

I DISEGNI E LE FOTOGRAFIE, DUE STRUMENTI DI RILEVAZIONE A CONFRONTO NEL RESTAURO DELLA BASILICA DI SAN FRANCESCO DI ASSISI DIRETTO DA CAVALCASELLE

(Em português p. 186)

Marco Mozzo

Quando nel 1871 si presentò la necessità di coordinare e dirigere il difficile intervento di recupero delle due Basiliche di San Francesco ad Assisi¹, Giovan Battista Cavalcaselle, già in servizio come ispettore presso la Divisione di Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, parve subito la persona più adatta per assolvere tale incarico. Infatti, il *connoisseur* era probabilmente l'unico studioso dell'epoca in grado di vantare una conoscenza sistematica e particolareggiata delle condizioni di degrado e dei fattori di deterioramento dell'intero complesso monumentale, come aveva avuto occasione di dimostrare nella relazione inviata al ministro di allora Cesare Correnti², il 6 agosto dello stesso anno.

In essa, delineando la linea metodologica d'intervento più opportuna improntata al solo rispetto per l'originale, l'Ispettore aveva dichiarato di possedere una visione complessiva della condizione conservativa delle due chiese, grazie ad un ricco materiale di appunti, brevi annotazioni e disegni, raccolto nel corso dei suoi frequenti *tours* di studio in Italia centrale:

La prima visita da me fatta in Assisi data da più di vent'anni addietro. Da quel tempo in avanti più d'una volta vi sono ritornato trattenendomi sempre alcuni mesi per studiare i caratteri di quelle pitture disegnandole ed annotando, per cui ho potuto tener dietro al successivo loro deperimento in questo periodo di tempo, deperimento che minaccia a rovina totale per molti di quegli affreschi³.

Gli appunti assisiati a cui alludeva il Cavalcaselle occupano tre taccuini, datati tra il 1858 e il 1860, e un cospicuo numero di fogli sciolti all'interno del fondo conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia⁴; un materiale importante non solo da un punto di vista biografico, in quanto permette di ripercorrere gli itinerari e le tappe del viaggio umbro, le chiese e i monasteri visitati, ma anche storico-critico, perché conferma il binomio fra l'attività di ricerca e di studio e quella di tutela tesa alla conservazione e valorizzazione delle opere

d'arte. Infatti, se da un lato i taccuini si segnalano per il loro carattere eminentemente filologico, in quanto finalizzati a un progetto di reinquadramento storico-critico degli artisti 'primitivi' nella tradizione storiografica⁵, dall'altro il Cavalcaselle non tralasciò di registrare lo stato di conservazione, al fine di raggiungere una migliore comprensione di quei cicli pittorici⁶. I disegni forniscono un materiale ricco e suscettibile degli esiti più vari, consentendo l'individuazione delle modalità di lavoro adottate, come l'indagine sul deterioramento, l'analisi tecnica, il confronto stilistico.

Lacune, cadute d'intonaco e decoesioni della pellicola pittorica erano localizzati e distinti con un linguaggio figurativo specifico, che forniva una descrizione minuziosa dei cicli pittorici e metteva in risalto la gravità degli innumerevoli problemi segnalati: sollevamenti, stacchi della pellicola pittorica, stonamento cromatico, derivati per lo più dalla secolare infiltrazione di umidità e di acqua dal tetto e dalle pareti. Da semplice aiuto mnemonico e visivo, i disegni si trasformavano, dunque, in sottile strumento d'indagine cognitiva che, integrandosi con gli appunti e le note riportate meticolosamente in calce ai vari fogli, offrivano non solo un apporto sostanziale alla ricerca del Cavalcaselle, ma, proprio in quanto indagine puntuale e complessiva dello stato di conservazione dell'intero ciclo pittorico, anche un significativo contributo all'elaborazione dei criteri impiegati successivamente nell'intervento di recupero del 1871.

Il confronto con gli appunti della Basilica Superiore dimostra come il ciclo cimabuesco, con le due imponenti *Crocifissioni* e le storie degli Apostoli, dell'Apocalisse e della Vergine, lungo il presbiterio e l'abside, risultasse molto probabilmente il più danneggiato ed illeggibile. Agenti esogeni, come polveri e fumo di candele, ed endogeni, come l'alterazione della biacca in ossido di piombo e vistose efflorescenze saline, prodotte dalle pietre delle murature impregnate di solfati di calcio, avevano reso impegnativa e difficoltosa la lettura e

l'interpretazione critico-filologica degli affreschi. Lo stile essenziale ed approssimativo che contraddistingue questi disegni, di per sé insolito per il Cavalcaselle – studioso preciso e meticoloso –, testimonia non solo come il quadro conservativo dei dipinti fosse poco rassicurante, ma anche lo sforzo e le difficoltà incontrate nel tentativo di ricostruirne le scialbe tracce ancora visibili. Semplici tratti incomprensibili compaiono molte volte accanto a punti di domanda o a brevi annotazioni a piè di pagina. Una semplice espressione come “non capisco”⁷ per indicare un dipinto illeggibile o un breve riferimento all'ossidazione della biacca – le teste degli angeli nella scena dell'*Cristo con gli Angeli* descritte come “tutte nere” [fig. 1] – sono, pur nella loro sintesi, delle informazioni precise e puntuali che, nel loro complesso, offrono degli spunti interessanti per valutare lo stato di conservazione dei singoli affreschi.

Al grave degrado si aggiungeva, quale ulteriore ostacolo all'osservazione diretta e allo studio di questi dipinti, la presenza del monumentale coro ligneo del maestro Domenico da San Severino, realizzato nella prima metà del XVI secolo. Appoggiato lungo tutta la parete occidentale del transetto, il coro occultava completamente i finti drappaggi e, parzialmente in alto, i riquadri della fascia superiore con le guglie e i pinnacoli gotici. Lo stesso problema si ripresentava sulle pareti orientali del transetto su cui, invece, erano situati due altari del XVII secolo che lasciavano visibili lateralmente parte delle due *Crocifissioni* cimabuesche (all'epoca attribuite erroneamente a Giunta Pisano) [fig. 2]. Pur semi-coperte e irricognoscibili per il degrado, le due scene duecentesche verranno ugualmente apprezzate ed analizzate dal Cavalcaselle che, forse impressionato dai loro elementi plastici e spaziali e dalla complessità delle accentuazioni espressive e drammatiche, si soffermò in particolare su un'immagine. La Vergine addolorata della *Crocifissione* a differenza degli altri soggetti deteriorati e raffigurati nei disegni con tratti approssimativi, è l'unica figura ad essere rappresentata meticolosamente sul foglio di taccuino, forse, poiché ancora riconoscibile. I suoi caratteri distintivi, messi in relazione con lo stile e le opere dei pittori fiorentini, ed in particolare del Beato Angelico, vengono studiati e ‘dissezionati’ sia dal punto di vista stilistico sia da quello conservativo. Le indicazioni sui tratti somatici del volto o sulle

peculiarità cromatiche della veste si alternano a riferimenti puntuali sui principali fattori di degrado della pellicola pittorica (“intonaco sali”), o sullo stato conservativo dell'intonaco, indicato come “nero” o “tutto scolorato”.

Saranno proprio i piccoli dettagli tecnici e stilistici, come la preparazione “rosso sangue”, i contorni “a righe scure”, le linee “larghe” del naso, delle ciglia, delle labbra, a suggerire a Cavalcaselle nuovi riferimenti filologici, e a mettere in discussione l'attribuzione a Giunta Pisano:

*Non posso giudicare da un frammento come questo – ma Giunta mostra altri tipi nelle sue teste*⁸.

Nel foglio di taccuino il Cavalcaselle non si attiene solo ad una trascrizione limpida oggettiva dello stato di conservazione, ma in certi casi ne descrive anche, in brevi postille, le cause e gli effetti. Ad esempio, singolare è la tesi avanzata per spiegare il grave annerimento del ciclo cimabuesco, per il quale non solo costata il danno, ma anche i fattori di degrado:

*Essendo nere le carni e i lumi e così gli abiti da non vedere più che nero credo esser effetto dei ritocchi alla colla oppure i freschi finiti alla colla o tempera*⁹.

L'indagine cavalcaselliana dall'area presbiteriale della Basilica Superiore proseguiva lungo le pareti della navata principale con l'analisi dei dipinti sopra il ballatoio e delle storie giottesche. Anche qui, negli appunti e nei disegni, il Cavalcaselle alterna osservazioni formali e giudizi di gusto a brevi e dettagliate annotazioni tecnico-scientifiche, riferite principalmente al grave danno arrecato dall'eccessiva umidità delle murature e dalla costante infiltrazione di acqua piovana.

Piccoli particolari, come un occhio, una mano, un volto vengono selezionati e ingranditi per cogliere i tratti distintivi dell'artista o per facilitare allo studioso i confronti formali ed estetici, come nelle storie giottesche. Ad esempio, dallo schizzo raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate* [fig. 3] si individuano chiaramente le varie zone deteriorate e le cause del degrado. Semplici piccoli cerchi evidenziano le aree soggette all'azione corrosiva dei nitrati, denominate “macchie bianche”, come sulla tonaca o sul ginocchio sinistro del santo; oppure le zone scrostate o di difficile interpretazione vengono segnalate come “scolorate”, in particolare nel

francescano seduto o nella parte superiore del Cristo in veste di serafino.

In tal modo, l'elenco interminabile delle lacune, delle crepe¹⁰, degli 'annerimenti' o delle 'scolorature'¹¹, si susseguono in maniera attendibile e precisa per ogni riquadro, o per singoli particolari dei personaggi. A questo proposito significativa è anche la descrizione del *Sogno di Innocenzo III* [fig. 4], per il quale le informazioni sullo stato di conservazione e sulla consistenza dell'intonaco e della pellicola pittorica, grazie ad una acuta capacità d'osservazione, offrono un'analisi esauriente dei principali problemi di degrado sofferti dall'intero ciclo giottesco. L'ampia caduta d'intonaco, evidenziata dal tratteggio a matita (adiacente alla figura di san Francesco in atto di sorreggere simbolicamente la chiesa), viene segnalata dal Cavalcaselle come "muro nuovo"¹². Così come l'annotazione sull'alterazione cromatica del "cielo azzurro venuto verde" dello sfondo, a causa del viraggio dell'azzurrite, o l'individuazione del fenomeno della 'salnitrazione' – "macchie bianche del salso" – nella veste del guardiano ai piedi del pontefice, testimoniano il ruolo significativo e non subalterno ricoperto dalla ricerca e dall'indagine scientifica rispetto allo studio critico-filologico delle diverse perizie.

Successivamente a quest'analisi, il Cavalcaselle procede ad una 'scorporazione' altrettanto meticolosa e dettagliata di singoli particolari. Ad esempio, nel volto del guardiano, le parti del naso e dell'occhio, in precario stato di conservazione, vengono circoscritte con marcati segni a matita [fig. 4], così come nel volto del papa dormiente (*Il sogno di Gregorio IX*), nelle ultime storie della leggenda francescana, sono sottolineate le zone danneggiate, individuate precisamente le estensioni e distinte le parti originali da quelle mancanti.

Per i riquadri duecenteschi sopra il ballatoio, le storie del Vecchio e Nuovo Testamento, il tratto del disegno ritorna approssimativo e superficiale come per gli affreschi dell'area presbiteriale. Molto probabilmente le difficoltà incontrate, come il precario stato di conservazione, la mancanza di un'adeguata illuminazione o l'eccessiva altezza delle scene da terra¹³, non hanno agevolato le ricerche, impedendo allo studioso di svolgere una rilevazione figurativa accurata dei dettagli e dei tratti stilistici distintivi.

Nel riquadro della *Natività*, Cavalcaselle illustra in modo generico la scena, cogliendone solamente i tratti più evidenti [fig. 5]. Per gli angeli si legge: "colorito buono si avvicinano al naturale – angeli belli per il tempo – eguale Roma"; mentre per la Vergine annota:

anche questo tipo o carattere di Madonna diversifica da quello grosso pesante del soffitto (collo gonfio)... ed anche il colorito del soffitto è più spinto da fare l'effetto del mosaico... questa composizione è tradizionale vedi <...> a S. Simone – vedi Mus. antichi vedi Cavallini a S. Maria Maggiore – Roma¹⁴.

Questi riferimenti, pur se innovativi dal punto di vista del riscontro formale¹⁵, sono sintomatici di quanto la ricerca fosse circoscritta ad un'analisi generica¹⁶. Le indicazioni cromatiche o le annotazioni stilistiche delle vesti o dei volti sono insufficienti per riuscire a tracciare un quadro esauriente dell'affresco (i volti o i lineamenti somatici della Vergine o degli angeli sono ritratti indistintamente, appena abbozzati). La tecnica analitica, così ampiamente impiegata nel ciclo giottesco per dare risalto e valore a singoli dettagli ed evidenziarne meticolosamente il grave degrado, in questa scena e in tutto il resto del ciclo pittorico è completamente assente, come ad esempio nella *Cattura e il bacio di Giuda*. Ad un'analisi stilistica sommaria, circoscritta alla sola figura del Cristo (la forza fisica, l'aspetto serio e deciso del volto, i colori degli abiti) al centro del riquadro, non segue un'adeguata descrizione sullo stato di conservazione del film pittorico (viene rilevata solo una lacuna, in alto, alla sinistra del riguardante)¹⁷.

Senza dubitare dell'attendibilità e del giudizio del conoscitore, è plausibile supporre che un punto d'osservazione più ravvicinato avrebbe permesso una documentazione più dettagliata della grave condizione dei dipinti, come venne riscontrato dal Cavalcaselle dopo circa tredici anni, all'avvio del cantiere di restauro, grazie al ricorso ad un altro strumento di rilevazione, tanto più attendibile, quanto scientifico e innovativo è stato il suo impiego durante gli interventi di recupero: la fotografia. Il rinvenimento di un certo numero di fotografie, fino ad oggi ignote, antecedente al restauro cavalcaselliano di Guglielmo Botti (1872-1874) e di Luigi Muzio (1875-1889), fornisce non solo un importante contributo per lo studio della storia del restauro ottocentesco (tale da consentire

un confronto dettagliato degli esiti e delle metodologie d'intervento dei due restauratori), ma getta nuova luce sulla figura del *connoisseur*, puntualizzandone il ruolo svolto ad Assisi¹⁸.

È possibile alla luce delle modalità d'impiego adottate dal Cavalcaselle per ambedue i metodi di rilevazione, stabilire quale sia stato il contributo in termini di informazioni e di conoscenze fornito dal materiale disegnativo nelle operazioni di restauro sui cicli pittorici, quali ne siano state le finalità e soprattutto come abbia interagito con la riproduzione fotografica seriale degli affreschi.

Mentre il disegno, come strumento insostituibile nell'analisi figurativa, ha rappresentato una costante essenziale in ogni sua ricerca, la fotografia, invece, anche se impiegata ancor prima del restauro assistito, si affiancò solo in un secondo momento e semplicemente come ulteriore supporto scientifico.

Il primo riferimento in proposito risale all'epoca del *memorandum* stilato nel 1863 per il ministro Matteucci. Nella relazione si prospettava l'utilizzo della fotografia come valido mezzo d'insegnamento, come strumento didattico per agevolare l'istruzione della storia dell'arte nelle accademie, accanto alla stampa o ai calchi in gesso¹⁹. Contemporaneamente, "...per la sua possibilità tecnica di rispettare 'proporzioni reali' e 'spiccatezza' dei particolari..."²⁰, veniva consigliata allo studioso o all'erudito di storia dell'arte come efficace ausilio nei raffronti iconografici: "Non bisogna neppure trascurare l'esame delle stampe e delle fotografie tratte da queste [copie] per conoscere i duplicati ed ottenere tutte quelle informazioni che fossero necessarie"²¹.

Fu probabilmente durante l'esperienza londinese che Cavalcaselle ebbe modo di apprezzare ed apprendere precocemente le potenzialità e le qualità del mezzo fotografico; infatti, insieme al suo fedele collaboratore Joseph Archer Crowe, il *connoisseur* utilizzava la fotografia di dipinti nella ricerca e nella redazione dei propri studi, come attestano le numerose riproduzioni di quadri conservate sia nel fondo londinese, sia in quello veneziano²². Le ricerche, condotte sulla base di una meticolosa indagine bibliografica ed archivistica, ma soprattutto grazie ad un'attenta filologia figurativa, avevano condizionato i due studiosi nella ricerca e nell'uso di una documentazione visiva poliedrica ed articolata. Si andava infatti da uno strumento tradizionale come

la stampa all'uso di illustrazioni di giornali²³, di litografie, di incisioni e acquerelli.

Ma a causa della scarsa attendibilità delle illustrazioni, come attestano le frequenti annotazioni a matita (appunti o richiami stilistici e cromatici erano trascritti direttamente sulle stampe), i due studiosi, 'veri pionieri', precorritori nell'utilizzo della 'nuova scienza', accoglieranno prontamente le potenzialità offerte dal mezzo fotografico per la sua straordinaria capacità di rappresentazione della verità 'visiva', per la sua possibilità di riprodurre l'esattezza del dettaglio o la prospettiva, adattandosi facilmente anche ai suoi difetti. Benché la riproduzione su lastre fotografiche di dipinti su tela, all'epoca ancora poco diffusa, non desse risultati eccellenti, poiché non ancora in grado di riprodurre genuinamente i contrasti chiaroscurali, il Cavalcaselle e il Crowe ne fecero comunque un ampio uso²⁴. Soprattutto dagli anni Settanta in poi (a questo periodo corrisponde la datazione della maggior parte del *corpus* fotografico), insieme alle annotazioni, agli appunti e agli schizzi fanno la loro comparsa le prime foto relative a Perugino, Botticelli o Raffaello. Evidentemente l'accostamento e l'impiego alternativo di uno strumento meccanico come la fotografia e di uno individuale, 'spirituale', quale il disegno, facilitava e arricchiva il lavoro di ricerca, consentendo ai due studiosi un riscontro visivo migliore, fondamentale per un'analisi stilistica del dipinto, che fosse al tempo stesso puntuale e particolareggiata.

In seguito, dagli anni Ottanta, quando ormai l'uso di nuove e più rapide tecniche aveva contribuito alla diffusione della fotografia²⁵, il ricorso fotografico nella ricerca di Cavalcaselle e Crowe divenne ancora più frequente. Per la redazione della monografia su Raffaello (1881), il loro scambio epistolare fu arricchito costantemente da quello fotografico, il cui uso divenne talmente quotidiano e familiare da indurre il *connoisseur* a realizzare personalmente le fotografie²⁶.

Anche per quanto concerne il restauro della basilica di Assisi, il ricorso ad ambedue gli strumenti di rilevazione, i disegni da un lato e la riproduzione fotografica dall'altro, sarà determinante nell'*iter* del cantiere, sia durante la fase di ricognizione e rilevamento dei danni, sia per lo svolgimento corretto e filologico delle metodologie d'intervento.

All'avvio dei lavori di restauro sulla parete di controfacciata della chiesa superiore, il 1 settembre 1872, il riscontro fotografico dell'*Ascensione di Cristo* [fig. 6] prima dell'intervento²⁷ permetteva di rilevare la reale condizione di trascuratezza e di abbandono patita dall'affresco nel corso dei secoli. Si distinguevano tutte le 'scolorature', le decoesioni della pellicola pittorica prodotte dall'infiltrazione di acqua e umidità dal tetto e dal rosone centrale, e soprattutto si percepiva la precaria condizione di stabilità dell'affresco con gli Apostoli in primo piano; una superficie pittorica, questa, che nella documentazione fotografica post-restauro apparirà in gran parte lacunosa²⁸. Infatti, se prima dell'intervento erano visibili, pur se degradati, i volti e parte degli abiti dei Santi, dopo il restauro l'estensione dell'intonaco era visibilmente diminuita [fig. 7]. Una simile perdita non può soltanto essere attribuibile ad una caduta accidentale del film pittorico, che sarebbe stata comunque denunciata nel collaudo²⁹, ma piuttosto ad una operazione deliberata, voluta dal Cavalcaselle di concerto con il Botti. Infatti, è possibile dedurre, sulla base di un confronto diretto con i disegni di Assisi, che l'ispettore durante il restauro abbia optato per l'eliminazione di quelle parti d'intonaco, considerate già come "rifatte" nel disegno del 1858³⁰ [fig. 8], in funzione di un criterio d'intervento filologico finalizzato all'assoluta conservazione dell'originale pittorico. Un'operazione simile è rintracciabile anche su una parte del motivo ornamentale cosmatesco del rosone. La decorazione, che era stata indicata già nel disegno cavalcaselliano come "ornato nuovo" (per indicare la semplice ridipintura), nel restauro del 1872 verrà in gran parte eliminata, come attesta la fotografia dell'*atelier* Alinari. Tale procedimento è giustificabile soltanto nell'ottica di una metodologia di restauro filologica e 'purista', che concepiva il manufatto artistico, come creazione pura, privo di qualunque elemento diacronico che ne incrinasse la leggibilità.

È possibile presumere che i disegni fossero impiegati anche per l'accertamento e la documentazione delle condizioni di degrado delle due Basiliche, oltre adempiere ad una funzione di verifica storico-critica delle modalità d'intervento; un lavoro, questo, complesso non solo per la vastità e l'ampiezza dell'edificio, ma anche per l'eterogeneità dei problemi.

La possibilità, quindi, durante questa fase preliminare, di usufruire di uno strumento di rilevazione figurativa dettagliato, come supporto iniziale per le successive indagini, può aver rappresentato un notevole aiuto; trovandosi nell'urgenza di svolgere un'indagine capillare ad ampio raggio sullo stato di conservazione dei cicli pittorici, i disegni avranno agevolato le ricerche, indirizzando l'attenzione del Cavalcaselle e del Botti su quei dipinti che necessitavano più di tutti di un pronto intervento.

Il ruolo svolto da questi disegni, comunque, non deve essere sopravvalutato; pur contribuendo in modo anche sostanziale nella prima fase del restauro, il loro impiego fu momentaneo o quantomeno circoscritto alla sola indagine dei danni sofferti dalle due Basiliche nel corso degli ultimi tredici anni (dal 1858 al 1871). Per questo motivo, l'impossibilità di reperire tra le tecniche tradizionali di rappresentazione figurativa (il disegno, la stampa o l'incisione) quella in grado di adempiere in modo soddisfacente i compiti di monitoraggio e di studio imposti dal cantiere assisiato, comportò la scelta pratica e di per sé rivoluzionaria di affiancare ai collaudi e ai disegni l'uso della fotografia. La consistenza dell'intonaco o la sua matericità erano informazioni fondamentali che il disegno, per quanto attendibile, non avrebbe potuto fornire. La fotografia, invece, consentiva al Cavalcaselle di recuperare qualunque informazione o referto tecnico sulla superficie rilevata: la qualità dell'impasto, la stesura delle pennellate o probabili reintegrazioni pittoriche. In tal modo, impiegata quale strumento di ricognizione degli affreschi in modo efficace e 'pionieristico', più di ogni altra scelta operativa, contraddistinse e accentuò il carattere scientifico ed empirico del restauro assisiato, ormai sempre più identificabile con un laboratorio sperimentale. Lo strumento fotografico di per sé 'meccanico' divenne inevitabilmente artefice anch'esso di quella metodologia 'meccanica', così ampiamente delineata e teorizzata negli scritti cavalcaselliani³¹.

Sulla base dei documenti vagliati è possibile supporre che il Cavalcaselle, prima dell'avvio del cantiere, sapesse già chi fosse in grado di svolgere un simile lavoro, che implicava di per sé una serie di fattori imprescindibili: padronanza assoluta del mezzo fotografico, elevata esperienza nel campo

della riproduzione di manufatti artistici, nonché una perfetta conoscenza dei cicli pittorici delle due basiliche. Per tali motivi, il *connoisseur* pensò di indicare al Ministero la ‘Società fotografica di Assisi’, alla luce dell’esperienza conseguita con ottimi risultati dai suoi tre membri fondatori, Paolo Lunghi, Gabriele Carloforti e Vincenzo Gualaccini³².

Come si apprende, infatti, da una lettera inviata al Ministero l’11 dicembre 1871, la ditta assisiata aveva spedito in passato quattro campioni fotografici dei celebri dipinti, ottenendo il plauso e l’apprezzamento degli studiosi e del pubblico:

*Un tal lavoro ha incontrato il favore del pubblico, ed ha ottenuto l’incoraggiamento di molti illustri scienziati ed artisti sia italiani che stranieri, che vengono in questa città ad ammirare i prodigi del pennello di Giotto, del Cimabue, del Cavallini*³³.

La lettera si concludeva con una richiesta formale dei tre fotografi al ministro, responsabile della salvaguardia dell’intero monumento, affinché concedesse “il diritto di privativa”, in mancanza del quale sarebbero stati compromessi non solo il completamento e la buona riuscita dell’intera operazione fotografica, ma anche un’eventuale pubblicazione del lavoro “...in un’opera completa munita delle rispettive illustrazioni...”³⁴.

La richiesta della ‘privativa’, concessa in un primo tempo alla società assisiata dallo stesso sovrano Vittorio Emanuele II per l’elevata qualità dei lavori fotografici³⁵, nonostante il protrarsi del diniego ministeriale, verrà comunque reiterata dal fotografo Paolo Lunghi il 19 gennaio 1872, quando ormai i lavori del cantiere di restauro erano già incominciati: “...l’eccellentissima vostra <il ministro>... vedendo il vantaggio che dalla propagazione di tal lavoro ne possono ritrarre i studiosi italiani, si degni ai sottoscritti di accordargli il privilegio di poter fotografare in detto monumento, e così contribuire Lei pure all’avanzamento di una società che altro non ebbe per i scopo che il Patrio decoro, e la pubblica utilità”³⁶.

Nonostante i continui e pressanti appelli dei fotografi, il Ministero, in una circolare del 26 aprile, respinse definitivamente le loro interpellanze con una motivazione alquanto plausibile, dietro la quale è possibile scorgere il suggerimento dello stesso ispettore Cavalcaselle, che, in qualità di garante del

patrimonio storico-artistico del paese, molto probabilmente sarà stato contrario nel concedere un simile privilegio, considerandolo come un ostacolo alla fruibilità pubblica dei dipinti assisiati:

*È ragionevole che si conceda cotesta maniera di riprodurle, ma non è parimenti ragionevole che se ne faccia un particolare favore...cosicché sarebbe un provvedere poco bene alla gloria di quel monumento impedendo che altri con nuovi processi ne significhi e riproduca assai meglio e a miglior prezzo le bellezze*³⁷.

Un’analisi dettagliata delle singole fotografie non può prescindere dal confronto con un altro significativo restauro, quasi coevo a quello assisiata, e con il quale presenta notevoli affinità: il recupero del complesso monumentale della Cappella degli Scrovegni a Padova³⁸.

L’analogia che emerge dal confronto serrato fra i due laboratori di restauro più significativi della seconda metà del XIX secolo non è soltanto riconducibile a probabili rapporti di collaborazione tra le due personalità ispiratrici e promotrici dei due cantieri, Pietro Selvatico Estense e Cavalcaselle³⁹, ma è rintracciabile nell’adozione dei medesimi criteri metodologici e soprattutto nel ricorso a tecniche e personale qualificato comuni ad entrambi; come ad esempio la presenza dello stesso restauratore, Guglielmo Botti, e il ricorso della fotografia impiegata sia da Carlo Naya nel cantiere padovano⁴⁰, sia dalla ‘Società Fotografica di Assisi’ per la Basilica di San Francesco. Stabilire come e quanto il cantiere padovano possa aver influito su quello assisiata, soprattutto nell’introduzione e nell’uso di una documentazione fotografica anche per gli affreschi, è possibile alla luce dei collegamenti e delle relazioni esistenti fra i due cantieri; uno su tutti la presenza dello stesso restauratore⁴¹.

Personalità importante nella conduzione di ambedue i restauri, il Botti ebbe modo di migliorare la propria professionalità durante l’attività padovana grazie alla proficua collaborazione instaurata con una commissione specifica di controllo, un chimico e un fotografo. Anche se in seguito il restauratore dovette interrompere bruscamente tale esperienza per un grave incidente⁴², Cavalcaselle lo scelse ugualmente nel 1871 per il cantiere delle basiliche assisiati in virtù non soltanto del suo metodo di restauro, noto da tempo al conoscitore, ma anche di quell’esperienza padovana, condotta in *équipe* con un

fotografo e un chimico, e perciò innovativa per l'epoca.

Tuttavia, nel restauro della Cappella dell'Arena, la fotografia doveva fungere essenzialmente da strumento di controllo e di verifica della correttezza e dell'efficacia di quanto eseguito dal restauratore, come si apprende dal protocollo verbale della Commissione del 9 ottobre 1869, in cui si finalizzava tale impiego a "...guarentigia della Commissione e dello stesso Sig. Botti"⁴³. Ad Assisi, invece, sarà il restauratore pisano ad impostare, sulla base dei suggerimenti cavalcaselliani e della sua precedente esperienza padovana, i criteri e le modalità con cui si sarebbe raccolta la documentazione. In tal modo, la fotografia, per la prima volta in un restauro, da parametro di controllo divenne elemento di analisi e di studio, oltre che di testimonianza inconfutabile di una realtà specifica, del degrado dei cicli pittorici.

Fu lo stesso Cavalcaselle, infatti, ad impartire alla società assisiata i criteri e i principi per la documentazione fotografica. In una lettera indirizzata all'onorevole commendatore Rezasco, capo della II Divisione presso il Ministero della Pubblica Istruzione, datata il 24 aprile 1872, il *connoisseur* sintetizzava in quattro punti le norme da seguire⁴⁴:

Per le fotografie di Assisi si sarebbero da imporre le seguenti condizioni:

I° che le fotografie non siano di grandezza minore degli esemplari già spediti.

II° che le si facciano volta per volta che il lavoro procede e per ogni pezzo sia con pittura o senza

III° Prima di spedirle a Roma siano approvate dal Botti

IV° Saranno pagate volta per volta subito che saranno accettate dal Ministero.

Inoltre, nella lettera si segnalavano anche gli uffici e le personalità a cui doveva essere inviato il materiale fotografico per controllare i progressi apportati di volta in volta dai restauri.

"Il Ministro desidera si acquistino tre esemplari di ciascuna fotografia. Uno per S.E. Il secondo per l'archivio della divisione affinché serva di controllo, ed il terzo per L'Ispettore incaricato della Vigilanza del lavoro per servirsene nel collaudo".

In tal modo il lavoro commissionato alla 'Società fotografica di Assisi' doveva costituire un strumento 'suppletivo' per chi, come il Cavalcaselle, a causa dei

troppi impegni come ispettore del Ministero, non poteva essere costantemente presente alla direzione del cantiere, assumendo una duplice funzione: offrire allo studioso uno strumento sostitutivo alla visione diretta del dipinto e contemporaneamente un 'monitoraggio' meticoloso degli affreschi, per poter meglio impostare i piani d'intervento in relazione al danno riscontrato o anche, semplicemente, per "...servirsene nel collaudo".

Inoltre, il fatto significativo che il *connoisseur* avesse imposto alla ditta assisiata, come condizione preliminare, che le riproduzioni fotografiche si realizzassero "volta per volta che il lavoro procede e per ogni pezzo sia con pittura o senza"⁴⁵, come testimoniano due fotografie con le murature a vista relative a due riquadri perduti delle Storie del Vecchio Testamento, dimostra come egli ritenesse essenziale l'ausilio fotografico nella fase preliminare del restauro, quale strumento di ricognizione scientifica per poter usufruire di una visione complessiva dello stato di conservazione di tutti i cicli pittorici. Si tratta di una concezione di per sé rivoluzionaria in rapporto alla cultura e al modesto e limitato rendimento tecnico dell'epoca, che non ha alcun riscontro in altri restauri⁴⁶ né tantomeno attinenze con la documentazione fotografica della Cappella degli Scrovegni o con quella assisiata realizzata dall'*atelier* Alinari tra il 1876 e il 1887⁴⁷.

La campagna fotografica del Naya già iniziata personalmente nel 1865, così come quelle avviate sugli affreschi assisiati dai fotografi fiorentini o dal romano Domenico Anderson⁴⁸ verso la fine del XIX secolo, sono sostanzialmente prive di quel carattere rigorosamente documentario, di resoconto oggettivo, richiesto invece dal Cavalcaselle per i restauri degli affreschi; gli elementi 'costitutivi' delle riproduzioni fotografiche, infatti, rispecchiano i criteri tipici di una fotografia ottocentesca che, ancora agli esordi, cercava di acquisire consapevolezza del proprio valore culturale ed artistico. Il soggetto, inquadrato con esattezza in tutti i suoi contorni, veniva inserito all'interno di una scansione spaziale in perfetta simmetria rispetto al punto di vista frontale dell'osservatore, in modo tale da farne risaltare le qualità pittoriche e stilistiche. Il repertorio fotografico cavalcaselliano, invece, realizzato su lastre al collodio e privo di qualunque ritocco, si contraddistingue per le sue inquadrature asimmetriche e, ad una attenta analisi,

rivela una lettura degli affreschi distaccata, quasi avulsa dal contesto, che ne accentua il carattere documentario. Il punto di vista leggermente spostato trasversalmente rispetto al riquadro, così come in certi casi la posizione della fonte luminosa radente la superficie pittorica, favoriscono una scansione scientifica qualitativa e quantitativa degli affreschi.

La matericità stessa dell'intonaco risalta immediatamente in modo nitido e dettagliato, come ad esempio in alcune scene del Vecchio e Nuovo Testamento, adiacenti alle volte, in cui si riesce a percepire quanto fosse preoccupante lo stato di conservazione e quanto necessitassero di un repentino intervento di recupero per le continue infiltrazioni di acqua e di umidità dal tetto e dalle connettiture tra la parete e l'intradosso dell'arco (*L'Annunciazione* e *La Natività*) [fig. 9 e 10]. Altrettanto precaria si presenta la situazione rilevata sui dipinti del registro inferiore (*La Cattura di Cristo*, *Le nozze di Canaa* o *La Creazione dell'Arca di Noè*), dove l'erosione del film pittorico era circoscritta nelle zone adiacenti le vetrate gotiche, e l'azione combinata dell'acqua e delle efflorescenze saline rischiavano di comprometterne la salvaguardia [fig. 11, 12 e 13].

Il rapporto di collaborazione professionale con la società fotografica non fu però costante e continuativo per tutta la durata del cantiere; si interruppe improvvisamente nel 1875, per poi riprendere soltanto nel 1880 presumibilmente sino al termine del restauro nel 1892⁴⁹. Per ben cinque anni, dunque, gli interventi sui dipinti proseguirono senza un adeguato supporto di documentazione che vagliasse i criteri e le tecniche di restauro di Luigi Muzio che, dal 1875 fino alla sua scomparsa (1889), aveva proseguito i lavori interrotti dal Botti alla fine del 1874⁵⁰. Soltanto nel 1880, in una lettera inviata al Ministero, Paolo Lunghi, ormai unico rappresentante della ditta assiate⁵¹, ripresenterà la domanda per la prosecuzione del lavoro sulla base degli accordi contrattuali firmati precedentemente con il ministro Cesare Correnti⁵²:

I Sottoscritti fanno osservare a V.Eccellenza come a senso della nota Ministeriale del 6 maggio 1872... Il Sig. Correnti contrattò con la loro Ditta tutte le riproduzioni delle Pitture del Monumento di San Francesco, stabilendo la grandezza (30/40), il numero di ogni esemplare, ed il relativo costo; fissando per patto esplicitato che la fotografia

doveva eseguirsi di mano in mano che procedeva il lavoro del restauratore.

Solo l'intercessione cavalcaselliana garantì, però, la ripresa della documentazione. Infatti in una lettera del 13 novembre 1880 l'ispettore, pur sottolineando come fosse stata la stessa società a sospendere il contratto "per sua volontà" nel 1875, riproponeva di affidare alla stessa ditta di allora l'incarico di terminare la documentazione sui cicli pittorici non ancora restaurati: "Se i fotografi vogliono cavare le fotografie ai patti convenuti devono farlo da quei dipinti della chiesa superiore che sono sopra il ballatoio; e di quelli che sono nella crociera e nell'abside, comprese le volte, non essendo stati ancora assicurati"⁵³.

Inoltre, il Cavalcaselle, riconfermando alla ditta assiate le stesse norme già impartite nel 1872, affidò l'incarico di controllare la qualità delle riproduzioni all'architetto capo del cantiere Alfonso Brizi, non avendo il restauratore la competenza e, soprattutto, l'esperienza necessaria per svolgere un simile ruolo: *...essi dovranno d'ora innanzi dipendere dall'ingegner Alfonso Brizi, il quale volta per volta indicherà loro il dipinto e prima che arrivi il restauratore*⁵⁴.

Evidentemente, Luigi Muzio, non godendo del rispetto e della stessa fiducia che il *connoisseur* nutriva per il Botti, venne volutamente sollevato da determinate responsabilità che invece erano di normale competenza per il restauratore pisano.

Nonostante il difficile *iter* e le alterne vicissitudini che contrassegnarono per oltre vent'anni il cantiere assiate, questa indagine, al di là della qualità fotografica e dell'elevato livello tecnico e scientifico, dimostra come un simile risultato, precoce per quei tempi, implicasse una padronanza e una conoscenza dello strumento fotografico e delle sue potenzialità che sicuramente non possono essere attribuibili né ai fotografi, semplici esecutori materiali del prodotto, né tantomeno al Botti o al Brizi, privi di una simile competenza tecnica, ma solamente al Cavalcaselle, vero ispiratore e coordinatore dei lavori. Sicuramente il *connoisseur* deve aver stabilito i parametri e l'approccio con cui doveva svolgersi l'intera documentazione fotografica, precorrendo in tal modo non solo l'uso di strumenti di monitoraggio e di rilevamento impiegati abitualmente nei laboratori o nei cantieri di restauro attuali, ma anche una metodologia di salvaguardia

monumentale non più identificabile con la pratica empirica ed artigiana dell'epoca.

Marco Mozzo

Scuola Normale Superiore di Pisa

¹Sulle vicende conservative del monumento assisiatese nell'Ottocento cfr. C. Fea, *Descrizione ragionata della Sagrosanta Patriarcal Basilica e Cappella Papale di San Francesco di Assisi*, Assisi, 1820; A. Cristofani, *Illustrazione dei monumenti d'arte in Assisi*, Assisi, 1859; Id., *Delle Storie di Assisi*, libro VI, Assisi, 1875; G. Fratini, *Storie della basilica di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882; A. Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma, 1908; A. Tantillo Mignosi, *Restauri della Basilica inf. di S. Francesco di Assisi*, in "Bollettino d'Arte" XI, 9, 1975, pp. 217-21; I. Hueck, *Le copie del Ramboux; di alcuni dipinti in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 2-10; Ead., *La Basilica francescana di Assisi nell'Ottocento: alcuni documenti sui restauri progettati ed interventi eseguiti*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 12, 1981, pp. 143-52. Ulteriori riferimenti bibliografici sono presenti in M. Mozzo, *Il restauro cavalcaselliano della Basilica di S. Francesco di Assisi*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, a.a. 1995/96.

²Archivio Centrale dello Stato, AA.BB.AA., I versamento, b. 528, fasc. 707 (d'ora in poi ACS). Il Ministero, come si deduce dal resoconto del 1871 del suo segretario Orazio Ciacchi, all'epoca capo della II Divisione delle Belle Arti, approvò pienamente la relazione cavalcaselliana. Inoltre, il ministro accettò di affidare l'arduo compito di restaurare gli affreschi a Guglielmo Botti e di istituire una commissione di cui il Cavalcaselle sarebbe stato il coordinatore; commissione legittimata a svolgere un ruolo non solo passivo, di mero controllo, ma anche propositivo per l'attività del cantiere.

³ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 528, fasc. 707. Relazione del 6 agosto 1871, indirizzata al ministro Correnti, in cui il *connoisseur* non solo denunciava il grave stato di abbandono del convento assisiatese, ma delineava anche i criteri necessari per un corretto intervento di recupero: "Il lavoro da farsi si riduce a fermare gli intonachi che minacciano di cadere, ed assicurare il colore che si isola dall'intonaco stesso. L'operazione dunque è tutta meccanica...". Nella relazione il Cavalcaselle dichiarava, inoltre, di aver già notificato la grave situazione di degrado degli affreschi assisiatesi nella sua memoria inviata al ministro Matteucci nel 1863.

⁴Biblioteca Marciana di Venezia, Cod. it. IV 2036 [=12277], tacc. 11 e 13 e 2037 [=12278], tacc. 10 (d'ora in poi BMV), mentre una notevole quantità di fogli sciolti che illustrano gli affreschi della basilica superiore e il ciclo pittorico di Pietro Lorenzetti nella Basilica Inferiore sono conservati in Cod. it. IV 2040 [=12281], fasc. V/4. Cfr. L. Moretti, *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra, presentazione di R. Pallucchini, Venezia-Verona, 1973; F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in "Storia dell'arte italiana", I, *Questioni e metodi*, Torino, 1979, pp. 167-282; A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in "Storia dell'arte italiana", X, *Conservazione, falso e restauro*, Torino, 1981, pp. 99-112; Id., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, pp. 240-77; D. Levi, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988.

⁵Il progetto cavalcaselliano si incentrò nel ricostruire e reinquadrare le singole fisionomie degli artisti "primitivi" che la tradizione storiografica dalle *Vite* vasariane in poi aveva in parte eclissato. Ad esempio, il ruolo svolto da Cimabue nella basilica superiore veniva ridimensionato; infatti, il conoscitore fu tra i primi a dubitare di questa attribuzione vasariana, riconoscendo negli affreschi della volta dei Dottori o in quelli al di sopra del ballatoio non la mano del maestro di Giotto, ma una chiara pertinenza allo stile della scuola romana, e più specificatamente a Jacopo Torriti.

⁶Nell'analisi degli affreschi, il conoscitore individua e riconosce con facilità i fenomeni di degrado, grazie forse alle esperienze compiute

durante il soggiorno londinese negli anni Cinquanta, quando ebbe la possibilità di intraprendere per un breve periodo l'attività di restauratore. La scarsità di documenti in proposito non ci consente, però, di approfondire questo aspetto particolare della sua vita. Cfr. BMV, Cod. it. IV. 2037 [=12278] tacc. 8, cc. 12v-14r; e Levi, *op. cit.* 1988, pp. 27-36.

⁷ Per questa e la nota successiva si veda BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4.

⁸BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4.

⁹BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

¹⁰BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8). Una crepa longitudinale viene rilevata dal Cavalcaselle al centro del riquadro della *Rinuncia ai beni*, con una precisione quasi fotografica.

¹¹BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8). Le indicazioni sugli annerimenti della pellicola pittorica sono frequenti, come nella decorazione - "nera divenuta" - della colonna nella scena della *Donazione del mantello*. Le "scolorature", invece, si rintracciano quasi in ogni riquadro, ad esempio nella *Visione dei Troni*, gli spolveramenti del colore - "quasi perduto il colore" - vengono indicati chiaramente dal conoscitore nella veste di san Francesco e nel volto dell'angelo.

¹²BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

¹³Il colmo delle arcate laterali, dove sono rappresentate le Storie di Cristo sulla parete sinistra e le Storie di Isacco e del Vecchio Testamento sul lato destro per chi entra, si trova ad un'altezza di 15 metri circa.

¹⁴BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

¹⁵Il Cavalcaselle, infatti, individua un'influenza della scuola romana sui dipinti sopra il ballatoio e, in particolare modo, si richiama ai mosaici di Santa Maria Maggiore e al Cavallini, contestando la tradizione storiografica che li attribuiva al solo Cimabue. Anche nella volta dei quattro Evangelisti veniva segnalata la vicinanza al Torriti (BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4, c. 18v).

¹⁶Alcuni personaggi della *Natività*, come il san Giuseppe o i pastori, vengono appena accennati.

¹⁷BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8). A questo proposito il Cavalcaselle è molto conciso, dice semplicemente: «manca».

¹⁸Le 38 fotografie originali sono conservate in BMV, Cod. it. IV. 2039 [=12280], oltre il fasc. III. Riguardano principalmente i cicli pittorici della Basilica Superiore; in particolare solo 9 fotografie documentano i riquadri della leggenda francescana, mentre il resto della documentazione interessa i cicli pittorici del Vecchio e Nuovo Testamento sopra il ballatoio. Inoltre, nello stesso fascicolo è contenuta solo una fotografia della Basilica Inferiore riguardante due santi affiancati della cappella Alborno, affrescata da Simone Martini. Occorre precisare che gli affreschi delle due Basiliche di Assisi dopo il restauro cavalcaselliano vennero ampiamente documentati dagli Alinari di Firenze e dall'Anderson, che dal 1876 al 1890 fotografarono gran parte dei cicli.

¹⁹G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei Comuni italiani", 4-5, 1863, p. 46. La memoria venne ristampata sia nel 1870 a Firenze a cura di Dall'Ongaro (ed è questa la copia consultata), sia a Roma nel 1875.

²⁰P. Costantini, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, in "Fotologia", 4, 1985, p. 55.

²¹Cavalcaselle, *op. cit.*, 1863, p. 18.

²²D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in "Prospettiva", 26, 1981, pp. 74-87.

²³Cospicue sono le illustrazioni che i due studiosi recuperavano dalle riviste, come quelle del giornale inglese "Illustrated London News" cfr. Levi, *L'officina cit.*, 1981, p. 82.

²⁴Tra gli anni Sessanta e Ottanta le tecniche fotografiche erano ancora in evoluzione. Dall'impiego del dagherrotipo che aveva caratterizzato i primi anni del XIX secolo con le sue immagini ad alta definizione si era passati all'elaborazione di nuovi metodi che consentivano uno sviluppo più rapido, agevolando e velocizzando il lavoro. Tra le prime tecniche

bisogna segnalare la diffusione nel 1841 del calotipo, più ricco di effetti chiaroscurali, nel 1848 l'introduzione del processo all'albumina, nel 1851 la scoperta del collodio umido e in seguito di quello secco ed infine nel 1871 l'uso della gelatina al bromuro d'argento, che contribuì alla massificazione della fotografia cfr. L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, a cura di P. Pollack, Milano, 1961, pp. 258-280; W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], consultata la trad. it. Torino, 1966; AA. VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra degli assessorati alla cultura di Firenze e Venezia, a cura di M. Miraglia, D. Palazzoli e I. Zannier, Milano-Firenze, 1979; W. Settimelli, *I padri della fotografia*, Roma, 1979; M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in "Storia dell'arte italiana", IX, *Grafica e immagine, II Illustrazione, fotografia*, Torino, 1981, pp. 423-496;

²⁵Sulle trasformazioni e le influenze esercitate dalla fotografia nella società e in campo artistico cfr.: P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento*, Messina-Firenze, 1972; P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia*, Roma, 1978; E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in "Storia dell'arte italiana", II, *L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 415-84; S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in "La Pittura in Italia", *L'Ottocento*, Milano, 1986, pp. 581-601; I. Zannier - P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1849-1949*, Milano, 1985; I. Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili dell'invenzione meravigliosa*, Milano, 1988.

²⁶Levi, *L'officina* cit., p. 83.

²⁷BMV, Cod. it. IV. 2039 [=12280] oltre il fasc. III.

²⁸La fotografia che documenta l'intervento del Botti appartiene all'Archivio Alinari. Molto probabilmente è stata scattata dai fotografi fiorentini durante la prima campagna organizzata ad Assisi nel 1876, al termine dell'esperienza del Botti nel cantiere cavalcaselliano (1872-1874). Cfr. A. Conti, *Storia di una documentazione, in Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, catalogo a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze, 1977, pp. 148-70.

²⁹La caduta accidentale di una parte degli intonaci generalmente veniva notificata alle autorità nei vari collaudi che puntualmente il Botti compilava per il Cavalcaselle. Infatti, in ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 527 fasc. 707, è custodita una relazione del 4 luglio 1872 della Prefettura di Perugia, nella quale, in risposta alle sollecitazioni dell'architetto del cantiere Brizi, si rilasciava al Botti l'autorizzazione a procedere su una sezione d'affresco che si era improvvisamente staccata dalla volta centrale della cappella di Santa Maria Maddalena, l'8 giugno 1872. L'intervento straordinario eseguito nella Basilica Inferiore verrà denunciato dal Botti anche nel collaudo del 1 settembre 1872, specificando il costo dei metri quadri d'intonaco recuperati: «Lavori eseguiti per urgenza, su parte dei dipinti affresco, della scuola di Giotto, nella cappella della S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco in questa città, e già ispezionati dal sullodato sig. Cavalcaselle».

³⁰La notizia di un rifacimento soprattutto nelle teste dei Santi alla base del riquadro viene riportata anche dallo studioso assisiate Antonio Cristofani in un articolo, indirizzato all'ispettore della R. Accademia di Belle Arti di Firenze C.J. Cavallucci, apparso su "La Nazione" il 29 giugno 1872, n. 186: "...Né tace come queste pitture fossero già dalla polvere e da altri accidenti offese, come il furono più tardi dai restauri d'un temerario pennello, che rifece alcune teste degli apostoli che sono da basso, nella storia dell'Ascensione...";

³¹Vedi nota 3

³²I documenti consultati nei fascicoli dell'Archivio Centrale dello Stato non riportano molte notizie né in merito all'attività della ditta, avente sede in via Santa Maria delle Rose ad Assisi, né sulla biografia dei tre membri fondatori. Soltanto il nome di Paolo Lunghi verrà citato da Becchetti, *op. cit.*, Roma, 1978.

³³ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 526, fasc. 706. Nella lettera dell'11 dicembre 1871, firmata da tutti e tre i membri della società assisiate, non vengono citati, purtroppo, i soggetti riprodotti dalle fotografie.

³⁴ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). I fotografi, inoltre, per avallare le proprie richieste si erano appellati a quanto sancito dalla legge del 25 giugno 1865, che consentiva ad ogni artista di rivendicare il proprio diritto d'autore sulle opere eseguite. Nella lettera si riportava anche il curatore della pubblicazione, don Tommaso Locatelli Paolucci.

³⁵ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). Nella lettera spedita il 19 gennaio 1872 si dichiarava: "Tale lavoro nel 30 novembre scorso venne apprezzato dal Municipio Assisano coll'accordare alla Società stessa una piccola somma a titolo d'incoraggiamento. Sua maestà Vittorio Emanuele II, dietro cognizione ricevuta di tal opera si degnò conferire ai sottoscritti il diritto d'autore...Volendo in tal modo premiare le lunghe fatiche dalli medesimi sostenute fino a riuscire ad idearsi una nuova maniera di fotografare stante l'oscurità dei locali, che mai permise a ciascuno l'effettuazione di tale lavoro".

³⁶ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33), lettera del 19 gennaio 1872.

³⁷ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). Nella circolare si riportano anche le altre due motivazioni per le quali le richieste avanzate dai fotografi non erano contemplate dalla legge del 1865: l'eccessiva durata del godimento del diritto d'autore (vent'anni) e l'assenza della categoria dei fotografi nella stessa legge, riservata unicamente agli artisti.

³⁸Sulla storia del restauro della Cappella degli Scrovegni si consultino: A. Prosdocimi, *Il comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX, 1, 1960, pp. 1-225; oppure il volume *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, 1983, II serie speciale.

³⁹Il Cavalcaselle e il Selvatico molto probabilmente si conoscevano attraverso i loro scritti. Sappiamo, infatti, che lo studioso padovano aveva in passato pubblicato una recensione della memoria cavalcaselliana del 1863. Cfr. P. Selvatico, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Nuova Antologia", V, 1867, pp. 504-12.

⁴⁰Sull'attività condotta dal fotografo Carlo Naya di Venezia e, in particolare, sui suoi rapporti col cantiere padovano si confronti il prezioso saggio di Costantini, *Pietro Selvatico* cit., pp. 54-67; oppure cfr. I. Zannier, *Venezia, archivio Naya*, Venezia, 1981; P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, 1986.

⁴¹Il restauratore Guglielmo Botti lavorerà a Padova tra il 1867 e il 1870 e, in seguito, ad Assisi dal 1871 al 1875. Il suo metodo di restauro "tutto meccanico", basato sullo stacco e riattacco parziale dell'intonaco e sulle qualità isolanti e idrorepellenti dell'encausto, venne apprezzato sia dal Cavalcaselle che dal Selvatico, anche se quest'ultimo sottoporrà l'operato del restauratore pisano al controllo vigile di una Commissione, di un chimico (Francesco Filipuzzi) e di un fotografo (Carlo Naya), già attivo a Venezia fin dal 1857. Le tecniche del restauratore pisano vennero ampiamente trattate in due articoli: G. Botti, *Sul metodo di restauro praticato sugli antichi affreschi del Camposanto di Pisa*, Firenze, 1858 e *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa. Documenti pubblicati per cura dell'Accademia di Belle Arti di Pisa*, Pisa, 1859. Per ulteriori approfondimenti, inoltre, si consulti l'ampia bibliografia disponibile: L. Rotelli, *Delle invetriate dipinte da G. Botti*, in "La Rivista Universale", Pisa, 1868; Breda, *Sul nuovo sistema del Cav. G. Botti, pittore per distaccare gli affreschi delle pareti*, in "La Gazzetta di Mantova", 8 luglio 1870; A. Rondani, *Sul distacco e trasporto di un affresco di A. Allegri da Correggio in Parma operati da G. Botti*, Venezia, 1876; M. Sernagiotto, *Il Cavaliere Guglielmo Botti di Pisa, Professore di pittura*, Treviso, 1879; E. Bassi, *Botti Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, 1971, pp. 446-47; Conti, *op. cit.*, 1981, pp. 39-112; Id., *Fra conservazione e restauro amatoriale*, in *La grande vetrata di S. Giovanni e Paolo*, catalogo della mostra, Venezia, 1982, pp. 131-43; oppure Id., *Il restauro fra accademia e romanticismo*, in *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, cap. VIII, pp. 228-328.

⁴²Il Selvatico – all'epoca presidente della Commissione per i monumenti – sospenderà dal suo incarico Guglielmo Botti "...perchè in luogo delle brocche di rame e di ottone per fermarvi gli intonaci adoperò quelle di ferro..."; cfr. Prosdocimi, *Il comune* cit., pp. 1-225; oppure cfr. L.

Gaudenzio, *Restauro e restauratori nella Padova dell'Ottocento*, in "Padova", febbraio 1935, pp. 32 ss.

⁴³Costantini, *Pietro Selvatico* cit., p. 63.

⁴⁴ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 526, fasc. 706. Lettera del 24 aprile 1872 inviata dal Cavalcaselle a Rezasco.

⁴⁵ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Lettera del 24 aprile del 1872.

⁴⁶Tra gli esempi in Italia di 'applicazione' della fotografia, oltre al caso più famoso del Naya, bisogna ricordare anche l'assidua collaborazione tra il fotografo Poppi ed Alfonso Rubbiani per i restauri analogici compiuti su alcuni monumenti bolognesi; cfr. M. Cova, *Fotografia e restauro architettonico*, in "Fotologia", 8, 1987, pp. 24-30.

⁴⁷Le campagne fotografiche degli Alinari hanno sempre interessato gli affreschi già restaurati, proprio perché funzionali ad una valorizzazione in senso artistico e culturale dell'attività fotografica. Il primo saggio effettuato dall'*atelier* fiorentino si ebbe già nel 1876, ma solo in occasione della pubblicazione del catalogo generale del 1887, la campagna fotografica sui dipinti della basilica di San Francesco, verrà completata fotografando la maggior parte degli affreschi già recuperati dall'intervento cavalcaselliano. In proposito si vedano: il catalogo a cura di Settimelli e Zevi, *op. cit.*; E. Sesti, *Archivi Alinari*, in "Fotologia", 3, 1985, pp. 3-7; L. Tomassini, *Le origini della Società fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi*, in "Archivio fotografico toscano", 1, 1, 1985, pp. 42-51. Id., *I nostri antenati. Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Parte II*, in "Archivio fotografico toscano", III, 6, 1987, pp. 62-69.

⁴⁸Anche gli Anderson, ed in particolare Domenico, eseguiranno diverse campagne fotografiche presso le due Basiliche, quando ormai il cantiere cavalcaselliano era terminato tra il 1899 e i primi anni del XX secolo; cfr. P. Becchetti, *Una dinastia di fotografi romani, gli Anderson*, in "Archivio fotografico toscano", II, 4, 1986, pp. 62-67.

⁴⁹ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Da una lettera del 23 aprile 1872, firmata dal fotografo Gualaccini, si apprende che la ditta assisiata per lo svolgimento del lavoro aveva richiesto una somma di £ 2 per ogni copia fotografica e di £ 11 per i materiali necessari allo sviluppo: collodione £=50, argento per la positiva £=70, oro £=70, fissatori £=25, carta carbone £=70.

⁵⁰L'ultimo pagamento del Botti per il lavoro svolto sugli affreschi assisiati risale al 6 ottobre 1874 ed era indirizzato a Venezia, dove il restauratore pisano venne chiamato dall'Accademia di Belle Arti, in qualità di 'accademico di merito'. Luigi Muzio, suo allievo ad Assisi, portò avanti il restauro degli affreschi applicando i medesimi criteri d'intervento del suo maestro.

⁵¹La società fotografica molto probabilmente fallì nel 1875; infatti le fotografie eseguite dal 1880 non furono mai siglate, come le precedenti, con il timbro che recava le tre lettere dei cognomi dei membri fondatori, ma soltanto con le due iniziali della firma di Paolo Lunghi.

⁵²ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 528, fasc. 707. Nella lettera del 16 settembre 1880 si attribuisce sostanzialmente la colpa dell'interruzione al Ministero: "Dal 1872 al 1875 si lavorò con le basi sudd. e nulla vi fu a ridire: però da quest'epoca fino ad oggi non hanno i Sottoscritti ricevuto più nessun ordinazione in proposito; dalla qual cosa ne sono restati oltremodo sorpresi, molto più che il restauratore prosiegua il lavoro, avendo restaurato oltre N. 20 quadri senza commetterne l'esatta fotografia".

⁵³ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Nella stessa lettera il Cavalcaselle indicava anche quali affreschi non necessitavano più della fotografia: "Lo scrivente non crede che il Ministero debba fare fotografare gli affreschi stati assicurati; né quelli della chiesa inferiore, i quali sono stati più volte fotografati, e dei quali se ne fa un continuo commercio, così si deve dire degli affreschi della parte inferiore, sotto il ballatoio, della chiesa superiore i dipinti rappresentanti fatti della vita di S. Francesco, perché questi pure fotografati e messi in vendita". Il commercio a cui si riferisce il conoscitore riguarda le pubblicazioni dei cataloghi fotografici dei fratelli Alinari e dell'Anderson, che, in quel periodo (dal 1876 al 1890), avevano già riprodotto alcuni cicli pittorici delle due basiliche.

⁵⁴ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Lettera del Cavalcaselle, datata 13 novembre 1880. Nello stesso fascicolo è inclusa anche una circolare ministeriale indirizzata ad Alfonso Brizi del 26 novembre 1880, in cui si riporta come l'incarico fotografico verrà nuovamente assegnato alla ditta assisiata sulla base delle richieste cavalcaselliane.

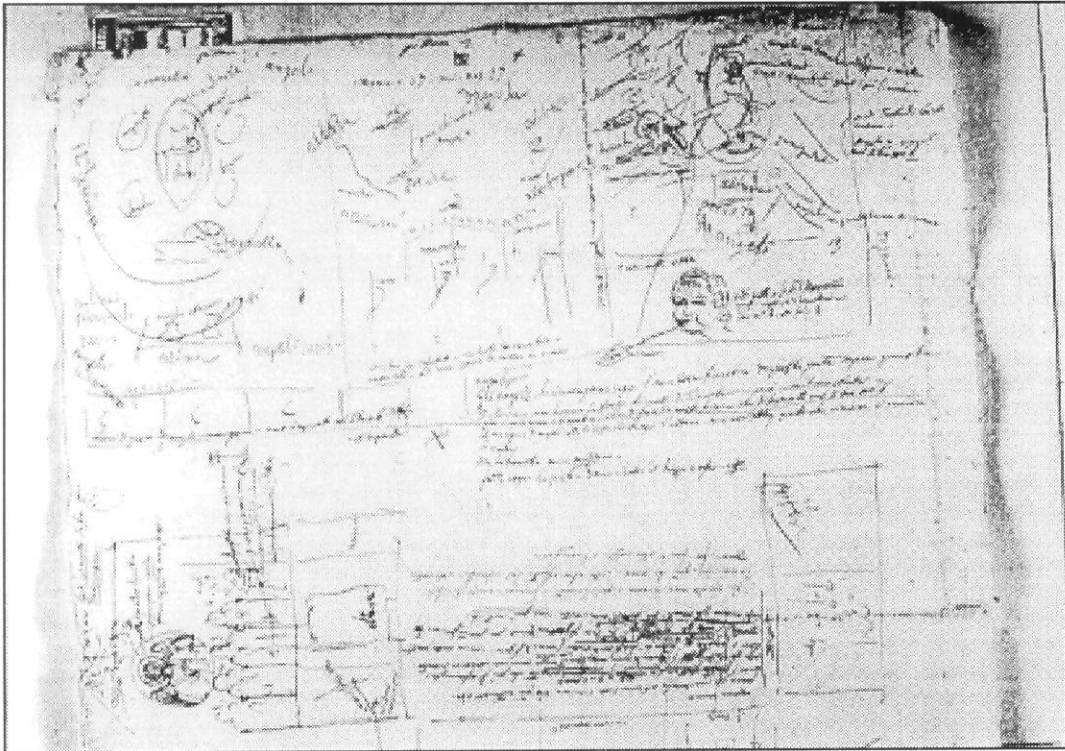


Fig. 1 - Cimabue, *Cristo con gli angeli*, Storie degli Apostoli e dell'Apocalisse, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore.

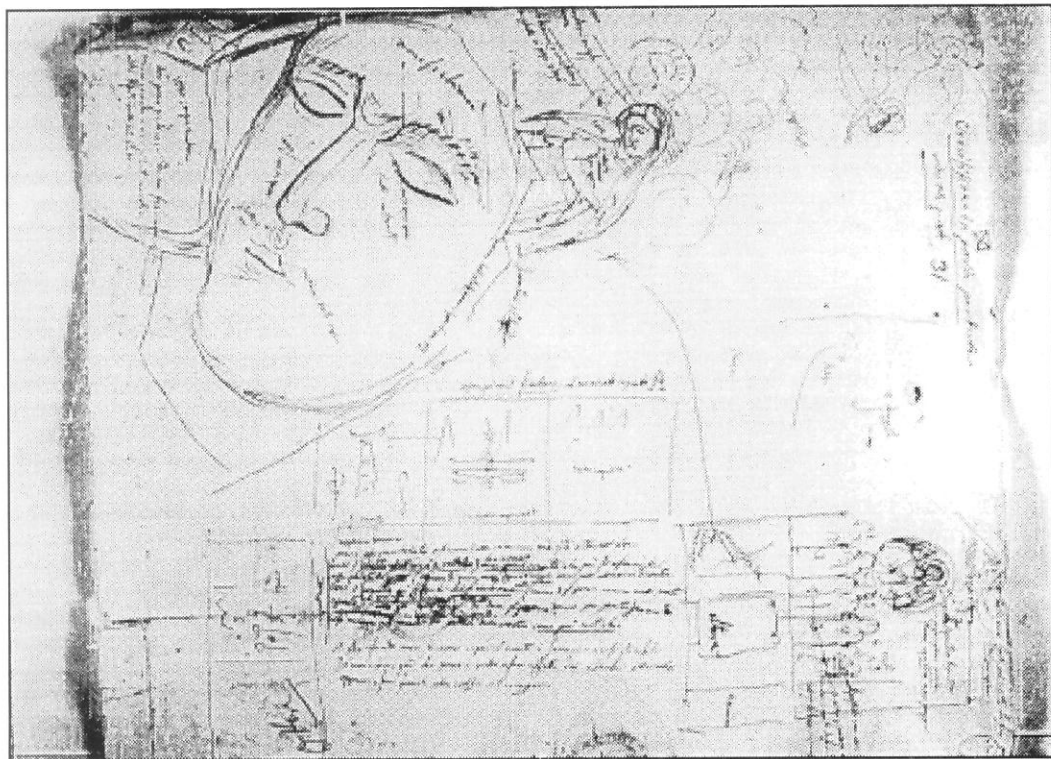


Fig. 2 - Cimabue, *Crocefissione* (particolare del volto della Vergine Addolorata), Assisi, chiesa di San Francesco, basilica superiore.

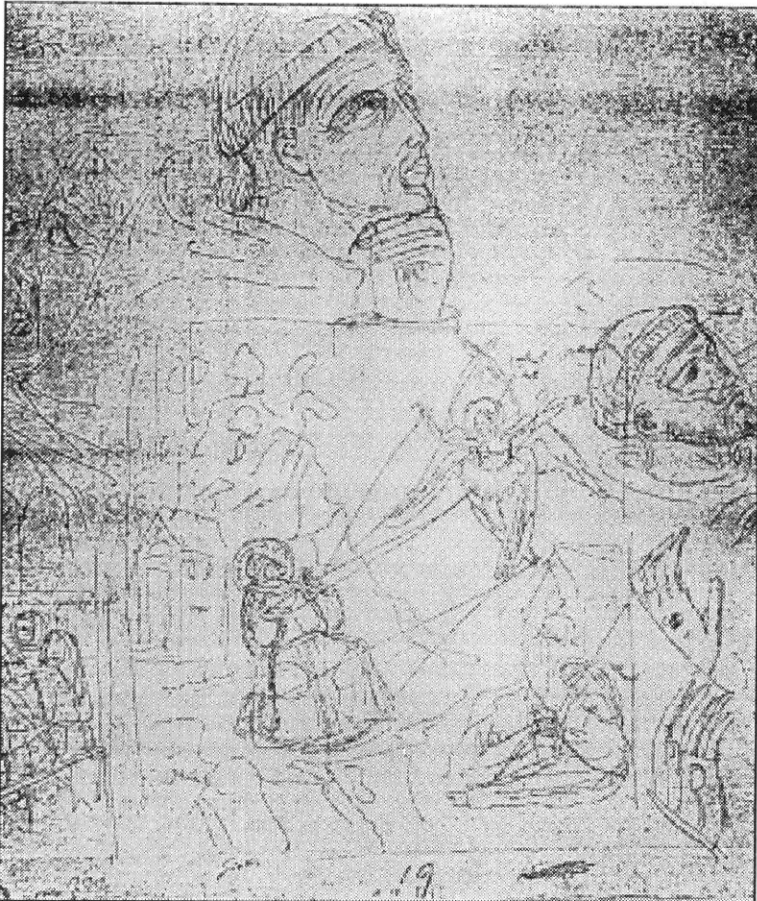


Fig. 3 - Giotto, *San Francesco che riceve le stimmate*, Assisi, Storie di San Francesco, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore.

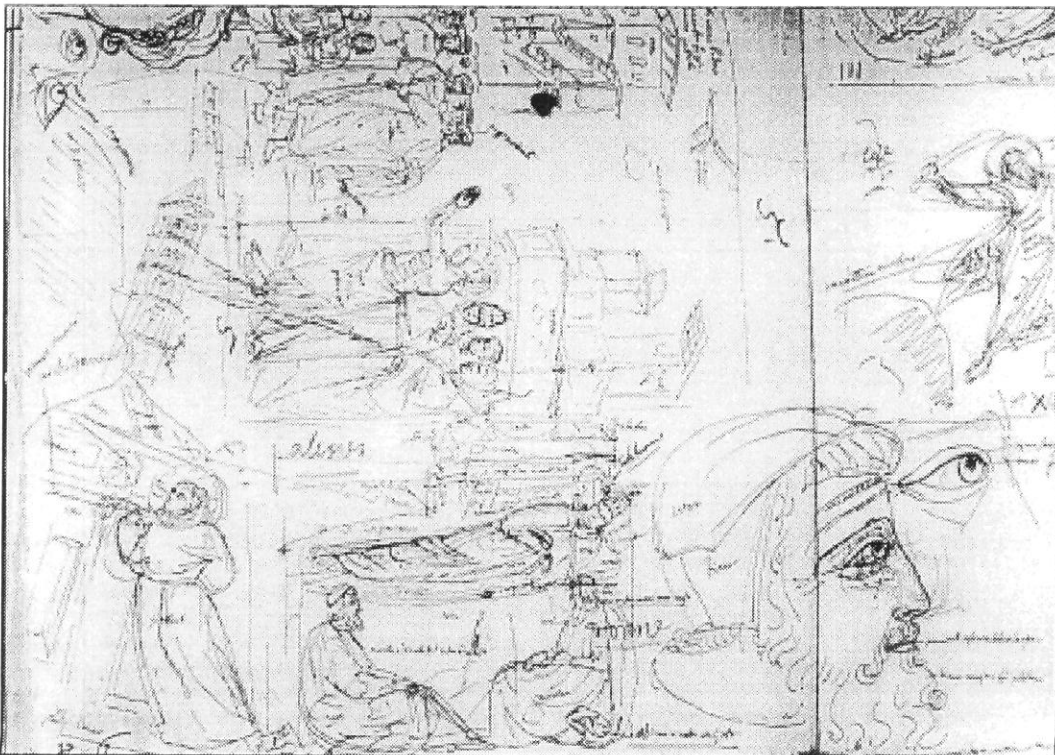


Fig. 4 - Giotto, *Il Sogno di Innocenzo III*, Assisi, Storie di San Francesco, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore.



Fig. 5 - Maestro delle Storie di Cristo, *La Natività - La Cattura*, Assisi, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore.



Fig. 6 - *Ascensione di Cristo*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore, prima dell'intervento di Guglielmo Botti nel 1872; fotografia della 'Società fotografica di Assisi'.

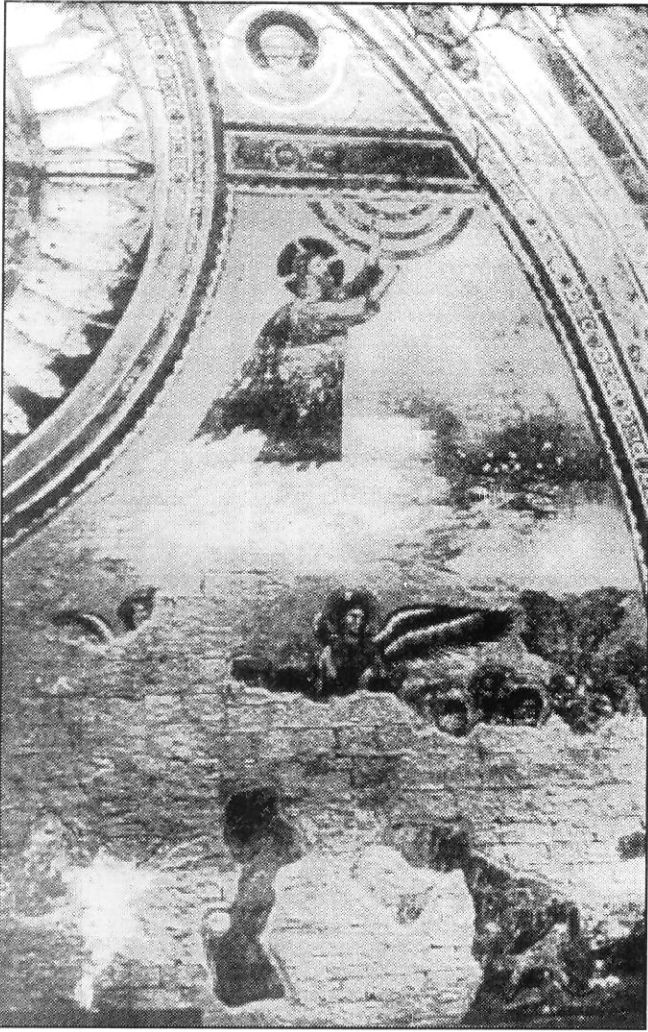


Fig. 7 - *Ascensione di Cristo*, Storie del Nuovo Testamento (parete di controfacciata), Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore.



Fig. 8 - *Ascensione di Cristo*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore, dopo l'intervento di Guglielmo Botti; fotografia f.lli Alinari (1876 - 1880).

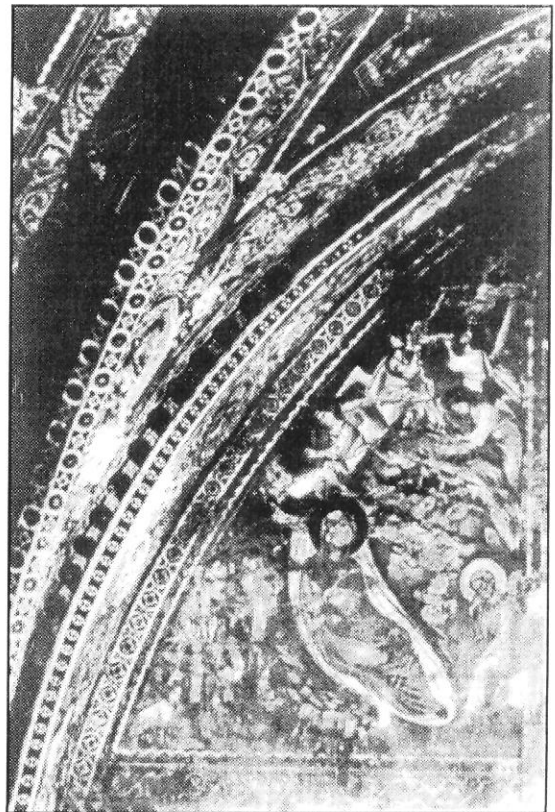


Fig. 9 - *L'Annunciazione*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore; fotografia di Paolo Lunghi (1880-1889), prima dell'intervento di Luigi Muzio.

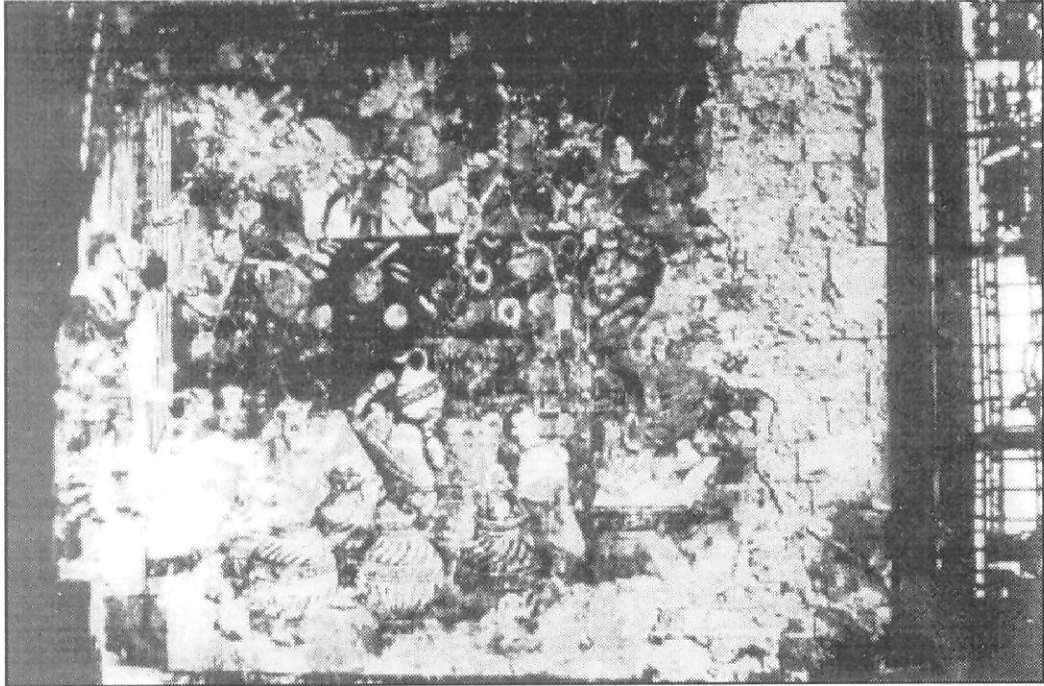


Fig. 10 - *La Natività*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore; fotografia di Paolo Lunghi (1880-1889), prima dell'intervento di Luigi Muzio.



Fig. 11 - *La Cattura di Cristo*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore; fotografia di Paolo Lunghi (1880-1889), prima dell'intervento di Luigi Muzio.

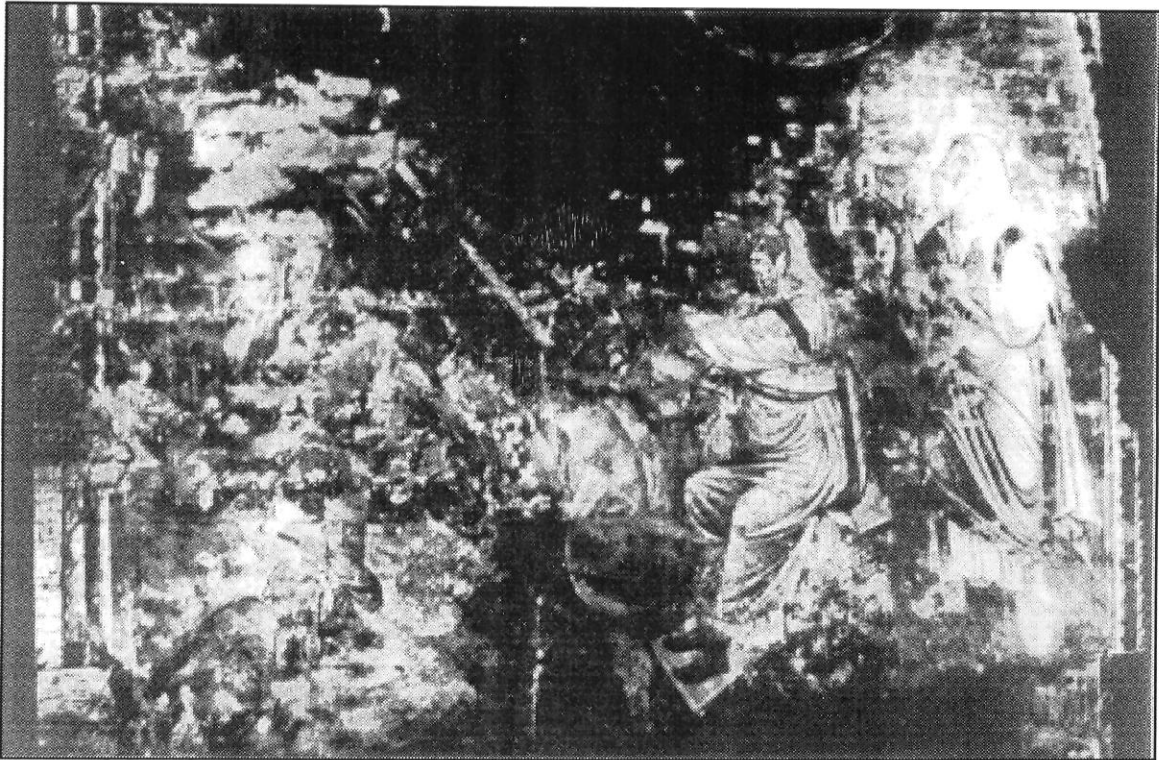


Fig. 12 - *Le Nozze di Cana*, Storie del Nuovo Testamento, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore; fotografia di Paolo Lunghi (1880-1889), prima dell'intervento di Luigi Muzio.

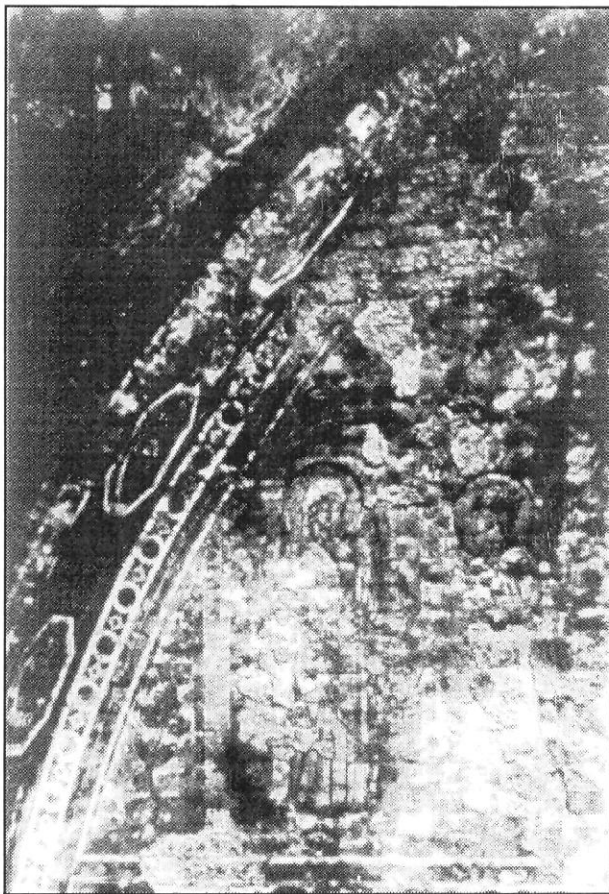


Fig. 13 - *La Creazione dell'Arca di Noè*, Storie del Nuovo Testamento, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore; fotografia di Paolo Lunghi (1880-1889), prima dell'intervento di Luigi Muzio.