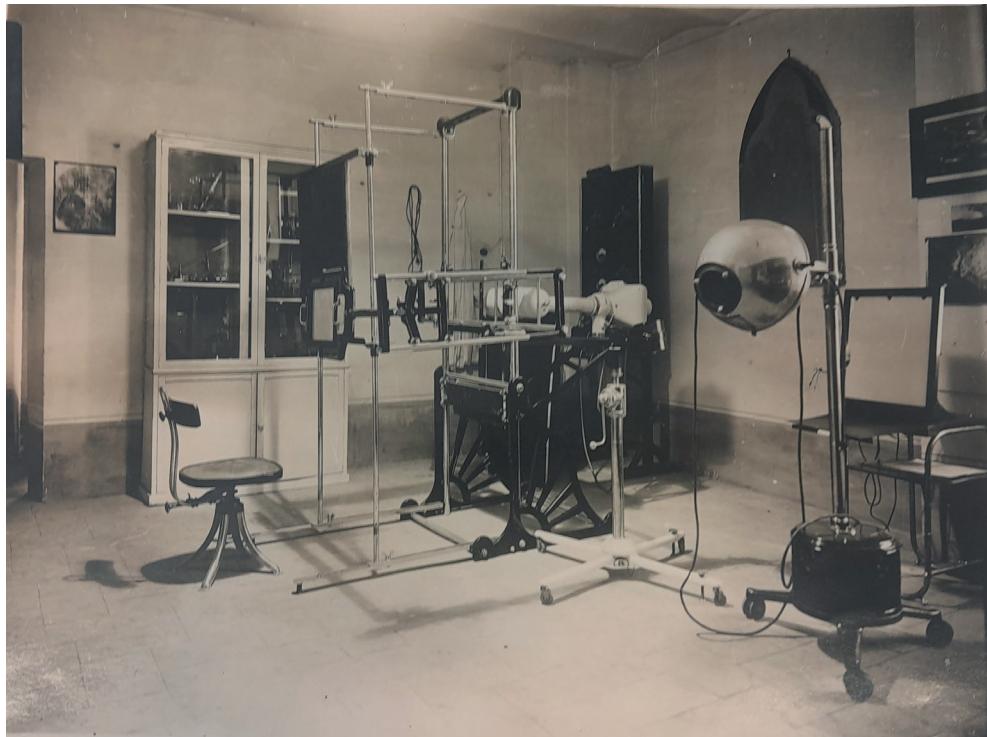
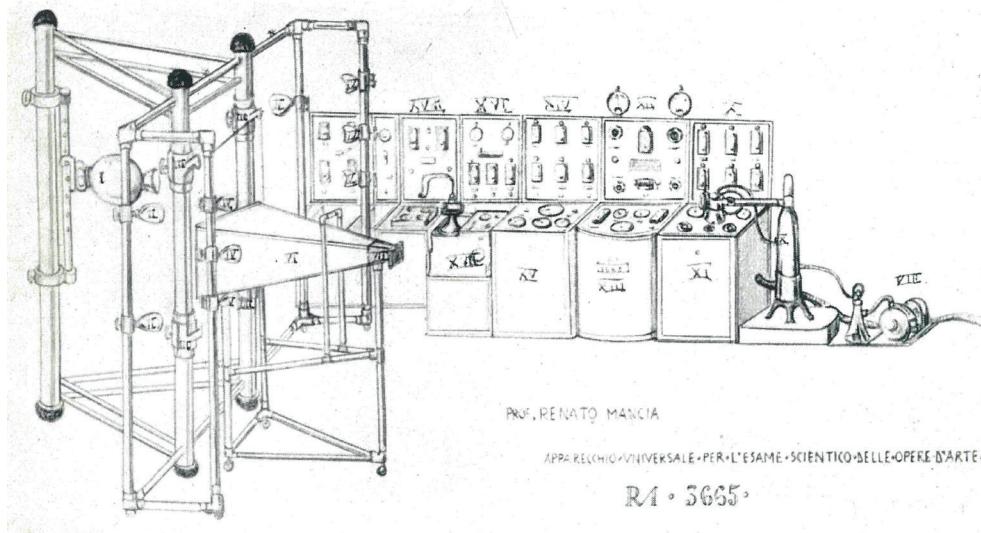


Fig. 6 La sala di radiografia e radioscopia nel laboratorio perugino di Mancia

A P F A R E C C H I O R. M. 3 6 6 5

UNA NUOVA MACCHINA
PER L'ESAME SCIENTIFICO ED IL RESTAURO
DELLE OPERE D'ARTE



- | | | | |
|-------|---|--------|--|
| I. | Apparecchio per scopia (Raggi X). | XII. | Quadro di comando per il n. XI raffreddamento ad acqua per le pompe e per il tubo. |
| II. | Lampade per luce radente. | XIII. | Apparecchio per radiografia - trasf. 90 KV. |
| III. | Supporti per reggere il quadro. | XIV. | Quadro di comando luci. |
| IV. | Lampade di Wood. | XV. | Banco di manovra per l'apparecchio XIII. |
| V. | Lampade per luce solare. | XVI. | Quadro dell'apparecchio per elettrolisi. |
| VI. | Cono per riprese radiografiche. | XVII. | Apparecchio per raggi X da ricerche microstrutturali. |
| VII. | Apparecchio fotografico. | XVIII. | Celle elettrolitiche e trasformatori per le lampade. |
| VIII. | Pompa per vuoto preliminare. | | |
| IX. | Pompa per vuoto assoluto. | | |
| X. | Quadro per comando luci al cavalletto. | | |
| XI. | Apparecchio radiografico con tubo smontabile. | | |

Fig. 7 Schema della macchina R.M. 3665 con legenda dei componenti

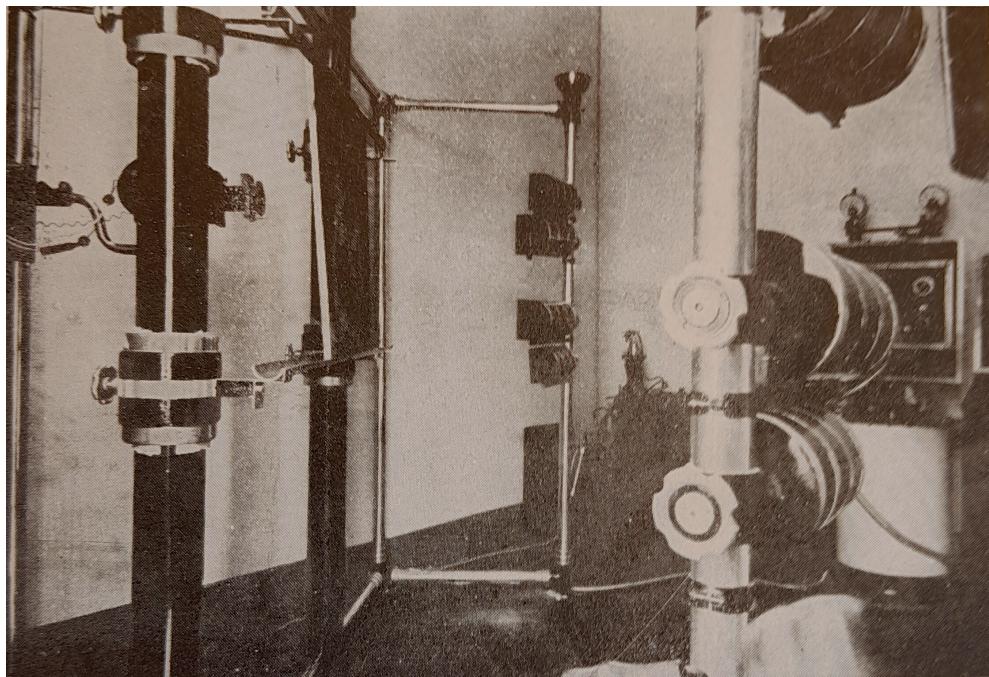


Fig. 8 Un dettaglio della macchina R.M. 3665

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief
Patrizia Dragoni, Pietro Petrarroia

Co-direttori / Co-editors
Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Texts by
Angela Besana, Fabio Betti, Simone Betti, Carola Boehm, Diego Borghi, Elena Borin, Klara Čapalija, Ivana Čapeta Rakić, Matteo Capurro, Eleonora Carloni, Rachel Carson, Maria Ida Catalano, Sofia Ceccarelli, Angela Cerasuolo, Mara Cerquetti, Anna Chiara Cimoli, Francesca Coltrinari, Valeria Corazza, Alina Jasmine Cordova Garzon, Małgorzata Ćwikła, Claudia D'Alberto, Paola Dubini, Annamaria Esposito, Chiara Fisichella, Alice Fontana, Barbara Francioni, Carlo Fusari, Leticia Labaronne, Laura Leopardi, Saverio Giulio Malatesta, Roberta Manzollino, Silvio Mara, Alessandra Marasco, Diana Martello, Andrea Masala, Željka Mikloševic, Fabrizio Montanari, Alberto Monti, Giovanni Pacini, Alfonsina Pagano, Augusto Palombini, Pio Francesco Pistilli, Ahmad Ginanjar Purnawibawa, Elisabetta Rattalino, Stefano Rodighiero, Roberto Santamaría, Davide Sordi, Isabella Toffoletti, Luca Torelli, Sara Ubaldi, Nicola Urbino, Lorenzo Virginì

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

