



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2016, n. 5

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica
Direttori: Enzo Lippolis, Giorgio Rocco
Redazione: Luigi Maria Caliò, Monica Livadiotti
Redazione sito web: Antonello Fino, Chiara Giatti, Valeria Parisi, Rita Sassu
Anno di fondazione: 2011

Maria Laura Corradetti, *Il restauro dei marmi antichi di palazzo Medici-Riccardi dopo l'alluvione di Firenze del 1966*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

Maria Laura CORRADETTI, *Il restauro dei marmi antichi di palazzo Medici-Riccardi dopo l'alluvione di Firenze del 1966*,
Thiasos 5, 2016, pp. 89-118

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



IL RESTAURO DEI MARMI ANTICHI DI PALAZZO MEDICI-RICCARDI DOPO L'ALLUVIONE DI FIRENZE DEL 1966

Maria Laura Corradetti

Keywords: Palazzo Medici - Riccardi, Firenze, alluvione, 1966, restauro, Cesare Brandi, collezione, sculture, busti antichi.

Parole chiave: Palazzo Medici - Riccardi, Florence, flood, 1966, restoration, Cesare Brandi, collection, sculptures, ancient busts.

Abstract:

The flood in Florence in 1966 was really a tragedy, because it caused victims and damaged houses, shops and works of art, but at the same time it promoted the growth of restoration with international collaboration. The theory of Cesare Brandi established that the "epifania" of the work of art is indivisible from the matter of which it's made, as a result the restoration must protect the material integrity of the work without making an artistic or storic falsehood. What regard to ancient marbles of Palazzo Medici – Riccardi, it's very interesting that if their restoration (i.e. the removal of old remakings in plaster or in stucco) was the consequence of the nineteenth-century technical experience or the best solution in relation to the damages done by the flood and likewise the theory of Brandi.

L'alluvione di Firenze del 1966, pur nel dramma della situazione, rappresentò letteralmente uno spartiacque per la forte accelerazione che imprese nella ricerca e sperimentazione dei prodotti da impiegare nel restauro e, soprattutto, fu luogo prediletto per la messa in atto delle finalità che un restauro dovrebbe andare a soddisfare, in base alla nuova lezione di Cesare Brandi. Nel momento in cui si riconosce che l'epifania di un'opera d'arte è imprescindibile dalla materia che la compone, ecco che il restauro si definisce come intervento con il quale salvaguardare, fin dove possibile (cioè senza incorrere in un falso storico e/o artistico), l'integrità fisica del manufatto su cui interviene. Relativamente poi al recupero dei marmi antichi di proprietà di Palazzo Medici – Riccardi, è particolarmente interessante stabilire se la decisione finale di rimuovere dai volti i rifacimenti in gesso o stucco di vecchi restauri sia legata a una tradizione operativa di stampo purista di discendenza Ottocentesca o se, piuttosto, proprio alla luce della lezione di Brandi e dei danni inferti alla collezione, sia stata la risposta tecnica che sul momento pareva meglio rispettare proprio i dettami brandiani.

1. Palazzo Medici - Riccardi e catalogazione della raccolta riccardiana di marmi antichi

Attualmente Palazzo Medici-Riccardi insieme al museo ospita la biblioteca Moreniana, la biblioteca Riccardiana, la Prefettura e gli uffici dell'Amministrazione provinciale di Firenze. Come suggerisce il suo nome, vide un passaggio di proprietà tra due celebri famiglie fiorentine: costruito per volontà di Cosimo il Vecchio dall'architetto Michelozzo di Bartolomeo nel 1444, nel 1659 fu acquistato dalla Famiglia Riccardi, che soprattutto grazie alla figura di Riccardo Riccardi (1558-1612), fine umanista oltre che abile banchiere, accumularono una preziosa raccolta di marmi antichi. La rapida ascesa dei Riccardi sarà però segnata da una altrettanto repentina decadenza economica che costrinse nel 1808 alla vendita del Palazzo di Via Valfonda (la loro precedente residenza dotata di un magnifico giardino, purtroppo distrutto per far spazio alla costruzione della Stazione Ferroviaria di S. Maria Novella) e poi, nel 1811, alla messa all'asta delle loro collezioni d'arte che, in parte, lasciarono il territorio italiano. Per fortuna la dispersione degli oggetti d'arte non coinvolse i marmi antichi che offerti in un unico lotto non trovarono nessun compratore. Tra i creditori della famiglia risultava il Demanio granducale che nel 1814 si aggiudicò il Palazzo Medici – Riccardi insieme a tutte le sculture ivi contenute. I Lorena vi adibirono alcuni uffici amministrativi e la sede della Guardia Urbana. Nel corso degli anni però alcuni pezzi della collezione furono trasferiti in altri musei: ad esempio nel 1825 un piccolo numero di marmi scelti era passato agli Uffizi e nel 1840 ben 65 sculture riccardiane furono portate nel Corridoio Vasariano. Ancora, un frammento di un rilievo funerario passò al Museo Archeologico di Firenze, mentre un medaglione con testa di Scipione seguito da tre dei rilievi con le fatiche di Ercole trovò nuova collocazione al Museo Nazionale del Bargello. Dal 1874 il palazzo appartiene alla Provincia di Firenze.

Anche l'edificio fu danneggiato dalla piena del 1966, e il suo restauro si concluse nel 1972. Nel 2003 l'assetto del cortile è stato ricostituito collocando nelle 4 nicchie presenti sul lato occidentale del cortile i calchi delle 4 statue arnofiane acefale acquistate dai Riccardi e lì collocate fino al 1935 (poi trasferite al Museo dell'Opera del Duomo), provenienti però dall'antica facciata della Cattedrale smontata nel 1587. Le teste antiche che le completavano fanno ancora parte della collezione riccardiana e sono le opere catalogate come B1, B4, B8 e B11¹.

Per una serie di vicissitudini e contrattempi solo nel 2000, sotto la direzione di Vincenzo Saladino², è stato pubblicato il catalogo generale delle sculture antiche di Palazzo Medici – Riccardi. Le notizie piuttosto frammentarie, casualmente rinvenute nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana³, possono riassumere solo alcuni passaggi della sofferta catalogazione. In una lettera (17 dicembre 1953) di Bianchi Bandinelli al Presidente della Provincia leggiamo: «Come già ebbi a dire al Prof. Tocchini, personalmente io mi metto volentieri a disposizione dell'Amministrazione per dirigere l'opera di redazione del catalogo e per assistere il lavoro del fotografo. Per l'Istituto di Archeologia dell'Università sarebbe questa un'occasione assai gradita e desiderata di applicare i propri allievi in un lavoro legato agli interessi fiorentini nel campo della tradizione culturale migliore. Da parte della locale Soprintendenza si è perfettamente d'accordo di collaborare alla redazione del catalogo sotto la mia responsabilità scientifica». In una minuta datata 20 novembre 1958 della Soprintendenza alle Antichità indirizzata all'assessore provinciale all'Istruzione, Prof. Tocchini, si dice che i revisori del catalogo erano i professori Neppi Modona e Mingazzini. Mingazzini in una lettera (9 dicembre 1958) informa il soprintendente Caputo che prenderà l'incarico del catalogo e si farà coadiuvare dalla Dott.ssa Coco. Si trova conferma degli incarichi e si proponeva la pubblicazione del catalogo al Poligrafico in un lettera (21 gennaio 1959) della Soprintendenza alle Antichità diretta al prof. Castelfranco, Direzione Generale Antichità e Belle Arti: «Gli autori del catalogo delle sculture antiche di Palazzo Riccardi già da parecchi anni impegnati dal Prof. Minto nella preparazione delle schede, saranno i proff. Paolino Mingazzini e Aldo Neppi Modona».

Il 3 giugno 1959 Caputo in una lettera informa la Coco dell'interessamento del Poligrafico e «sarei lieto se si potesse iniziare il lavoro al più presto». Nello stesso mese c'è la risposta della Coco, che ringrazia lui e Mingazzini e assicura che inizierà subito. In un lettera del 30 aprile 1960 si dice che il compito della Coco è quello di aggiornare le schede elaborate dal Mingazzini. Da una serie di documenti si vede che in previsione di questo catalogo si provvede a nuova recensione fotografica dei marmi e a una loro pulitura. Per questo motivo, durante lo studio per il catalogo, i marmi furono raggruppati in una delle sale al pianterreno, la cosiddetta Limonaia, però il loro stazionamento fu tutt'altro che provvisorio: lì saranno raggiunti dalla piena del '66. In un documento (23 ottobre 1964) la Soprintendenza informava l'Amministrazione Provinciale che la redazione del catalogo era quasi pronta per la stampa. Intanto, in data 23 marzo 1965, il Ministero della P.I. autorizzava la Soprintendenza a trasferire questi marmi nel Museo Archeologico, perché luogo più idoneo. In una minuta (28 giugno 1965) della Soprintendenza al Ministero: «la Dott.ssa Coco dovrà infatti provvedere, oltre che al completamento del suo manoscritto, anche al trasferimento del gruppo di teste ritratte che verranno affidate in deposito temporaneo a questo Museo Archeologico dall'Amministrazione provinciale». Purtroppo da una minuta (23 ottobre 1965) della Soprintendenza all'Amministrazione si viene a sapere che l'imminenza dei lavori di restauro nell'ala del Museo Archeologico rendeva impossibile questo trasferimento.

Il 1° dicembre 1965 Raffaello Delogu (successore di Castelfranco nella direzione dell'Ufficio addetto al *Bollettino d'Arte*) chiede aggiornamenti sul catalogo al soprintendente Caputo e la conferma dell'affidamento del lavoro ai Professori Mingazzini, Neppi Modona e Laviosa per la parte antica e alla Brunetti per quella moderna. Il 17 dicembre '65 nella sua risposta Caputo dice di non sapere del lavoro della Brunetti e assicura che il catalogo è «ben avviato alla conclusione». Di seguito dà un sunto delle vicende del catalogo: più di 30 anni prima Mingazzini, allora ispettore a Firenze, fece una schedatura di tutte le sculture classiche della collezione, mentre Neppi Modona schedò le iscrizioni. Proseguendo, racconta: «Poi le schede rimasero lì, ci fu la guerra, ecc. e nel 1959 ripresi l'iniziativa perché fossero tradotte in un vero e proprio catalogo. Neppi Modona si è incaricato di aggiornare e mettere a punto la sua parte, ma Mingazzini non aveva in quell'epoca la possibilità di farlo, ed ha affidato il lavoro alla sua ex-assistente Dott. Tea Martinelli Coco, riservandosi di fare lui una prefazione. La Dott. Coco ha curato per prima cosa una completa campagna fotografica che tra rimozione dei pezzi, ripulitura di quelli rimasti per decenni all'aperto, qualche restauro, ha preso poco più di 2 anni. In seguito la Dott. Coco, avendo finalmente le fotografie, ha potuto dedicarsi allo studio dei pezzi con confronti, di bibliografia, ecc. e tu sai bene che non è un lavoro breve, soprattutto quando vi si può dedicare solo una piccola parte del proprio tempo. Da un anno però la Dott. Coco avendo terminato il lavoro all'Enciclopedia dell'Arte della Sansoni ed avendo quindi la mattina impegnata alla Soprintendenza di Roma V, ha potuto dedicarsi

¹ SALADINO 2000.

² *Ibidem*.

³ Le filze consultate all'Archivio Storico della Soprintendenza per i

Beni Archeologici della Toscana sono: Filza FIRENZE Posizione 9 n. 7 Anni 1951-1960; Filza FIRENZE Posizione 9 n. 3 Anni 1961-1970; Filza FIRENZE Posizione 9 n. 3 Anni 1971-1980.

con più tranquillità alla stesura del Catalogo, tanto più che grazie all'intelligente comprensione del nostro amico Sestieri ella ha potuto effettuare qualche missione a Firenze per ricontrollare gli oggetti e mandare avanti il lavoro». Delogu (4 gennaio '66) ringraziava Caputo e si riservava con lui «un conclusivo colloquio per definire e mandare in porto l'iniziativa».

Nei faldoni riguardanti gli anni dei restauri post-alluvione e quelli immediatamente successivi non sono presenti documenti che possano chiarire cosa impedì la tanto attesa pubblicazione. Benché Luigi Tassinari, Presidente della Provincia di Firenze, nel catalogo del 1973 redatto in occasione della mostra legata ai restauri di questi marmi antichi affermasse che «*La mostra, curata dalla Dott. Tea Martinelli e accompagnata da queste note, prelude alla edizione completa del catalogo dei marmi riccardiani, in preparazione presso l'Istituto Poligrafico dello Stato*»⁴, tali aspettative saranno disattese. In una lettera datata 11 ottobre 1979, conservata presso l'Ufficio Cultura e Biblioteche della Provincia, si comunicava che la dott.ssa Coco, per altri suoi impegni improrogabili, non avrebbe sistemato il manoscritto del prof. Mingazzini.

2. L'alluvione e i suoi effetti nel settore del restauro

«*Il 4 novembre 1966, dalle prime ore del mattino, le acque impazzite dell'Arno trasformarono Firenze in Venezia. Sulla città arrivò una valanga immensa di 685 milioni di metri cubi di acqua, che coprì un'area urbana di tremila ettari. L'Arno rovesciò anche un milione di tonnellate di fango, melma e detriti miscelati con tonnellate di nafta provenienti dai serbatoi degli impianti di riscaldamento. Questo impasto liquido e melmoso raggiunse l'incredibile portata di 4500 metri cubi al secondo, mentre il letto dell'Arno, allora, non poteva che sopportarne a fatica poco più di 2500. Il resto si rovesciò sulla città. Dopo diciotto ore in balia del suo fiume, Firenze subì più danni che in tutta la seconda guerra mondiale*»⁵.

Tranne la parte nord e le aree collinari (spesso una leggera pendenza salvò dalla devastazione della piena), nel resto della città il fiume si riversò con tutta la sua potenza e il suo putrido contenuto rigurgitato dalle fognature impazzite, causando vittime, rovinando attività commerciali, abitazioni e opere d'arte disseminate nel centro storico, negli archivi, nelle chiese, nelle biblioteche, nei palazzi, nei musei e nei loro depositi⁶.

Tuttavia fu solo in un secondo momento, superata l'emergenza dell'inondazione, che si ebbe sentore di quanto profondo e capillare fosse stato il colpo inferto al patrimonio fiorentino. Come prima istanza, infatti, vi fu la necessità impellente di recuperare gli oggetti e di prestare un primo intervento attraverso metodiche ovviamente diversificate in base alle varie caratteristiche materiche e alle tecniche di esecuzione di ogni singola opera d'arte.

Il primo intento fu quello di contenere i processi di degrado che in tempi brevissimi si sarebbero sviluppati. Occorreva infatti contenere i danni provocati da fango, nafta e oli combustibili capaci di depositarsi per assorbimento anche su vaste superfici verticali, per non parlare di tutte le conseguenze negative riconducibili all'acqua: nella sua azione meccanica (connessa alla sua velocità e pressione), nelle sue proprietà veicolari per le sostanze nocive e nella sua capacità di penetrazione con effetti solventi. Inoltre occorreva arginare i fenomeni di degrado innescati dagli alti valori di umidità che di per sé potevano creare l'*habitat* favorevole per lo sviluppo di biodeteriogeni, che potevano trovare facile terreno di coltura nei prodotti organici utilizzati in passato negli interventi manutentivi e di restauro.

Era indispensabile garantire una stabilizzazione conservativa dei manufatti, soprattutto in riferimento ai valori termo-igrometrici, giacché l'umidità e la temperatura se lontani dai valori ideali richiesti da ciascuna tipologia artistica, innescano immediatamente una serie di processi degenerativi. Ovviamente i soccorsi prevedevano una *consecutio* calibrata in base alle caratteristiche materiche dell'opera da salvare, con ulteriori complicazioni laddove l'opera d'arte era il prodotto di materiali diversi per origine (organici/inorganici) e per requisiti chimico-fisici che portavano a una diversificata reazione alle cause sopradette. Per questo inizialmente si decise il ricovero delle opere d'arte per arginare e tenere sotto controllo i traumi che le stesse di lì a poco avrebbero sofferto.

L'impegno profuso fu straordinario alla luce delle difficoltà tecniche del tutto nuove, in quanto si dovette approntare un piano di intervento che fronteggiasse sia i disagi operativi rappresentati dal numero considerevole di oggetti danneggiati, sia le problematiche conservative manifestatesi con una virulenza mai vista, oltre a confrontarsi con inconvenienti inimmaginabili in situazioni di normalità, quale la rimozione degli strati di nafta, oli vari e fango da tutte le opere⁷.

⁴ MARTINELLI 1973, p. 4.

⁵ D'ANGELIS 2006, p. 69.

⁶ BALDINI 1966; BARGELLINI NARDI 2006; BATINI 1967; BAUSI

1987; BERTI 1966; CARNIANI, PAOLETTI 1991; D'ANGELIS 2006; GEROSA 1967.

⁷ CORRADETTI 2014.

Risolutivo fu l'aiuto di istituti nazionali e internazionali in una piena sinergia di risorse. La forte accelerazione delle conoscenze in tema di restauro, paradossalmente, deve molto alla catastrofe fiorentina. In una condivisione di saperi, il criterio secondo il quale scegliere una procedura anziché un'altra derivava proprio dalla consapevolezza che occorreva svincolarsi da pratiche artigianali ormai consolidate nel tempo, ma prive di qualsiasi riscontro scientifico sulla loro bontà qualitativa. In sostanza si assisteva a una regolamentazione dei restauri, che passavano da mera pratica artigianale a *iter* operativi commisurati ai reali bisogni dell'opera d'arte in base alle informazioni ottenute, tanto di natura storico-artistica che scientifica.

In tutte le scelte operate si individuano molti aspetti di quei principi formulati da Cesare Brandi⁸, che pochi anni prima, nel 1963, erano stati pubblicati in un unico testo col titolo *Teoria del restauro: lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*⁹.

Si era dimostrato infatti come l'intervento di restauro di un bene culturale, indipendentemente dalla sua categoria di appartenenza, fosse il recupero della componente materica attraverso cui si sostanzia l'opera stessa e attraverso cui si manifesta come tale alla nostra coscienza¹⁰. Di fatto, cioè, non esiste sul piano dei principi alcuna differenza tra il restauro, ad esempio, di un mosaico e quello in altri settori, ma soltanto diverse scelte tecniche di intervento. Significa che, ponendo come obiettivo il rispetto del valore storico e artistico dell'opera e la sua incolumità fisica a prescindere dalla sua specificità (es: se quadro, o affresco, o statua lignea, ecc.), il restauro dovrà allora preservare, da un lato, la materia di cui è fatta e, dall'altra, non adottare delle soluzioni operative che alterino il suo essere testimonianza storica e artistica. Da un punto di vista pratico, però, le scelte operative necessariamente dovranno tener conto dei materiali impiegati e delle caratteristiche di esecuzione di ogni singola opera (unitamente al suo stato conservativo), ecco perché si parla di una differenziazione delle tecniche di intervento.

Si sanciva un orientamento che legando l'autenticità dell'opera alla materia che la compone, riconosceva dignità di testimonianza non solo all'immagine, ma a tutti gli aspetti costruttivi sottintesi. Il che ci porta a un assunto finale universalmente riconosciuto: la necessità cioè di una conoscenza globale dell'opera attraverso un uso incrociato di informazioni tanto di natura indiretta, ossia fonti storiche esterne al manufatto in esame (fonti scritte di vario genere, iconografiche, ecc.) quanto di natura diretta, leggibili cioè sull'opera stessa anche attraverso quelle analisi di tipo tecnico scientifico di cui, proprio a seguito dell'inondazione, si avvertì l'importanza basilare.

Il Sovrintendente Ugo Procacci in un documento datato 8 febbraio 1968, inviato alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, evidenzia l'acquisizione dei nuovi principi teoretici con cui si risolve la dicotomia tra filone umanistico e scientifico: «L'episodio dell'alluvione, dunque, non ha fatto altro che porre in maggiore evidenza quanto di nuovo si è venuto a determinare nel campo del restauro delle opere d'arte sia a seguito dei mutati principi teoretici che informano la storia dell'arte, attraverso la ristrutturazione di questa disciplina, che ha raggiunto aspetti di alta specializzazione, sia per il confluire in essa di apporti di altri settori scientifici finora ritenuti incongrui per l'arbitraria separazione del mondo umanistico da quello avente per oggetto il campo delle scienze naturali. Invece, si è verificato un processo di sutura e di osmosi tra i due momenti dell'attività intellettuale per un processo di reversibilità dei risultati delle ricerche con una conseguente unificazione dei procedimenti, sia pure nella distinzione delle finalità dottrinali da raggiungere. Tale situazione ha portato nel settore in esame a metodologie di ricerca e di applicazioni tecniche con la necessità di immettere per i restauri delle opere d'arte le risultanze, ad esempio, della fisica, della chimica e della biologia moderne, assumendone anche i presupposti teorici e le prassi sperimentali. Non a caso nell'organico del personale dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti sono stati inclusi alcuni specialisti delle branche di ricerca ora menzionate e, parallelamente, è stata acquisita in bilancio una voce relativa alle spese per accertamenti tecnici»¹¹.

Contemplare tipologie di fonti diversificate, ognuna con un determinato apporto cognitivo, richiede, attraverso un lavoro critico di riscontro, un affinamento reciproco sino a restituire nella migliore delle ipotesi un quadro abbastanza esauriente.

Anzi, si può dire che dal raffronto dei dati ottenuti direttamente dall'opera (di per se stessi inconfutabili) con quanto tramandato nelle fonti scritte *et similia*, si può misurare la veridicità e attendibilità delle fonti medesime. Certo è che in questa corretta gerarchia di valori «Si deve poi prestare particolare attenzione a distinguere fra il dato analitico e la sua interpretazione, che può essere inesatta o compiacente verso un'ipotesi preconstituita; non è infrequente trovare che «scientificamente» è dimostrato un assunto senza che il dato analitico giustifichi oggettivamente l'interpretazione»¹².

⁸ Cesare Brandi (Siena 1906 – ivi 1988) fu direttore dell'Istituto Centrale del Restauro dalla sua fondazione (1939) fino al 1961.

⁹ BRANDI 1963, p. 33: «[...] qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte».

¹⁰ BRANDI 1963; BRANDI 1994.

¹¹ Archivio Storico Polo Museale Fiorentino: Filza 1968 – Affari Generali Gennaio.

¹² CONTI 1992, p. 22.

Stabilito quindi che l'errore può celarsi nelle conclusioni e non nel dato oggettivo, in questa prospettiva appare allora evidente la portata informativa che un restauro offre (supportato, come doveroso, da analisi anche di natura scientifica) sui materiali e sulle tecniche esecutive che hanno prodotto un determinato oggetto e in generale sulle sue vicissitudini, contribuendo alla conoscenza e razionalizzazione dei dati in nostro possesso. È un altro strumento per lo studio e la revisione critica arrivando talora a una nuova interpretazione dell'oggetto.

Oggigiorno il rapporto che si instaura tra le indagini preliminari, il progetto di restauro e l'intervento effettivo di restauro non è necessariamente di tipo consequenziale, quando cioè il restauro succede in un ipotetico percorso operativo di tipo lineare, ma questo rappresentando spesso una nuova fonte di conoscenza, configura allora il legame come un percorso circolare nel quale può esservi scambio paritetico di informazioni tale da portare a tarare diversamente quello che era il progetto di restauro iniziale. Si avvalorava al massimo quella "permeabilità" di dati di varia paternità che già Procacci percepiva e sottolineava nel testo sopracitato.

In verità tali considerazioni rilevano il valore assoluto (come testimonianza) attribuito all'aspetto materiale, secondo una prassi riscontrabile anche in archeologia dove i «[...] resti oggettuali sono sempre, per ovvia definizione, fonti dirette»¹³ e perciò indiscutibili, oltre alla condivisione, tra il mondo del restauro e il settore archeologico, di un *modus operandi* che riconosce importanza documentale alla stratificazione quale indispensabile strumento di conoscenza.

La stratigrafia infatti non è altro che l'aspetto visibile del rapporto che si instaura tra la cosiddetta "autenticità iniziale"¹⁴ e le molteplici "autenticità acquisite" intese come tutti quegli eventi verificatisi e facenti parte della storia del manufatto e come tali conservate qualora se ne riconosca un'importanza storico - artistica, a meno che non compromettano la conservazione dell'opera. Perciò una corretta interpretazione stratigrafica va ad incrementare quelli sono i dati in nostro possesso relativi a quella determinata opera.

Di per sé il ragionamento si fonda su un'intuizione quasi banale, dove la stratigrafia è il prodotto fisico di una determinata successione e somma di azioni; piuttosto la difficoltà risiede nel riconoscere *a posteriori* esattamente l'ordine e la natura di siffatte azioni, e per "azioni" è da intendersi qualsiasi episodio a prescindere dalla sua matrice antropica. Stessa abilità analitica è d'altronde richiesta anche in archeologia nelle campagne di scavo.

Il legame tra l'opera e la sua materia costituente permette così di applicare il concetto di stratificazione come utile strumento nel riconoscimento di ciò che deve essere preservato nell'intervento di restauro. Nell'analisi dello stato conservativo si può, ad esempio, rilevare prima una patina di ossalati di calcio e sopra (= dopo) una crosta nera; per non citare alcune delle tecniche analitiche utilizzate che prevedono sezioni sottili trasversali all'oggetto da indagare tali da evidenziare l'intera successione stratigrafica dal substrato verso l'esterno, o sistemi di indagine atti a mostrare ad esempio negli strati sottostanti (= prima) di un'opera pittorica un disegno differente rispetto all'opera così come conservata (= dopo).

Ecco perché nel restauro ogni azione deve essere il risultato di scelte meditate, proprio per la consapevolezza che errati interventi possono provocare la perdita irrimediabile di moltissime informazioni impresse nella materialità del manufatto artistico.

3. Attuali principi operativi nel settore del restauro

Prima di entrare nel dettaglio della vicenda, per consentire un maggior grado di comprensione della gravità della situazione, è bene sottolineare alcuni punti fermi pertinenti i requisiti che un intervento di restauro oggi deve possedere.

Un manufatto artistico, per sua stessa definizione, è imprescindibile dalla sua corporeità, e se ormai è riconosciuta la caducità connaturata della materia, altrettanto lampante deve essere il fatto che un restauro rappresenta comunque un'operazione invasiva e per certi versi lesiva:

«Non esiste, insomma, un intervento di restauro, per quanto esemplare, che lasci l'opera del tutto indenne: essa ne esce comunque più fragile di prima, o perché qualcosa è stato sottratto o perché, al contrario, sono stati immessi dei prodotti con i quali i materiali che la costituiscono dovranno stabilire un nuovo equilibrio»¹⁵.

Al riguardo occorre sfatare un'altra presunzione e riconoscere che: *«è priva di fondamento la convinzione che un restauro si debba e si possa fare una volta per tutte. Quello che possiamo auspicare è che gli effetti di un restauro durino il più a lungo possibile; così come, più in generale, quello che si può sperare è di riuscire a rallentare quanto più possibile il naturale*

¹³ MANNONI, GIANNICHEDDA 1996, p. 29. E ancora, p. 30: *«Sostenere che i reperti archeologici sono fonti dirette significa solo che non necessitano di essere sottoposti ad esami di credibilità».*

¹⁴ DOGLIONI 1997.

¹⁵ BASILE 1989, p. 61.

degrado dei manufatti artistici inibendo o limitando l'insorgere di fattori di deterioramento, che quel degrado al contrario accelerano in proporzioni talora vertiginose»¹⁶.

Ovviamente si interviene, e si deve intervenire, per restituire quella funzionalità dell'opera d'arte per cui fu realizzata e che altrimenti andrebbe persa. Il concetto di funzionalità di un'opera d'arte si rifà ad una casistica comprensiva sia di destinazioni prettamente pratiche che possono interessare le suppellettili o le strutture architettoniche, sia di funzioni di tipo ideologico come, ad esempio, finalità politiche, religiose, sociali, ecc., oltre al fatto che, comunque, un manufatto artistico è stato creato per raffigurare qualcosa e per essere ammirato (nello specifico, poi, in un certo luogo, a una certa altezza e con una certa luce). Si devono cioè salvaguardare i valori insiti in un'opera d'arte che Cesare Brandi riconobbe in: «[...] una duplice istanza: l'istanza estetica che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in un certo tempo e luogo si trova»¹⁷.

L'istanza storica è molto più complessa di quel che può apparire: «Ma d'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica, e questa, per di più, non s'arresta alla prima storicità, ossia a quella che si fondava all'atto della formulazione dell'opera, ma dovrà tenere conto anche della seconda storicità, che prende l'avvio subito dopo l'atto della formulazione e si protrae fino al momento e luogo in cui avviene il riconoscimento nella coscienza»¹⁸. Il restauro si impone allora come la soluzione per garantire la trasmissione e il godimento alle generazioni future dei manufatti artistici: «In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella sua duplice polarità estetica e storica, la prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico»¹⁹.

È chiaro che per non incorrere in un falso storico ed artistico l'intervento dovrà interessare unicamente la materia e non i suoi significati documentali. Senza entrare troppo nello specifico, alla luce delle informazioni ottenute si delinea la tipologia operativa del restauro la cui complessità, poi, non risiede nell'aspetto strettamente tecnico, ma nella difficoltà di renderlo riconoscibile ed anche revocabile, garantendo nel contempo l'autenticità della preesistenza restaurata e il mantenimento della sua unità figurativa, evidenziando così le problematiche insite in un intervento che rimanga fedele ai noti parametri dell'istanza storica ed estetica.

Ecco perché lo studio pregresso e l'intervento operativo ormai non si limitano solo all'opera, ma tendono anche al recupero del contesto che la ospita, oppure a controllarne semplicemente i parametri climatici, secondo quella terminologia di "restauro indiretto", "restauro passivo", "conservazione preventiva" o "restauro preventivo". Giovanni Urbani²⁰, più di tutti, si dedicò con passione alla causa della conservazione preventiva, tanto da sperare che il Ministero dell'Ambiente e quello dei Beni Culturali venissero riuniti in un unico dicastero, aspettativa disattesa che lui interpreterà come un fallimento della strategia politica²¹. Urbani senz'altro rappresentava la frangia più incline al contributo scientifico: «D'altra parte, è solo sul piano dell'insieme e della totalità che la scienza può venirci incontro – perché quello è il piano su cui essa si muove già per suo conto. A meno di non credere che la scienza serva a far meglio i ritocchi, e non a mettere i dipinti nelle condizioni per cui abbiano sempre meno bisogno di ritocchi»²².

La tutela del bene culturale si raggiunge soprattutto nella conoscenza di quali siano i parametri ambientali richiesti per la sua conservazione, partendo dal presupposto (e dal buon senso) che la sua longevità deriva dall'impedire l'instaurarsi dei processi di degrado e non dagli interventi di restauro. L'osservazione quasi banale che prevenire è meglio che curare condensa, però, in poche parole, il *diktat* cui gli organi preposti alla salvaguardia del patrimonio culturale dovrebbero rifarsi nella programmazione e investimento delle risorse messe a loro disposizione. È ciò, insomma, che dovrebbe spingere alla cura dell'opera, intesa perciò in senso lato, anche a restauro ultimato: infatti un restauro, per quanto possa aver soddisfatto le aspettative iniziali, perderà di efficacia se non lo si supporta con una periodica attività di manutenzione²³ e di controllo delle condizioni ambientali²⁴ in cui l'oggetto viene collocato o ricollocato²⁵.

¹⁶ BASILE 1989, p. 62.

¹⁷ BRANDI 1963, p. 34.

¹⁸ BRANDI 1996, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 85.

²⁰ Roma 1925 – ivi, 1994. Entrò all'I.C.R. come allievo dei corsi di formazione per restauratori. Proseguì la sua carriera all'interno dell'istituto prima come restauratore, poi come funzionario storico dell'arte sino a rivestire la carica di direttore dell'I.C.R. dal 1973 al 1983.

²¹ URBANI 2000, p. 145.

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ La Carta Italiana 1987 della Conservazione e del Restauro degli Oggetti d'Arte e di Cultura alla voce «manutenzione» così recita: «L'insieme degli atti programmaticamente ricorrenti rivolti a mantenere le cose di interesse culturale in condizioni ottimali

di integrità e funzionalità, specialmente dopo che abbiano subito interventi eccezionali di conservazione e/o restauro».

²⁴ Il termine «ambiente» va inteso come luogo di conservazione che include i macroambienti (all'aperto, in locali di deposito, sale espositive, ecc.) e i microambienti (armadi, teche, vetrine, ecc.).

²⁵ Sulla falsariga della manutenzione è da considerare la prevenzione, intesa come una serie di azioni di controllo nella fruizione e dei parametri ambientali affinché questi si mantengano costanti nei valori per una buona e durevole conservazione. La Carta Italiana 1987 della Conservazione e del Restauro degli Oggetti d'Arte e di Cultura alla voce «prevenzione» così recita: «L'insieme degli atti di conservazione, motivati da conoscenze predittive al più lungo termine possibile, sull'oggetto considerato e sulle condizioni del suo contesto ambientale». Ancora più chiaro l'art. 29 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio: «per prevenzione si intende il complesso delle attività

Tra l'altro nel preservare l'ambiente, se fu quello che produsse e/o accolse quel determinato oggetto artistico, si realizza *in toto* il rispetto del valore artistico e storico di quel medesimo oggetto. Cesare Brandi: «È per questo che il primo intervento che noi dovremo considerare, non sarà quello diretto sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. Da questa proposizione discende che anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce l'enucleazione della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico. Attaccare un quadro ad una parete, togliergli o mettergli una cornice; mettere o levare un piedistallo ad una statua, toglierlo dal suo posto o creargliene uno nuovo: aprire uno spiazzo o un largo ad un'architettura, addirittura smontarlo e rimontarlo altrove; ecco altrettante operazioni che si pongono come altrettanti atti di restauro, e naturalmente non solo come atti positivi, anzi, il più delle volte, decisamente negativi, come quelli contrassegnati dallo smontaggio e rimontaggio in altro luogo di un'architettura»²⁶.

Un'opera d'arte dunque, non si esaurisce in se stessa, ma si integra con un complesso di informazioni e documenti che la legano indissolubilmente al proprio ambiente di appartenenza, come parte della trama di un tessuto storico culturale unico e indivisibile. Non a caso tale sensibilità portò a individuare come peggior danno arrecato ai tesori d'arte fiorentini proprio la lacerazione di quei legami che storicamente si erano formati tra questi e il loro contesto: «Ora, il danno più violentemente inferto dall'alluvione non è stato in realtà la distruzione, per quanto dolorosa e irrimediabile, di alcune singole opere d'arte d'importanza grandissima (tutti pensiamo al Crocifisso di Cimabue). Ma l'interruzione proditoria, estesa in ogni direzione, che non ha risparmiato alcuna zona felice, della rete di relazioni costruitesi dal bene culturale sul territorio nel corso della sua storia. I sistemi bibliotecari, le opere d'arte mobili, soprattutto, hanno ricevuto colpi difficilmente rimediabili, perché il guasto è avvenuto sottilmente, casualmente, a diversi livelli non prevedibili. S'immagini la rete di relazioni cui facevo riferimento come un sistema di strade: nessuno ha più la garanzia, imboccata una via, di poterla percorrere fino in fondo, e di non doversi arrestare non si sa quanto, non si sa dove, per l'interruzione invalicabile della strada. Continuando nella metafora, l'operazione di risanamento territoriale che mi si presenta equivale a gettare sopra queste interruzioni dei ponti, a ristabilire dei passaggi. E allora il restauro in generale, e più specificamente nella situazione attuale delle zone di cui ha cura la Soprintendenza nella quale lavoro, mi si presenta non certo come mero fatto tecnico, ma soprattutto come un'attenta, paziente operazione di ricucitura territoriale (non mi asterrò certo dall'impiego di una parola altrimenti inflazionata)»²⁷.

Per semplificare, alla luce di tutte queste considerazioni, il restauro deve essere il meno invasivo possibile. In genere la prassi operativa conseguente a tale approccio critico si ispira ai criteri del minimo intervento, della reversibilità o ritrattabilità²⁸, della distinguibilità a vista²⁹, della compatibilità fisico-chimica delle metodologie e dei materiali scelti con la natura materica del bene culturale e con il suo stato di conservazione, proprio nel rispetto dell'istanza storica e di quella estetica, dove quest'ultima non è fine a se stessa, ma in rapporto con la prima e funzionale alla leggibilità dell'opera d'arte.

Un'errata interpretazione di questo binomio, distorcendone il significato originale, ha talora spinto a privilegiare l'effetto estetico conclusivo, legittimando tacitamente la violazione ai principi sopradetti; anche perché, purtroppo, la qualità di un restauro spesso si misura ancora proprio sul grado di consenso che, alla vista, può suscitare.

Non è infatti inusuale incontrare una resistenza a che l'eventuale ritocco pittorico risulti riconoscibile a una certa distanza, e come l'intervento mimetico sia ancora ampiamente usato soprattutto in quei lavori che non coinvolgono artisti famosi. «Si potrebbe obiettare che oggi la riconoscibilità richiesta è facilmente assicurata dalla larga diffusione degli strumenti di indagine diagnostica, per cui una semplice fotografia in Fluorescenza UV può benissimo documentare l'estensione del restauro pittorico. Ma la necessità che la riconoscibilità sia ancora avvertibile visivamente da qualunque visitatore che possa giungere alla necessaria distanza dall'opera, deriva dal concetto che il dipinto, come parte del patrimonio artistico nazionale, deve poter essere fruito correttamente anche da un pubblico non qualificato, come parte necessaria della vita quotidiana di ogni cittadino»³⁰.

idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo complesso».

²⁶ BRANDI 1963, p. 79.

²⁷ BONSAINTI 1982, p. 215.

²⁸ Non sempre c'è la possibilità concreta di rimuovere un prodotto usato in un precedente intervento di restauro (es. se adoperato per restituire coesione al materiale degradato), perciò a fronte di questo limite, adesso la scelta si orienta su materiali che in fase di invecchiamento non formino sottoprodotti nocivi e che permettano

eventuali futuri interventi conservativi.

²⁹ Sotto il profilo conservativo le eventuali parti di reintegro devono essere facilmente amovibili, giacché nulla vieta che, un domani, si possano privilegiare altre soluzioni tecniche. Inoltre per non incorrere in un falso storico e/o artistico, devono essere riconoscibili ad una certa distanza, mentre da lontano risultare impercettibili, per non recare disturbo all'osservazione dell'opera.

³⁰ CIATTI 2009, p. 334.

Non bisogna, quindi, essere tentati dal credere che simili problematiche è bene che rimangano esclusivo appannaggio degli addetti ai lavori. Decidere di non rendere visibili i restauri significa restituire un'opera falsata nei suoi valori storico-artistici. Ecco perché nel giudizio di un restauro possono condizionare eccessivamente certi apprezzamenti di tipo estetico: infatti laddove un buon restauro è anche un bel restauro (se non altro dal punto di vista metodologico), un bel restauro non sempre è un buon restauro.

3.1 Danni e interventi di restauro alle opere lapidee

Dove arrivò la violenza delle acque gli oggetti subirono consunzione della superficie per effetto dell'erosione per corrosione (cioè per cause meccaniche) esercitata da particelle di varia natura trasportate in sospensione, unitamente a rotture e fratture per le impetuose ondate d'acqua cariche di tronchi d'albero, motorini, macchine, carcasse di animali, bidoni, semafori, panchine e tutto ciò che la forza della corrente era riuscita a trascinare con sé. Tra l'altro le superfici lapidee così consunte più facilmente assorbivano la nafta, gli oli e tutto ciò che era disperso nelle acque putride.

Purtroppo si congegnarono numerose perdite di parti anatomiche facenti parte di antichi restauri, ormai disperse dalla corrente dell'Arno o perché letteralmente disciolte dalle acque per il disfacimento dei vecchi restauri a base di gesso o stucco. Poi distacchi e allentamenti di vecchi reintegri per l'alterazione delle colle animali, o di collanti comunque sensibili all'acqua. Gli elevati valori di umidità atmosferica causavano nel giro di poco tempo l'ossidazione dei perni in ferro (quasi sempre usati per la giunzione di parti di restauro o per l'unione di singole parti anatomiche) con annesso loro aumento di volume sottoponendo il materiale limitrofo a tensioni che prolungate nel tempo cagionavano vere e proprie rotture; oltre ai danni del dilavamento dell'acqua che spandeva in soluzione gli ossidi metallici al materiale adiacente, macchiandolo.

Inoltre la stagione invernale particolarmente umida certo non favoriva l'asciugatura delle opere rimaste per moltissime ore immerse nelle acque, con tutti i fenomeni degenerativi annessi, *in primis* la cristallizzazione/dissoluzione dell'acqua e dei sali in essa disciolti, che nella reiterazione del fenomeno producono fratture e fessurazioni nella pietra. Inoltre la forte umidità permise che quella congerie di sostanze trasportate dal fiume avesse tutto il tempo di penetrare in profondità all'interno delle sculture. Senza contare, poi, che simili parametri termo-igrometrici potevano indebolire l'efficacia di certe procedure d'intervento, come durante la pulitura l'effetto assorbente degli impacchi, giacché questi non avevano modo di essiccarsi proprio per la bassa temperatura e i valori di umidità atmosferica. Anzi, spesso fu necessario ripetere l'applicazione degli impacchi anche per un altro imprevisto legato sempre alla situazione climatica: l'asciugatura delle statue procedeva con notevole lentezza, perciò a ritmi molto rallentati l'evaporazione dell'acqua trascinava con sé in superficie la nafta, con conseguente nuovo affioramento di macchie idrocarburiche anche a distanza di molti mesi³¹.

C'è da dire che nel settore lapideo ci si avvale in particolare dell'esperienza anglosassone che, a seguito del suo precoce sviluppo industriale, da tempo si confrontava con i fenomeni di degrado legati all'inquinamento atmosferico, tipo la formazione e ispessimento delle croste nere.

Per il settore scultura fu infatti inviato a Firenze da John Pope-Hennessy, direttore del Victoria and Albert Museum di Londra, il restauratore Kennet Hempel al cui seguito vi furono 3 giovani restauratori, e cioè Angela Camargo, Guglielmo Galli e Lorenzo Rossi che a loro volta guidarono il lavoro di studenti italiani e stranieri³².

L'emergenza portò all'adozione di nuovi materiali, previa sperimentazione laddove non esisteva una tradizione consolidata all'estero. Trovarono spazio prodotti come la Polyfilla (solfato di calcio ed etere di cellulosa) con eventuale aggiunta di pigmenti in polvere per accordarla alla cromia lapidea, preferita perché meno sensibile all'umidità rispetto al gesso. Si sostituirono poi gli adesivi alterati con i nuovi, in particolare con il Sintolit (resina poliesteri) prodotto in Italia, che riscosse l'apprezzamento di Hempel che lo annovera tra i materiali per il restauro lapideo nella sua relazione *Notes on the conservation of sculpture, stone, marble and terracotta*³³.

Da un punto di vista operativo, il restauro si muoveva secondo una serie di passaggi, che iniziava dalla pulitura per poi procedere con la sostituzione dei perni in ferro, il consolidamento, l'assemblaggio, la stuccatura-ricostruzioni plastiche e l'eventuale patinatura-protezione finale. Se è vero che nel corso dei secoli tale scaletta operativa è rimasta praticamente inalterata, è bene precisare che sono completamente cambiati i requisiti e i traguardi che ogni passaggio deve garantire, proprio alla luce dell'insegnamento brandiano.

Perciò partendo dal postulato che la pulitura è un'operazione delicata e irreversibile, nel senso che non è possibile rimediare a un eventuale danno e ciò che è stato tolto non è più recuperabile, quest'intervento non doveva eccedere, né intaccare la superficie lapidea. Vigeva ormai quella profilassi per cui doveva essere graduale e selettiva, controllabile in

³¹ CORRADETTI 2014.

LUCCI 1986.

³² BERTI, BOCCIA, CAPRARA *et alii* 1967; BERTI 1977; PAO-

³³ HEMPEL 1968.

ogni sua fase, non produrre materiali dannosi per la conservazione della pietra e non provocare abrasioni o quant'altro che potessero accelerare il degrado per aumento della porosità superficiale.

Dopo una spolveratura preliminare e una pulitura con acqua corrente o ad impacco per rimuovere il fango, per la rimozione delle macchie idrocarburiche il passaggio obbligato vedeva l'utilizzo di un solvente, lo Shellsol-A (prodotto dalla Shell, composto per il 98,3% di alchil-benzene + 1,1% di paraffina + 0,3% di olefine e 0,3% di idrocarburi aromatici), anche se, all'occorrenza, si poteva optare per altre diverse combinazioni di solventi, quando non si raggiungevano i risultati sperati (però circa i marmi riccardiani ci si limitò allo Shellsol-A). Per ottimizzare l'effetto dei solventi si ricorreva alla tecnica degli impacchi che ne permetteva un maggior tempo di posa e il controllo dell'azione nel senso dell'estensione e della profondità. Circa la scelta dell'adsorbente migliore per gli impacchi, ecco che Hempel introdusse l'uso della Sepiolite, un'argilla adoperata ancora oggi.

I perni o viti in ferro generalmente venivano sostituiti con i corrispettivi in acciaio inox per non incorrere negli inconvenienti del ferro ossidato. Quasi sempre, poi, si sfruttavano, per il loro alloggiamento le cavità precedentemente realizzate proprio per ridurre al minimo le perforazioni. La sostituzione dei vecchi inserti ferrosi, però, si arrestava quando non era possibile intervenire senza causare maggiori danni, nel qual caso si provvedeva a isolarli con specifici prodotti per impedirne la corrosione³⁴.

Conclusa la pulitura, si ricorreva eventualmente al consolidamento quando le modificazioni strutturali e tessiturali della pietra non garantivano più la persistenza delle caratteristiche meccaniche del materiale. In tal modo si recuperano i valori di resistenza meccanica e si rende la struttura interna meno porosa, di conseguenza meno permeabile all'acqua e alle soluzioni acide e saline. Talvolta quando il disgregamento della pietra era tale da annullare quella minima resistenza fisica richiesta in un intervento di pulitura, si invertiva il normale *iter* dei trattamenti e si iniziava con un consolidamento dell'area da trattare che viene allora chiamato pre-consolidamento.

Con l'assemblaggio degli elementi distaccati o allentati si ritornava all'integrità formale dei manufatti artistici, con la sostituzione, sulle superfici di frattura, dei vecchi adesivi alterati privi ormai di proprietà adesive.

Con le stuccature di fessure e la ricostruzione di piccole mancanze del modellato si intendeva unificare la superficie per opporre agli agenti deterioranti una più durevole resistenza, con un risultato godibile esteticamente ma pur sempre riconoscibile. Per le stuccature non si optava più per materiali impropri sul piano conservativo, quali il cemento³⁵ che, tra l'altro, visivamente recava un immediato svilimento dell'opera stessa; quindi, laddove presente, veniva immediatamente rimosso. Si poteva scegliere tra diverse tecniche che però ripetevano la *consecutio* di uno "strato preparatorio", che doveva colmare il vuoto della mancanza, cui seguiva la cosiddetta "stuccatura a vista", cioè realizzata al livello della superficie lapidea con la quale si doveva accordare cromaticamente e nella rifinitura, per ridurre al minimo la sua interferenza nella visione dell'opera.

L'eventuale trattamento della patinatura/protezione finale non era solo un intervento estetico fine a se stesso, ma contribuiva attivamente a preservare le superfici rendendole meno porose. Con la patinatura si dotavano le sculture di un *film* protettivo che fungeva da barriera alla penetrazione di sostanze estranee e da scudo per la sopravvivenza materica delle statue, per contenere, un domani, il carico di un probabile successivo restauro. Poi, certo, si trattava di attutire i contrasti cromatici rientrando in quella prassi manutentiva che ha sempre accompagnato la produzione scultorea fin dall'antichità e che collimava con l'idea di mantenere l'unità figurativa acquisita dall'opera nonostante le varie integrazioni succedutesi nel corso dei secoli.

3.2 Restauro della collezione di marmi antichi di Palazzo Medici – Riccardi

Anche i marmi di Palazzo Medici - Riccardi (adesso sede della Provincia di Firenze, proprietaria della collezione) furono travolti dalle acque vorticosi dell'Arno e, benché sotto la tutela dell'allora Soprintendenza alle Antichità d'Etruria, ricevettero un primo intervento dal personale al servizio della Soprintendenza alle Gallerie.

L'intera operazione, di concerto tra il soprintendente alle Gallerie Ugo Procacci e il soprintendente alle Antichità d'Etruria Guglielmo Maetzke, fu affidata a Galli che ne decise l'immediato ricovero a Palazzo Davanzati, quando ancora il laboratorio di restauro del settore sculture era diretto da Luciano Berti, al tempo direttore del Museo Nazionale del Bargello, coadiuvato da Cristina Piacenti. Successivamente i restauri si svolsero presso i Laboratori di restauro della Soprintendenza alle Gallerie alla Fortezza da Basso e presso la sezione distaccata della Vecchia Posta, diretti da Umberto Baldini insieme ad Antonio Paolucci.

Dopo il primo intervento svolto da studenti statunitensi, i restauri furono condotti da Mario Geniola e in seguito da Francesco Della Corte, Carla Podestà, Lorenzo Rossi, Enrico Salsini ed Elena Sargentini sempre con la

³⁴ CORRADETTI 2014.

³⁵ Il cemento rilascia sali solubili con il problema connesso alla loro

crystallizzazione/dissoluzione. Il cemento, poi, differisce dalla pietra per colore, porosità e per caratteristiche meccaniche.

supervisione di Galli, ma sotto la direzione della dott.ssa Tea Coco Martinelli che ne curò anche la mostra e il relativo catalogo:

13 febbraio 1973
Al ministero Pubblica Istruzione
Direzione Generale AA. BB. Arti - Serv. 1°
ROMA

Firenze – Collezione Riccardi di ritratti romani – Riordinamento

È stato in questi ultimi tempi completato il restauro della collezione di ritratti romani di Palazzo Riccardi, di proprietà dell'Amministrazione Provinciale di Firenze, curato dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e diretto e seguito dalla dott.ssa Tea Martinelli, della Soprintendenza alla Preistoria, di Roma, la quale ha avuto anche l'incarico di prepararne il catalogo scientifico.

L'Amministrazione Provinciale di Firenze si è ora rivolta a questa Soprintendenza per averne la collaborazione nel preparare un'esposizione di detta collezione di ritratti, nelle sale del Museo Mediceo di Palazzo Riccardi stesso.

Poiché la persona più preparata a seguire questo lavoro espositivo è la dott.ssa Martinelli stessa, la quale meglio di ogni altro conosce le sculture, il loro valore, la problematica ad esse connessa, prego codesto Ministero di voler permettere che, compatibilmente con le esigenze di servizio, la stessa sia autorizzata a recarsi a Firenze per il periodo – o i brevi periodi – necessari per studiare e realizzare tale ordinamento, e completare intanto così lo studio delle sculture per il catalogo.

Si pensa che il tempo occorrente sia all'incirca di tre settimane, in più riprese: le spese di indennità di missione dovrebbero gravare sui fondi a disposizione di questo Ufficio sul cap. 2506 per l'anno 1973.

IL SOPRINTENDENTE
Dott. Guglielmo Maetzke³⁶

Oggi la documentazione relativa al loro restauro si trova presso l'Archivio Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure. Si tratta a tutti gli effetti di schede tecniche che, per quanto succinte nei contenuti, rappresentano l'unica memoria storica superstita di quell'evento, se si eccettua il sobrio catalogo del 1973 curato dalla Martinelli, *I marmi della collezione Riccardi restaurati dopo l'alluvione*³⁷ con solo 3 esemplari fotografati e recensiti.

Nient'altro è stato rinvenuto estendendo le ricerche all'Archivio storico e all'Ufficio Cultura e Biblioteche della Provincia, alla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, alla Soprintendenza ai Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici che fu coinvolta nella realizzazione delle mensole e piedistalli per la mostra dei marmi restaurati³⁸.

L'indagine è proseguita, però con nessun profitto, contattando le sedi degli istituti presso cui aveva lavorato l'archeologa Tea Coco Martinelli: rispettivamente la Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "I. Pigorini" a Roma e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione sempre a Roma, dove rimase fino al suo pensionamento³⁹.

In ultimo è stata tentata una trasferta presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, dove recentemente era stato versato materiale archivistico della Direzione Belle Arti risalente agli anni Sessanta. Benché non ancora inventariato, risultando abbastanza ordinato, con l'aiuto della dottoressa Di Simone, direttrice della sala di studio, si sono cercati documenti che potessero contenere informazioni utili ma, purtroppo, con esiti inconcludenti.

È stata possibile l'identificazione dei busti alluvionati attraverso il confronto delle loro foto, contenute nelle varie cartelline distinte per opera d'arte, con quelle del catalogo *Le antichità di Palazzo Medici-Riccardi: le sculture*⁴⁰ che recensisce tutti i marmi antichi ospitati nel palazzo. Nel catalogo, edito nel 2000 a cura di Vincenzo Saladino dell'Università di Firenze, i busti sono contraddistinti da una particolare nomenclatura che rimanda alla loro posizione all'interno dell'edificio al tempo della redazione del catalogo stesso. Le sigle che interessano i nostri busti stanno per:

- A = lato meridionale del cortile
- B = lato occidentale del cortile
- C = lato settentrionale del cortile
- D = passaggio coperto dal cortile principale a quello laterale
- E = lato orientale del cortile

³⁶ Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana: Filza FIRENZE Posizione 9 n. 3 Anni 1971 – 1980.

³⁷ MARTINELLI 1973.

³⁸ Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana: Filza FIRENZE Posizione 9 n. 3 Anni 1961 – 1970

(minuta del 28/7/1967 del soprintendente Maetzke al Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Firenze).

³⁹ CORRADETTI 2014.

⁴⁰ SALADINO 2000.

- L = galleria del piano terreno
- G = terrazzo su via Cavour
- F = sculture conservate in un magazzino, da ricollocare nei locali del palazzo

Dallo spoglio di tutte le carte dell'O.P.D. si è visto che, tra i 49 busti restaurati dopo la piena, ben 18 non sono menzionati come tali nel catalogo di Saladino e cioè: A2, A6, A11, A13, B4, B5, B8, B11, C7, G2, G3, F3, D1, D6, E3, E6, E11, E13. Per i restanti 31 c'è precisa corrispondenza.

Di contro, si è scoperto il restauro di un busto, il B1, sul quale non si è trovata nessuna testimonianza scritta all'O.P.D., mentre nel catalogo se ne fa accidentale menzione quando si cita un'etichetta con su scritto «*Pal. Dav. 351*»⁴¹.

Al 2001 risale il catalogo *Volto di marmo tra fasto e erudizione: sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*⁴², legato alla mostra di 22 busti della collezione restaurati nel 2001, di cui esattamente la metà rientra nel novero di quelli che furono alluvionati e a suo tempo già restaurati (B1, B4, B5, B8, B11, C7, C16, C17, D6, F3, F5). Questa mostra rientrava in quel progetto di riqualificazione e promozione dell'intera collezione che aveva preso il via nel 1992, al tempo delle celebrazioni laurenziane, con la prima *tranche* di restauri (proseguiti nel 1996 e per l'appunto nel 2001), per poi continuare con il recupero degli spazi sotterranei del Palazzo e terminare nel 2005 quando lì è stata inaugurata la nuova sede del museo per esporre questa parte di marmi antichi.

In un foglio conservato insieme a tutto il resto della documentazione nell'Archivio Restauri dell'O.P.D. si legge: «*Il restauro dei busti di Palazzo Medici - Riccardi iniziò nel mese di luglio del 1967. Su richiesta del Prof. Maetzke al Prof. Procacci, fu inviato il restauratore Galli a prendere visione dell'immediato problema di restauro. Le opere si presentavano, come documentato da fotografie, particolarmente sporche di nafta e non tanto di fango in quanto qualcuno aveva provveduto ad un primo sommario lavaggio. Per il primo intervento di restauro furono istruiti circa 15 giovani studenti di varie università statunitensi inviati a Firenze dal CRIA. Il restauro generale è consistito nell'applicazione di impacchi di sepiolite ed acqua deionizzata, ed è proseguito con ripetuta applicazione di sepiolite e Shell Sol A fino all'estrazione della nafta penetrata. Alcune parti modellate che si erano staccate durante gli interventi pulitura furono ricollocate con impiego di Sintolit e perni in acciaio inossidabile dopo l'accurata rimozione di Schellac.*

Alcune parti di vecchio restauro erano eseguite in gesso e stucco e pertanto si sono staccate o dissolte per effetto della immersione nell'acqua alluvionale ed in seguito alla pulitura.

All'inizio del 1968 la direzione del lavoro di restauro fu affidata alla Dottoressa Clelia Laviosa del Museo Archeologico di Firenze e Tea Martinelli Coco del Museo Pigorini di Roma in accordo con la Dott. Cristina Piacenti e del Prof. Maetzke. Infine la conduzione dei lavori di restauro fu solo della Dott. Martinelli che indirizzò il restauratore Mario Geniola nell'esecuzione del restauro di "tipo archeologico".

In questo tipo di restauro si trattò di rimuovere dai singoli pezzi tutte le parti aggiunte nei vari restauri anche antichi che vertevano alla completezza dell'opera; solo ad alcuni pezzi furono lasciati gli antichi restauri.

V.P.»⁴³

Altra testimonianza del lavoro del gruppo di volontari americani è un quaderno (sempre all'Archivio Restauri dell'O.P.D.) che reca il nome di un certo Alan Wilcoy e in apertura, se così si può dire, il titolo: *Primo intervento di pulitura sui busti di Palazzo Medici Riccardi Giugno-agosto 1967*. Qui, nella prima pagina, c'è scritto e firmato da Galli: «*Palazzo Medici Riccardi 8/8/1967. Le sculture hanno tutte un numero di riferimento fino al n° 52. Ma alcune sculture sono mancanti di numero, e sono state contrassegnate con lettere progressive. I cartellini con i numeri necessariamente si distaccano durante la pulitura, per cui ogni pezzo è stato munito di un numero legato con lo spago. Alcuni frammenti si distaccano per causa del solvente, e perciò vengono messi in sacchetti di nylon con il rispettivo numero di lettera. G. Galli*»⁴⁴.

Si conteggia un numero totale di 65 marmi: 52 numerati, più altri 13 contrassegnati da lettere. Di questi solo 46 hanno un resoconto di una primaria pulitura. Non è possibile stabilire con certezza se i numeri e le lettere siano i medesimi di quelli che contraddistinguono alcune delle cartelline contenenti tutti i dati relativi a ogni singolo busto. Intanto però i numeri non coincidono perché i busti totali che sappiamo essere stati restaurati sono, al momento, 50.

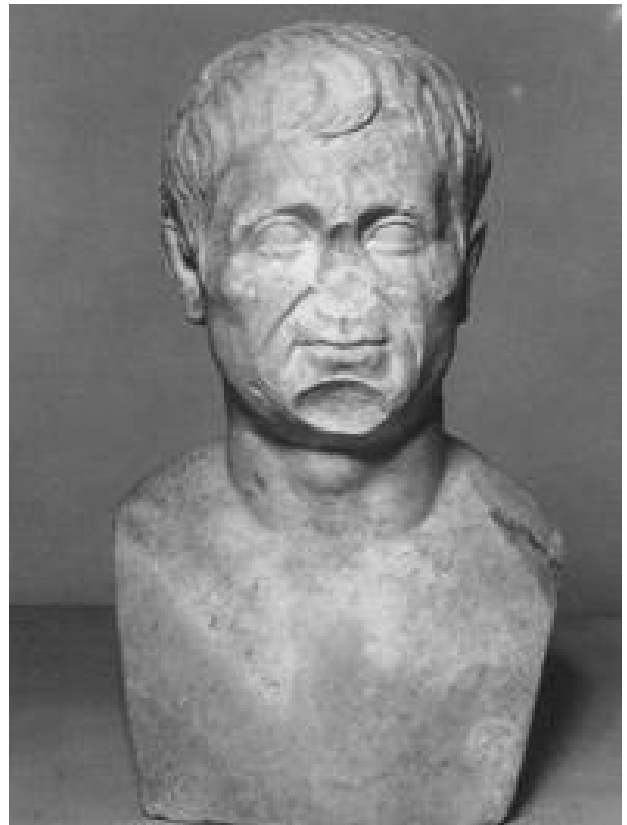
⁴¹ Conclusione supportata dal ritrovamento nel Fondo Galli di una foto del busto B1 durante il suo restauro. Questo Fondo, custodito presso l'Ufficio Restauri del Polo Museale Fiorentino, consta di 22 filze contenenti la documentazione di lavoro raccolta dal restauratore Guglielmo Galli durante la sua attività che si snoda dal 1967 al 1987,

anno della sua morte. Fondo Galli: Filza N° 3 Busta I.

⁴² PAOLUCCI, SALADINO 2001.

⁴³ Archivio Restauri O.P.D.: Filza PALAZZO MEDICI - RICCARDI 10.

⁴⁴ *Ibidem*.



Figg. 1, 2. Immagini del prima e dopo il restauro del busto G2 (Proprietà di Palazzo Medici Riccardi. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo – Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Archivio Fotografico).

Dopo una sommaria descrizione dello stato conservativo, ovviamente in inglese, sono enumerate le operazioni basilari variamente combinate (pulitura a secco con spazzole/lavaggi con acqua/impacchi con acqua o Shellsol-A), adoperando un linguaggio fortemente sintetico pure nella grafia, con esteso uso di abbreviazioni.

Le schede contenute nelle varie cartelline nella descrizione della pulitura sono ancora più concise, limitandosi a dire che per tutte le opere «è stato attuato l'intervento generico di pulitura», espressione che è stata compresa solo grazie alle informazioni contenute nel quaderno sopracitato, a quelle scritte nel catalogo pubblicato connesso alla mostra dei marmi riccardiani restaurati⁴⁵ e sulla scorta di quanto compiuto sulle opere delle altre raccolte fiorentine. Particolarmente utili, ad esempio, i restauri compiuti agli Uffizi e al Museo Nazionale del Bargello, trascritti nelle loro schede tecniche di restauro (schede con sigla G.R., acronimo di Gabinetto Restauri cioè il laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie) anch'esse custodite all'Archivio Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure⁴⁶.

Solo nelle schede di 2 busti indicati nel catalogo di Saladino con le sigle C6 e L6 la descrizione è stata più dettagliata: al lavaggio con acqua deionizzata per rimuovere i depositi di fango sono seguiti ripetuti impacchi di sepiolite e Shellsol-A per rimuovere gli oli combustibili assorbiti, per finire con sepiolite e acqua deionizzata.

Le successive fasi d'intervento sulle opere prevedevano⁴⁷:

1. lo smontaggio totale dei busti;
2. la rimozione dei vecchi collanti ormai privi di forza adesiva (es. lo Shellac, termine inglese per «gomma lacca»);
3. la sostituzione dei perni in ferro con altri in acciaio inossidabile;
4. l'uso del Sintolit come adesivo per assicurare le teste al rispettivo busto;
5. il consolidamento del marmo degradato con P.V.A. Rhodopas al 4% in Cellosolve;
6. la sostituzione delle vecchie stuccature con nuove realizzate con polvere di marmo e P.V.A. 6525 (il C16 fu l'unica opera sulla quale non si eseguirono);
7. e, spesso, la rimozione delle vecchie integrazioni facciali (figg. 1-2).

⁴⁵ MARTINELLI 1973.

⁴⁶ Le schede G.R. fanno riferimento perciò agli oggetti d'arte sotto la tutela della Soprintendenza alle Gallerie. Questo ne delimita la sfera di competenza, nel senso che non sono incluse le opere gestite da altre soprintendenze o restaurate in altre regioni o all'estero. Le

schede G.R. interessano la Loggia del Bigallo, Gli Uffizi, il Museo Casa Buonarroti, il Museo Nazionale del Bargello e la chiesa di Santa Croce. Nel dettaglio si veda CORRADETTI 2014.

⁴⁷ Si veda l'Appendice.

3.3 Quali principi di riferimento nel trattamento dei vecchi restauri?

Apparentemente il ripercorrere quelle che sono state le scelte di intervento su questa raccolta, non pare offrire alcuno spunto interessante, e la sensazione è che niente di nuovo si possa aggiungere alla storia del restauro nel settore lapideo.

Invece per questo lotto di opere che tecnicamente furono restaurate con la medesima scansione operativa delle altre collezioni (pulitura/sostituzione perni in ferro/consolidamento/assemblaggio/stuccatura-ricostruzioni plastiche/patinatura-protezione finale), è importante stabilire se e quanto fu forte l'impronta purista proprio nell'esclusione di certi dettagli anatomici aggiunti in vecchi restauri e nella cernita di quali teste antiche separare dai busti moderni che le completavano. L'intervento purista, largamente praticato, è sempre stato identificato come "restauro di tipo archeologico". La Martinelli nel catalogo fornisce subito un resoconto dettagliato delle sue direttive: «*Terminati i lavori di pulitura si è posto il problema del restauro e della validità di alcuni vecchi rifacimenti. Si è deciso di adottare un sistema di conservazione per i vecchi restauri ben eseguiti e per i completamenti non troppo vistosi rispetto al contesto scultoreo antico. Si è cercato di conservare i busti che – come testimoniano i documenti di Archivio – furono in gran parte eseguiti nel '600 e nel '700 per ordine dei Riccardi e che quindi, insieme al rifacimento del cortile, documentano il gusto e la concezione collezionistica dell'epoca. Si è pensato invece di adottare il criterio del restauro archeologico per le sculture che avevano subito gravi danni ai vecchi restauri o per quelle che risultavano falsate e appesantite da interventi grossolani o sbagliati. Si è quindi creduto di non riattaccare le parti cadute ed, anzi, in alcuni casi si sono volutamente tolte per restituire alla scultura antica tutta la sua purezza, anche se mutilata – talvolta in maniera cruda – dai tagli meccanici e dai fori di trapano usati un tempo dai restauratori. Il restauro archeologico è stato adottato, ad esempio, sulla scultura n. 5 raffigurante Afrodite, alla quale fu tolto il busto settecentesco, la crocchia dei capelli e la punta del naso. Così la testa n. 13, già adattata nel XVIII secolo come fontana e successivamente recuperata come scultura decorativa, è stata alleggerita del brutto busto moderno di conglomerato, di parte del collo non pertinente, del naso e della bocca*»⁴⁸.

A fronte di questa precisa scaletta che sembrerebbe non lasciare spazio di manovra per eventuali ripensamenti circa l'esito di questi restauri, bisogna riconoscere che la Martinelli sentiva benissimo la responsabilità del suo incarico. Le sue scelte potevano essere intese come una selezione opinabile, non condivisibile in un periodo particolarmente fecondo di speculazioni teoriche sui requisiti e sugli obiettivi di un restauro: «*Questa mostra, oltre a mettere in diretto contatto con il pubblico e gli studiosi una parte delle sculture Riccardi normalmente poco visibili, proponendone in evidenza i valori archeologici ed artistici, intende aprire al di là della stretta cerchia degli specialisti, il delicato ed attuale problema del restauro delle sculture antiche passate attraverso precedenti fasi di interpretazione. Intende quindi suscitare interesse e critica costruttiva in un settore di studio e operativo ancora in fase di esperimento. Ed è proprio per questo che i vecchi pezzi di rifacimento tolti sono stati accuratamente numerati e conservati per ogni possibile eventualità di ripristino*»⁴⁹.

Una precauzione dovuta, dal momento che le integrazioni moderne, risalenti soprattutto ai secoli XVI e XVII, erano frutto di abili restauratori, tra i quali Orazio Mochi, suo figlio Stefano, Giuseppe Brocetti e Giovanni Battista Foggini⁵⁰.

Il compito demandato alla Martinelli non era dei più semplici, non tanto, appunto, sotto il profilo delle fasi conservative che poggiavano sui risultati che andavano maturando nel settore lapideo, ma sulle scelte conclusive, sulla lettura che si voleva dare a questi busti.

È più che probabile che la studiosa abbia avvertito il pericoloso crinale sul quale si stava muovendo. D'altronde pare appartenesse a una generazione di archeologi con un'apertura mentale verso nuovi sviluppi e con grosse aspettative per il loro futuro, avendola ritrovata in quel gruppo di 28 giovani⁵¹ (tra cui Andrea Carandini, Mario Torelli, Antonio Giuliano e Filippo Coarelli) che all'iniziativa di Massimo Pallottino di fondare nel 1961 una libera associazione di archeologi, aderirono entusiasticamente e presentarono un documento che in 13 punti segnalava gli aspetti della loro professione che andavano migliorati e che nella denuncia delle carenze viene ritenuto, purtroppo, ancora attuale⁵².

Dal momento che non è stato trovato niente che chiarisse i principi teorici di riferimento di quella che, per adesso, sembra essere stata la sua unica esperienza nel campo del restauro, si pone l'interrogativo su quanto potesse

⁴⁸ MARTINELLI 1973, p. 8.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁵⁰ ROANI 2004.

⁵¹ BARBANERA 1998, pp. 226-227, nota n. 19: «Renato Peroni, Vera Bianco Peroni, Antonio Giuliano, Mario Torelli, Anna Maria Tamassia, Luigi Rocchetti, Liliana Mercado, Gabriella D'Henry, Lucia Guerrini, Ida Baldassarre, Valnea Scrinari, Tea Coco, Maria Bonghi Jovino, Baldo Conticello, Elisa Lissi, Anna Gallina, Susanna Meschini, Romolo A. Staccioli, Clara Parlato, Filippo Coarelli, Laura

Fabbrini, Giovanni Scichilone, Giovanni Colonna, Fausto Zevi, Giuseppina Cerulli-Irelli, Adriano La Regina, Andrea Carandini, Anna Maria Targioni-Violani».

⁵² Decisione presa dopo aver visto sfumare la possibilità di creare, con il beneplacito delle autorità, un Istituto archeologico nazionale come organo di coordinamento dell'archeologia nazionale. La Società degli archeologi italiani (SAI), costituita nel 1964 sotto la presidenza di Massimo Pallottino, ebbe vita molto breve.

essere aggiornata e preparata negli interventi conservativi, o piuttosto se lo fosse nei termini richiesti allora nel settore archeologico. Occorre cioè valutare se la sua scelta sia stata dettata da una pedissequa osservanza di quella che poteva essere una tradizione operativa consolidata in ambito archeologico, o se piuttosto sia il risultato di una meditazione molto più attenta e articolata.

Sebbene nella spiegazione che dà al carattere delle sue direttive sembri proiettarsi in un rispetto dell'eredità storica dei vecchi restauri relativamente ai busti, non altrettanta parsimonia, invece, sembrerebbe aver dimostrato nei confronti dei rifacimenti anatomici dei volti.

È giusto, a questo punto, domandarsi quali fossero a quei tempi le premesse culturali di riferimento in ambito archeologico, e quanto l'operato della Martinelli possa eventualmente discostarsi da una determinata prassi d'intervento. Ovviamente nel delineare quelli che erano i precedenti storici non potremo che arrestarci a quello che era lo stato dell'arte negli anni dell'alluvione, senza far riferimento agli approfondimenti maturati in tempi più recenti.

Come amaramente ha constatato Licia Vlad Borrelli, in seno all'archeologia erano mancati un Lanzi o un Cavalcaselle, e ancora agli inizi del Novecento, l'archeologia «[...] *vegetava sui postumi del filologismo e dell'attribuzionismo*»⁵³.

Infatti la formazione archeologica che affonda le sue radici nell'antiquaria, in Italia perdurò con questa connotazione fino all'Unità, per poi orientarsi verso la scuola filologica tedesca rappresentata soprattutto da Adolf Furtwängler⁵⁴ che con la fine della prima guerra mondiale concluse in Italia il periodo di maggiore influenza, anche se i postumi di entrambi questi indirizzi culturali erano ancora rintracciabili nel secondo dopoguerra: «*l'archeologia italiana per i tre o quattro lustri successivi alla fine della guerra non ha avuto rilevanti sussulti di cambiamento ma ha continuato il suo cammino utilizzando gli strumenti principali acquisiti fino a quel momento: l'approccio filologico, antiquario, la critica d'arte ecc.*»⁵⁵.

Il passaggio di testimone, avvenuto dopo la metà dell'Ottocento, tra l'antiquaria e la scuola filologica consacrò l'archeologia quale studio precipuo del mondo classico, un'archeologia perciò classica che poi è stata progressivamente avvicinata sino a essere identificata con lo studio dell'arte classica, prima greca (all'inizio, in realtà, analizzando copie romane) e poi romana. Ma da dove arriva la corrente purista che potrebbe avere influenzato la Martinelli nella sua decisione di rimuovere i vecchi restauri?

L'approccio filologico nello studio della statuaria antica è stato una costante nella storia del restauro e nel corso dei secoli portò a varie convinzioni teoriche in relazione al carattere che i restauri delle sculture dovevano avere⁵⁶. Nel XVIII sec., grazie alla figura di Johann Joachim Winckelmann⁵⁷, riconosciuto come creatore di un nuovo sistema metodologico con cui conferire veste scientifica alla storia dell'arte, lo studio non scorporava più le opere artistiche antiche come entità a sé, ma si cimentava nella ricostruzione della loro cronologia. La scultura, cioè, non era più solo un manufatto artistico, ma documento storico. Questo ebbe il suo impatto anche nel campo del restauro: infatti l'intendimento di ricostruire l'evoluzione artistica, presupponeva un completamento della scultura che seguisse una veritiera identificazione iconografica e un adeguamento in stile. Ancora non si negava il rifacimento delle parti mancanti, ma almeno si desiderava che fosse preceduto da uno studio che ne assicurasse una corretta lettura, anche se non mancarono errori fatti in buona fede⁵⁸.

⁵³ VLAD BORRELLI 2006, p. 216.

⁵⁴ BARBANERA 1998, pp. 208-209: «*Adolf Furtwängler (Freiburg i.Br. 1853-Atene 1907). Accanto a F.G. Welcker e H. Brunn può essere considerato tra gli archeologi tedeschi più significativi e più influenti del XIX secolo. [...] Le sue opere scientifiche valsero per molto tempo come standard della ricerca archeologica e tra esse ricordiamo: i cataloghi della collezione vascolare di Berlino (1885), l'edizione della collezione Sabouroff (1883-1887), la pubblicazione dei bronzi e dei Kleinfunde di Olimpia (1890), i Meisterwerke der griechischen Plastik (1893), la storia dell'arte dell'intaglio delle pietre (1900) ed Egina (1906)*». Si veda anche BARBANERA 2002.

⁵⁵ BARBANERA 1998, p. 156.

⁵⁶ Tuttavia le correnti di pensiero che, nel restauro, via via, si sono succedute nei secoli hanno sempre, per un verso o per un altro, tralasciato o combattuto la *quaestio* delle patine e coloriture nella statuaria. Infatti quell'attenzione sulla policromia antica innescata nel 1814 dall'opera di Quatremère de Quincy *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, si spense rapidamente con «[...] *l'affermarsi nella ricerca archeologica della Scuola Filologica, visto che, dal momento in cui il manufatto viene*

assunto come puro mezzo per la riconquista dell'originale perduto, l'universo degli oggetti antichi torna ad essere visto in bianco e nero» (MELUCCO VACCARO 1984, p. 24).

⁵⁷ Stendal 1717 – Trieste 1768.

⁵⁸ Interprete del pensiero winckelmanniano sappiamo essere stato lo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi. Si è poi visto che nella pratica Cavaceppi non fu così ligio ai suoi stessi precetti: sebbene nei suoi scritti sorvolasse sugli aspetti tecnici della sua metodologia, alcuni studi concludono che nella pratica del restauro non sia stato così riottoso a segare i marmi autentici e a servirsi di ferri e delle acque forti per eliminare le incrostazioni di «tartaro» e degli strati di «vellutello» (BARTOLI 1994). La storia del restauro in effetti ha avuto un andamento contraddittorio e altalenante, non solo per come, di volta in volta, si impostava il rapporto con l'antico da cui talora dipese la negligenza su tutto ciò che apparteneva ai periodi storici più recenti (oppure che non godevano di particolare predilezione), ma per la discrepanza rilevabile spesso, in uno stesso personaggio, tra teorie professate e soluzioni adottate, e per la coesistenza di correnti di pensiero rivali che portavano a operatività diverse. Nel dettaglio si veda CORRADETTI 2014, pp. 77-89.

Le trasformazioni culturali si palesano con scarti di pochi anni; è sufficiente confrontare l'opinione di un pittore, Giovanni Battista Casanova⁵⁹, fratello del famoso Giacomo che, probabilmente anche per aver vissuto in prima persona l'emozione delle scoperte archeologiche vesuviane (fu disegnatore per la Regia Stamperia delle antichità a Ercolano e Pompei), nel suo *Discorso sopra gl'antichi, e varj monumenti loro per uso degl'Alunni dell'Elettoral Accademia delle Belle Arti di Dresda* rimarcava quanto non fosse scontato metter mano su una statua e come fosse facile commettere errori interpretativi e criticava, precorrendo l'orientamento ottocentesco, la mancata riconoscibilità del restauro⁶⁰. Per Francesco Milizia⁶¹ addirittura il restauro non poteva che peggiorare e mutilare concettualmente ed esteticamente l'opera antica⁶². Ma esattamente quando si insinua la convinzione che la scultura debba essere priva di qualsiasi integrazione?

Rispetto alla concezione didattica delle integrazioni, si può prendere a segno di riconoscimento di questa nuova posizione di rottura, che tuttavia ritrova nel culto delle rovine praticato da artisti e intellettuali del Settecento una certa continuità, d'intesa anche con la cultura romantica dei primi dell'Ottocento da cui la concezione dell'irripetibilità dell'atto creativo, l'anno 1816, cioè quando la Commissione Pontificia vincolò all'assenza di restauri integrativi l'acquisto di nuove opere che andavano a compensare le recenti requisizioni napoleoniche seguite al trattato di Tolentino. Anche il processo che condusse alla critica del restauro integrativo non fu lineare e costante, dapprima fu fenomeno di nicchia riservato ai musei che ben poco divideva con il gusto dei collezionisti.

Per Cavalcaselle⁶³, uno dei fondatori della moderna storiografia artistica, il restauro non doveva essere un restauro stilistico (cioè un rifacimento mimetico delle parti mancanti riproposte nello stile dell'opera), ma coincidere con l'idea di conservazione: la lacuna in una opera d'arte acquistava una sua valenza nel suo non occultamento, in quanto garantiva la comprensione dell'opera artistica non rimaneggiata. In sostanza la metodologia filologica, che sino a quel momento aveva favorito un proliferare di copie disseminate nelle grandi collezioni aristocratiche, applicata alle integrazioni era giunta, nella sua maturazione ideologica, a rifiutarle per gli stessi suoi principi, in virtù di un diverso significato che si dava al concetto di "autentico"⁶⁴.

Al restauro integrativo si cominciava ad associare il sospetto della falsificazione, il frammento era testimone di uno stato originario non corrotto da manomissioni. Non a caso il Louvre decise di non integrare la *Venere di Milo*, acquistata negli anni Trenta dell'Ottocento, e la *Nike di Samotracia*, giunta negli anni Sessanta, e così tutte le opere arrivate dagli scavi dell'Egitto e dell'Asia Minore.

Camillo Boito⁶⁵, che elaborò una teoria del restauro che si prefiggeva la riconoscibilità dell'intervento, contemperante il meglio di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (di cui ammirava il rigore scientifico) e di John Ruskin (da cui riprese l'ammirazione per i segni del tempo visibili sui monumenti), alla conferenza tenutasi in occasione dell'Esposizione di Torino del 1884 intitolata *I restauratori*, pronunciava parole che non lasciavano dubbi su quale fosse il suo intendimento. Anche nel caso di un restauro ben fatto e apparentemente insignificante, come la reintegrazione di un naso⁶⁶ esprimeva sempre un netto rifiuto.

La tendenza con intenti storicistici propria della scuola filologica tedesca, che aveva preso le mosse alla fine degli anni Trenta del XIX secolo, si intrecciava con una corrente di pensiero di natura estetica affascinata dal frammento in sé per sé, percepito non più come un residuo, ma come parte inestimabile di un tutto. Si andava infatti introducendo quella "cultura del frammento", oggetto di studio da parte di Orietta Rossi Pinelli, che non era un fenomeno relegato al restauro, ma permeava ogni forma di sapere⁶⁷, vero modello culturale, affermatosi poi nel corso del XX secolo, che ricercava nel frammento lo spirito autentico liberato dalle concrezioni del passato. In architettura si farà largo uso del termine «superfetazioni» usato per i rifacimenti sentiti come arbitrari e in quanto tali rimossi. Il passo fu breve: dal prediligere sculture non integrate si arrivò alla decisione di rimuovere i vecchi restauri su quelle che li possedevano.

⁵⁹ Venezia 1730 – Dresda 1795.

⁶⁰ RINALDI 1996, pp. 79-80.

⁶¹ Oria 1725 – Roma 1798.

⁶² CAGIANO DE AZEVEDO 1948.

⁶³ Legnago 1819 – Roma 1897.

⁶⁴ ROSSI PINELLI 1986; ROSSI PINELLI 1998; ROSSI PINELLI 2004; ROSSI PINELLI 2006.

⁶⁵ Roma 1836 – Milano 1914.

⁶⁶ BOITO 1884, pp. 17-18: «A me, confesso, ripugna anche in questa occasione, anche trattandosi di un restauratore insigne, di lasciarmi ingannare. Il restauratore, alla stretta dei conti, mi dà la fisionomia

che gli piace; ed io voglio proprio l'antica, la genuina, quella che è uscita dallo scarpello dell'artista greco o romano, senza aggiunte e senza abbellimenti. L'interprete, sia pure grandissimo, mi riempie di fieri sospetti. In un sol caso il rappezzo può sembrare tollerabile, anzi qualche volta desiderabile: nel caso che della statua o del ritratto ci fossero altri esemplari sicuri e completi, o per lo meno medaglie chiare o cammei evidenti Teoria generale per la scultura: RESTAURI NIENTE, E BUTTAR VIA SUBITO, SENZA REMISSIONE TUTTI QUELLI CHE SONO STATI FATTI SINORA, RECENTI O VECCHI».

⁶⁷ ROSSI PINELLI 1998; PINELLI 2004; ROSSI PINELLI 2006.

Ancora fino agli anni Venti si procedeva cautamente in questa direzione e sempre in ambito museale. Solo quando mutarono gli orizzonti culturali del pubblico colto anche il de-restauro (cioè l'asportazione dei precedenti restauri) trovò larga applicazione. Questa visione purista raggiunse l'apoteosi nei de-restauri proprio degli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento⁶⁸. Questo non è che un rapidissimo riassunto della storia del restauro. Ma nel settore specificamente archeologico cosa stava succedendo? Purtroppo nel percorso che condusse l'archeologia da una erudizione antiquaria a una archeologia come scienza che considerasse tutte le testimonianze lasciate dall'uomo per restituirne il panorama socio-culturale nella sua complessità e spessore, ben poche energie furono spese nella regolamentazione dei restauri, in qualche indicazione di massima. Attendibile cartina tornasole dello scenario di quel periodo, è la verifica negli articoli pubblicati nel *Bollettino d'Arte*, di osservazioni che possano riguardare i modi di condurre un restauro in ambito strettamente archeologico⁶⁹.

Eccetto la figura di Giacomo Boni⁷⁰ che concluse il suo discorso in occasione del I Convegno degli Ispettori Onorari (1912), pubblicato nel *Bollettino d'Arte*⁷¹, con un'appendice che può essere considerata un primo esempio di *vademecum* operativo nelle campagne di scavo⁷², nient'altro apparve all'orizzonte. Nonostante questo precedente significativo, i restauri archeologici realizzati negli anni successivi anche in terra coloniale furono condotti in modo empirico, senza adottare un preciso indirizzo metodologico, né un prontuario affidabile, con l'adozione di materiali talora non appropriati⁷³. Se sul fronte storico-artistico la ricerca poteva ancora contare sulla collaborazione di abili restauratori, tutt'altra atmosfera si respirava in ambito archeologico dove, se nei settori dei metalli e degli affreschi ci si affidava a operatori privati di un certo valore, relativamente alle architetture e ai reperti ceramici viveva una certa anarchia: «Per i manufatti archeologici la situazione era diversa. A causa della mutata temperie storica si era esaurita la collaborazione con i grandi scultori che fino all'Ottocento avevano integrato, con arbitrio, spesso geniale, le mutile sculture in marmo: loro epigono si può considerare il Tenerani, al quale fu affidato il restauro dell'Augusto di Prima Porta scoperto nel 1863. Ai restauri provvedeva un personale eterogeneo. Quelli monumentali, ove non eseguiti dagli architetti, erano spesso gestiti dagli stessi archeologi che dirigevano una manovalanza raramente specializzata. Per la ricerca e l'incollaggio dei cocci e di altri materiali mobili si addestravano i custodi»⁷⁴.

In Italia qualcosa di nuovo nel settore archeologico si verificò negli anni Settanta del Novecento che avrebbe potuto portare a nuove riflessioni sul restauro. Era la scuola di Ranuccio Bianchi Bandinelli⁷⁵ che in questo periodo, soprattutto nella figura del suo allievo Andrea Carandini⁷⁶ mosse delle critiche sull'inammissibile limite concettuale di

⁶⁸ Solo negli ultimi decenni del XX secolo si è assistito a una inversione di tendenza. ROSSI PINELLI 2005, p. 125: «[...] dagli anni Settanta ad oggi, cercherò di sintetizzare, in una sorta di ordine cronologico, il succedersi di quegli orientamenti culturali che hanno, per qualche verso, registrato una mutazione nelle metodologie di intervento. All'ampia condivisione dei valori espressi dall'estetica del frammento, egemoni dal secondo dopoguerra, è seguita, già negli anni Ottanta, una fase ispirata ad un sempre più convinto atteggiamento di prudenza, cautela, riflessione colta, con forti accenti sulla centralità della prevenzione. Sin dai primi anni Novanta si poteva registrare una caduta verticale nelle scelte di derestauro, giustificato, essenzialmente, in quei casi in cui si riscontrava la presenza dell'originale al di sotto dei rifacimenti storici. Infine, come accennavo da principio, in questi ultimi anni, si è venuta rafforzando la tendenza ad attribuire una grande importanza anche all'unità iconografica dell'opera, fino a giungere, in qualche caso, a ri-restaurare opere derestaurate nel corso del XX secolo, soprattutto di scultura».

⁶⁹ VLAD BORRELLI 2007.

⁷⁰ Venezia 1859 – Roma 1925.

⁷¹ BONI 1913, pp. 43-67. Nell'Appendice, alla voce *Sculture in marmo*, p. 61, si legge: «Non si proceda mai al lavamento dei marmi di scavo senza averli prima lasciati essiccare ed aver verificato se e quali tracce essi conservano delle originarie decorazioni policrome, nel qual caso la ripulitura va fatta a secco, usando spatoline o stecche di legno o d'altro materiale che non produca graffiature. Quando un'antica scultura, per esser stata adoperata come materiale da costruzione, è in parte nascosta da conglomerato di malta aderente alla superficie scolpita, non bisogna ricorrere alle pericolose raschiature, ma operare il distacco della massa aderente con l'aiuto di scalpelli a punta, in direzione normale alla superficie da scoprirsi».

⁷² VLAD BORRELLI 2007, p. 33: «Il primo manuale di restauro archeologico che conosciamo, o, piuttosto, una specie di prontuario per le emergenze. Sono noti, peraltro, i suoi interessi per la protezione dei

monumenti marmorei ed ai suoi interventi sono state attribuite alcune patine ai silicati rilevate su manufatti romani»

⁷³ BIANCHI BANDINELLI 1961; BIANCHI BANDINELLI 1974; BRANDI 1958; CARANDINI 1979; BARBANERA 1998; MANACORDA, TAMASSIA 1985; VLAD BORRELLI 2003; VLAD BORRELLI 2006; VLAD BORRELLI 2007. VLAD BORRELLI 2010, p. 203: «A Rodi e nel Dodecaneso le ricostruzioni, con la messa in opera di materiali sporadici o non pertinenti, erano affidate a maestranze dell'esercito e, in particolare, al Genio Militare e/o graduati del corpo di occupazione, una manovalanza certamente non specializzata. Fra le incongruità, ad esempio, va segnalato che i nuovi elementi di raccordo inseriti nelle colonne dell'acropoli di Lindos a volte sono lisci, altre volte scanalati; a Cos, nel santuario di Asclepio, si ricorre all'uso del cemento e ad impavidi tagli nel materiale originale (1939), come ha rilevato Stefano Gizzi in una sua approfondita analisi. Gli scarsi e generici accenni ai restauri nelle pubblicazioni scientifiche dell'epoca, dalle riviste sull'Africa italiana a Clara Rhodos, e dai rapporti dell'Istituto storico-archeologico Fert al *Bollettino d'Arte* e all'Annuario della Scuola Archeologica Italiana d'Atene e delle missioni in Oriente, sembrano una ulteriore conferma di quanto scarso rilievo presentasse questo tema nei suoi aspetti teorici e pratici. Eppure a Rodi furono impegnati anche archeologici di grande sensibilità, come Luciano Laurenzi e Amedeo Maiuri; ma mancava ancora da parte loro uno specifico interesse per la cultura del restauro».

⁷⁴ VLAD BORRELLI 2007, p. 34.

⁷⁵ Siena 1900 – Roma 1975.

⁷⁶ Non è un caso che si citi, tra tutti, Andrea Carandini. Questi, facendosi strenuo sostenitore della lettura stratigrafica in archeologia come sistema investigativo, da un punto di vista metodologico rende simile la pratica archeologica al restauro, come evidenziato nel § 2. BARBANERA 1998, p. XIX: «Tra i suoi allievi la punta più radicale è stata rappresentata da Andrea Carandini con l'introduzione del concetto di cultura materiale e del metodo dello scavo stratigrafico come scelta

una ricerca archeologica che, nei contenuti, esauriva lo studio delle civiltà alle sole manifestazioni artistiche⁷⁷ e, da un punto di vista metodologico, non era avvezzata a percepire lo scavo come ulteriore fonte di informazioni da decodificare⁷⁸.

Il nuovo indirizzo ideologico che Bianchi Bandinelli iniziò a maturare verso la fine degli anni Trenta e che ha poi portato, come detto, la ricerca archeologica verso altri livelli, purtroppo non ha ispirato nelle giovani leve un interesse su ciò che veniva sancito nel campo del restauro⁷⁹. Fu un'occasione mancata che, nei suoi sviluppi teorici, avrebbe potuto contrastare l'allora imperante visione purista.

L'iniziazione al pensiero brandiano si è verificata spesso in modo passivo, con il contatto professionale instauratosi con i restauratori diplomati presso l'Istituto Centrale del Restauro, che sempre più numerosi lavoravano per le Soprintendenze, per i musei, nelle campagne di scavo o in altre istituzioni. Tuttavia la lezione di Brandi veniva recepita solo nella sua ricaduta pratica, suggerendo atteggiamenti più cauti nell'incarico di un restauro a ditte qualificate, ma non stimolava una discussione teorica da parte degli archeologi su temi a loro cari, con cui si confrontano ogni giorno, tipo le integrazioni delle lacune, come intervenire sui ruderi, o quando e se operare delle anastilosi⁸⁰.

Perciò, tranne rare eccezioni, pare proprio che la questione del restauro toccasse marginalmente gli interessi degli archeologi. Questo era dunque il pregresso, che verosimilmente può avere inciso in maniera più o meno determinante nel taglio professionale della Martinelli e dei suoi colleghi che vivevano questa importante stagione di trapasso.

3.4 Ipotesi sul trattamento dei vecchi restauri dei busti della collezione di Palazzo Medici - Riccardi

Tornando alla raccolta di Palazzo Medici – Riccardi, alla luce delle nuove considerazioni, si fa più intrigante analizzare le motivazioni per cui si sono decise le varie asportazioni di busti ed elementi facciali. Per verificare quanto fossero state sistematiche le rimozioni operate sui marmi riccardiani (il catalogo della Martinelli, infatti, ritrae solo tre busti che in quello del Saladino sono denominati con B12, C6 e L6), hanno fatto fede, *in primis*, le schede di restauro assieme alla loro documentazione fotografica, che però non sempre ritrae i pezzi a restauro ultimato, e le informazioni contenute nel catalogo di Saladino che esamina l'intera raccolta. Non si è potuto, invece, fare molto affidamento sul ricco repertorio fotografico di questo catalogo, che contempla foto appartenenti a momenti diversi delle vicissitudini storiche della collezione senza però che ne sia specificato il periodo⁸¹.

Sarebbe stato utile confermare i risultati ottenuti con l'aspetto che i 21 busti nuovamente restaurati nelle diverse campagne del 1992, 1996 e 2001 avevano prima di questi nuovi interventi (i marmi interessati da questi restauri sono stati: A8, B1, B4, B5, B8, B11, C3, C7, C8, C9, C10, C15, C16, C17, D6, E4, E12, E14, G4, F3, F5). Purtroppo la comparazione non è stata fatta per una sorta di *damnatio memoriae*, mancando del tutto la documentazione di questi ultimi restauri sia presso il Museo, l'Archivio e l'Ufficio Cultura e Biblioteche della Provincia, la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana e la ditta alla quale sono sempre stati commissionati i lavori.

Con tutti i limiti della documentazione in possesso, si vede che sui 50 marmi restaurati, solo 7 teste (B5, B6, B10, B12, C4, C6, E6) sono state separate dal rispettivo busto, tra cui il B12 il cui torso era in conglomerato cementizio. In verità si tratta di una media inferiore al quadro che si poteva immaginare, in base alla radicale epurazione delle integrazioni nei 3 esemplari illustrati nel catalogo della Martinelli, e a quanto scritto nei due cataloghi, quello di Saladino⁸², e quello edito con i restauri del 2001⁸³, i cui giudizi sono, semmai, condivisibili per la maggiore determinazione avuta nella sottrazione su diversi volti delle parti anatomiche rifatte.

culturale e non relegata all'ambito della tecnica. Ciò non deve indurre a pensare che l'archeologia "carandiniana" oggi si sia estesa ampiamente, minacciando altri metodi della ricerca [...]. Gli studi topografici-antiquari hanno trovato un impareggiabile cultore in Filippo Coarelli [...]. Molti altri potrebbero essere citati, tutti quanti indifferentemente legati ai molteplici filoni di ricerca qui sommariamente enumerati. Risulta perciò evidente che gli studi di storia dell'arte sono ancora preminenti nel campo della ricerca archeologica».

⁷⁷ BARBANERA 2002, p. 311: «A partire dagli anni Settanta, dalla scuola di Ranuccio Bianchi Bandinelli matura una forte critica nei confronti dell'archeologia intesa puramente come storia dell'arte antica (Carandini). Si sosteneva allora assai energicamente l'insufficienza dei metodi e degli strumenti della storia dell'arte per la comprensione del mondo antico, poiché essa si concentrava soltanto su una parte degli oggetti che di quel mondo costituiscono la memoria tangibile, selezionati dal ricercatore in base al loro valore estetico. Stabilendo così una gerarchia arbitraria delle testimonianze del passato [...] si era trascurato l'oggetto ordinario, quotidiano, privo di qualità artistica, ma in realtà veicolo di una storia fino ad allora non indagata né supposta e perciò non scritta, ma per questo non esistente. Ne era conseguita un'interpretazione

storica, se non falsata, certamente parziale».

⁷⁸ CARANDINI 2000, p. 7: «Non si può leggere un'epigrafe romana senza conoscere il latino, né un'opera d'arte senza familiarità con le immagini. Allo stesso modo non si può indagare il sottosuolo senza conoscere le regole della stratigrafia». Si legga anche CARANDINI 1979, pp. 7-8.

⁷⁹ VLAD BORRELLI 2006.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ SALADINO 2000, p. XI.

⁸² *Ibidem*. «[...] alcune immagini documentavano le condizioni di queste sculture prima dell'alluvione del 1966, altre la situazione immediatamente successiva, risultante da restauri che comportarono l'eliminazione delle integrazioni moderne».

⁸³ PAOLUCCI, SALADINO 2001, p. 13: «[...] solo l'alluvione del 1966 mise a rischio la loro conservazione. Nei mesi seguenti fu decisa la ripulitura di questi marmi, che vennero sottoposti, secondo i criteri di restauro allora prevalenti, a una sistematica rimozione delle integrazioni moderne, realizzate nel XVI e XVII secolo da validi scultori».

Forse è meno ambigua la descrizione tipologica di questi restauri fatta da Giuliano De Marinis (al tempo Direttore del Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana) nel testo redatto in occasione dei restauri eseguiti nel 1992 e da lui coordinati, del cortile e della Cappella dei Magi del palazzo. Per quanto anche lui faccia riferimento, per qualificare questo restauro, alla corrente purista tuttavia ripete un'informazione che già la Martinelli aveva scritto nel suo catalogo, e cioè che gli elementi rimossi erano stati comunque conservati: «*Un primo intervento di restauro, che aveva interessato però solo un certo numero di busti e teste (attualmente per la maggior parte conservati in magazzino) che erano stati sorpresi dall'alluvione del 1966 nella limonaia del secondo cortile del Palazzo Medici Riccardi, era stato eseguito dai Laboratori di Restauro dell'allora Soprintendenza alle Gallerie tra quella data ed i primi anni '70. Tale intervento, condotto con un criterio filologico "purista" dal punto di vista archeologico, comportò l'asportazione della maggior parte delle porzioni anatomiche interpolate, che furono comunque conservate*»⁸⁴.

Effettivamente molti marmi risultano privi di dettagli anatomici, ma volendone distinguere le dinamiche si vede che:

- nelle schede dei marmi A4, A6, A8, B4, B5, B10, B11, C8, C9, C17, D1, D6, E4, E5, E9, E11, E14, L6, G1, G3, F3 e F5 si appuntano alcune mancanze presenti prima del restauro;
- nella scheda dell'E14 si dichiara che si era disciolta la punta del naso;
- per B8, D3 e E5 il naso si è disciolto durante la pulitura;
- per i marmi A3, A6, A12, A13, A17, B3, B4, B6, B7, B10, B12, C3, C4, C6, C9, C10, C16, D6, E4, E5, E6, E12, E13, E14, L6, G1, G2, G4 e F4 le rimozioni rientrano nell'intervento di restauro.

Occorre completare questa rapida elencazione specificando che non tutte le mancanze riscontrabili in uno stesso marmo sono imputabili a una rimozione volontaria, nel senso che in una stessa opera potevano esserci delle integrazioni andate perse unitamente alle rimozioni volute dalla Martinelli. Questi busti sono: A6, B4, B10, C9, D6, E4, E5, E14 e G1.

A quali conclusioni si può giungere? Il numero consistente di opere de-restaurate sembrerebbe confermare l'idea che la Martinelli si fosse ispirata alla corrente purista. Non è escluso però che si debba approvare un'interpretazione meno univoca e monotematica, sebbene nella dichiarazione della Martinelli fossero vivi i concetti di falsificazione della fisionomia del personaggio provocata da rifacimenti anatomici errati⁸⁵, e di purezza cui si volevano ricondurre i marmi offesi da simili integrazioni⁸⁶.

Sono parole che sembrano riecheggiare la repulsa maturata nel corso del XIX sec. quando al restauro integrativo veniva inteso come manipolazione, mentre il frammento era testimone di un passato non corrotto da manomissioni⁸⁷. Era allora questo il suo orientamento?

È bene ripetere che in un restauro archeologico si oppongono bisogni contrastanti che complicano ulteriormente la questione. Bisogna riconoscere che l'archeologia è stata luogo prediletto di conflitto tra la missione storicistica del recupero delle fonti nella loro integrità formale e l'impegno a rispettare quello che la storia ci ha consegnato con tutta la sua stratificazione⁸⁸.

Per fortuna, nel tentativo di comprendere quali erano state le motivazioni che potevano avere indotto la Martinelli a prediligere la scelta che ha fatto, ci vengono in soccorso i restauri eseguiti al Museo Archeologico di Firenze. Il restauro dei busti di Palazzo Medici – Riccardi nelle sue implicazioni teoriche non è stato un caso isolato.

Infatti i 29 ritratti della raccolta riccardiana a cui sono stati tolti intenzionalmente uno o più elementi anatomici (sarebbe però più corretto conteggiarne solo 28, giacché all'E14 sono state tolte le integrazioni in cemento), rappresentano un inconsapevole *fil rouge* con quanto contemporaneamente si stava facendo nel Museo Archeologico, dove si era impegnati nei restauri dei ritratti marmorei romani che, accantonati nei magazzini, erano stati investiti dalla foga della piena⁸⁹.

Anche questo episodio consente di appurare quanto gli archeologi, o almeno alcuni, fossero consapevoli delle insidie che si celavano nei modi del restauro all'interno della loro disciplina da sempre stretta tra le maglie di precise premesse critiche, filologiche e conoscitive. Si può vedere, cioè, di riflesso come anche tutta la vicenda dei restauri

⁸⁴ DE MARINIS 1992, p. 123, nota n. 1.

⁸⁵ MARTINELLI 1973, p. 8: «[...] per le sculture che avevano subito gravi danni ai vecchi restauri o per quelle che risultavano falsate e appesantite da interventi grossolani o sbagliati».

⁸⁶ *Ibidem*, p. 8: «[...] in alcuni casi si sono volutamente tolte per restituire alla scultura antica tutta la sua purezza, anche se mutilata – talvolta in maniera cruda – dai tagli meccanici e dai fori di trapano usati un tempo dai restauratori».

⁸⁷ BOITO 1884; CAGIANO DE AZEVEDO 1948; CAGIANO DE AZEVEDO 1954; MAETZKE 1966; MANSUELLI 1958; MELUCCO VACCARO 1985; MELUCCO VACCARO 1999; NICOSIA 1982;

ROSSI 1998; ROSSI PINELLI 1986; ROSSI PINELLI 1998; ROSSI PINELLI 2004; ROSSI PINELLI 2005; VLAD BORRELLI 2003; VLAD BORRELLI 2010.

⁸⁸ In questo senso anche il restauro va inteso, non diversamente dallo scavo, come atto metodologico e, all'unisono, momento critico e conoscitivo: similitudine esemplare citata nel catalogo del 1971 relativo al restauro di numerosi monumenti etruschi eseguiti dal Laboratorio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria sotto l'egida dell'I.C.R. (MAETZKE, BARTOLONI, CRISTOFANI *et alii* 1971).

⁸⁹ MELUCCO VACCARO 1974.

eseguiti al Museo Archeologico non meriti di essere censurata per una monolitica e acritica visione purista. Alessandra Melucco Vaccaro, responsabile di questi restauri, si immerse con impegno e buona volontà in questa sfida: «*Il primo problema che si è posto è stato il più dolente: la rimozione o meno dei precedenti completamenti. I ritratti pervenuti in tempi più recenti erano, come s'è detto, pochi ed in genere privi di parti di restauro; per essi si è trattato di affrontare scelte puramente tecniche riguardo ai metodi di pulitura, consolidamento e protezione. Nel nucleo di più antica accessione, i completamenti erano molteplici e di diversa natura ed estensione; tra i pochissimi pezzi sfuggiti all'alluvione perché collocati ai piani superiori, alcuni presentavano un mosaico di parti aggiunte così serrato e con connessioni così salde, che se ne è evitata la rimozione: oltre a non essere imposta da cautele conservative, tale operazione avrebbe restituito al termine del lavoro un brandello martoriato ed informe di materia antica; pochi altri presentavano la testa antica collocata sopra un busto forse seicentesco di accurata fattura: anche in questo caso si è preferito lasciarli come erano; in un futuro allestimento collocati accanto alla maggior parte dei reperti sui quali si è dovuto operare con criteri diversi, essi potranno utilmente testimoniare due epoche e due concezioni di restauro diverse. Il più gran numero di ritratti invece era stato investito da liquami di ogni genere cui si era aggiunta la nafta traboccata dalla centrale termica del sottosuolo. Una parte dei depositi alluvionali era stata tolta nelle prime operazioni di bonifica, ma molto era penetrato in profondità inoltre le parti rapportate in marmo, ma anche in gesso e perfino in cemento – dovute forse queste ultime a più recenti cure - in seguito alla permanenza in acqua si erano dove scollate, dove addirittura perdute. Dalle suture allentate si intravedevano perni arrugginiti; altrove se ne desumeva la presenza da macchie affioranti alla superficie del marmo. Se dunque in linea teorica e in altre circostanze si sarebbe potuta evitare la rimozione dei completamenti, lo stato di conservazione dei pezzi in seguito all'alluvione rendeva l'operazione assolutamente inevitabile»⁹⁰.*

Forse la Melucco Vaccaro, come dimostrerà la sua stessa carriera⁹¹, incarnava quanto di più lontano dalla figura stereotipata dell'archeologo costretto nella tradizione, ma il mondo accademico, certo non tutto, non era dunque né digiuno, né insensibile alle ragioni delle istanze storica e artistica di scuola brandiana. Di più, oltre ad aggiornare il restauro nei materiali⁹², la Melucco Vaccaro dimostrava una conoscenza della storia del restauro, ed esprimeva tutto il suo biasimo per gli effetti deleteri che le vecchie integrazioni rimosse avevano sull'aspetto delle opere: «*A pulitura ultimata risultavano evidenziate in tutta la loro brutalità le deturpazioni operate dagli spianamenti, dai tasselli, dai fori, a prezzo dei quali erano stati applicati i completamenti appena rimossi. Era chiaro insomma che i restauratori di Galleria ai quali erano dovute simili manomissioni si erano ben guardati dal seguire un precetto enunciato dal Cavaceppi e da lui per primo disatteso: "(le commessure) anziché farsi piane e dirette, dovranno definirsi in maniera che appariscano irregolari e casuali come appunto irregolari e casuali sono le rotture dell'antico". Benché prevedibile e previsto, il fatto non ha mancato di sollevare problemi e la soluzione non è stata trovata di getto: i risultati che qui si sottopongono vogliono essere appunto un discorso aperto, per rendere esplicite e quindi suscettibili di critica e di revisione, difficoltà incontrate e soluzioni prescelte»⁹³.*

Non volendo dare adito a facili critiche che semplicisticamente potessero riassumere il suo operato come uno dei tanti restauri archeologici, sottolineava la difficoltà di trovare nella scultura un modo che, analogamente alla pittura, attutisse il disturbo che le lacune provocavano nella ricezione dell'immagine. Sperimentò varie soluzioni che però non dovevano suggestionare lo spettatore, cioè non dovevano imporre alcuna caratterizzazione morfologica delle parti mancanti. Per questo abbandonò l'idea di fare «*[...] una ricostruzione del volume, ma non del modellato, reintegrando parte della materia asportata e creando superfici arrotondate e sfuggenti sulle quali la luce scivolasse senza originare chiaroscuri»⁹⁴*, proprio per la difficoltà di raggiungere tale scopo.

Alla fine, per forza di cose, abbracciò uno stile minimalista, e per dissimulare le manomissioni provvide a far stuccare solo i fori dei vecchi perni in ferro rimossi e a lasciare visibili, così come erano, le superfici spianate di frattura rendendole però scabre con un leggero martellamento. Solo nei casi in cui i vecchi completamenti avevano previsto dei tasselli molto profondi pensò di colmare questi vuoti, limitandosi alla parte più incavata, in modo da annullare «*[...] talune più violente e spigolose camusità che, generando un nido d'ombra più cupo, stravolgevano completamente i rapporti chiaroscurali delle masse facciali»⁹⁵*.

⁹⁰ MELUCCO VACCARO 1974, p. 68.

⁹¹ Roma 1940 – ivi, 2000. Laureatasi con Ranuccio Bianchi Bandinelli all'Università La Sapienza di Roma, tra i vari incarichi ricordiamo nel 1969 il ruolo di Ispettore archeologo, e nel 1971 il trasferimento all'Istituto Centrale del Restauro, dove per 15 anni è stata Direttore dei Servizi Archeologici.

⁹² MELUCCO VACCARO 1974, p. 69: «*La pulitura è iniziata con immersione in acqua distillata, frequentemente rinnovata. Successivamente si è proceduto alla eliminazione o attenuazione delle macchie. È stato, ovviamente, escluso il ricorso a soda e potassa caustica,*

ad acidi, a detergenti e disincrostanti commerciali che, purtroppo ancora usati da qualche disinvolto operatore, sono stati da tempo riconosciuti dai più attenti e responsabili esperti di conservazione come estremamente pericolosi. Si è scelto il metodo degli impacchi di sepiolite (silicato di magnesio), impastata non con acqua distillata o deionizzata, ma con toluolo, per la presenza delle macchie di nafta».

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

Certo, nel Museo Archeologico si è dovuta escogitare una maniera di stuccare le lacune a seguito della rimozione delle integrazioni che apparivano danneggiate, mentre nel caso dei busti riccardiani, queste sottrazioni avvenivano senza che nelle schede si dichiarasse sempre una loro rovina; forse però qualcosa di questa vicenda sfugge se poi si legge nella nota n. 25 dell'articolo sul restauro dei marmi romani scritto dalla Melucco Vaccaro per il *Bollettino d'Arte*: «Quando il presente lavoro era alle sue battute finali si è aperta a Firenze la mostra "I marmi della Collezione Riccardi restaurati dopo l'alluvione", curata dalla dott. T. Martinelli, alla quale sono dovute brevi note in catalogo. Ho constatato con piacere che in un contesto identico di problemi e di difficoltà si è proceduto con criteri del tutto analoghi a quelli qui esposti»⁹⁶.

A questo punto i restauri dei busti riccardiani potrebbero acquistare un nuovo significato. I restauri voluti dalla Martinelli sembrano essere stati la dirittura d'arrivo di un percorso intrapreso in solitaria, cioè, stranamente, senza il supporto o un qualche contatto con il Museo Archeologico, durante il quale ha tentato di conciliare la tradizione archeologica con le nuove sollecitazioni ideologiche. In sostanza le due studiose sembrano essere arrivate alle medesime conclusioni. Tra l'altro è probabile che la Martinelli non avesse un così ampio margine d'azione nelle scelte operative (anche se di questo si tace nelle schede di restauro), se poi si legge nel testo di Giuliano De Marinis: «La ricollocazione dei pezzi allora restaurati nel cortile, all'interno del contesto storico-artistico settecentesco, comporterà la riproposta delle parti anatomiche asportate, magari realizzate, con calco dalle vecchie integrazioni, con materiali moderni non degradabili; una revisione di questo lotto di pezzi si rende anche necessaria per le non ottime condizioni di immagazzinamento nelle quali esso è stato conservato in questo lasso di tempo»⁹⁷.

Se nel 1992 si ritenne opportuno ricorrere ai calchi delle interpolazioni rimosse, nulla toglie che lo scadente stato conservativo delle stesse si possa far risalire già all'epoca dei restauri post-alluvione. Perciò i danni ai vecchi restauri potevano aver portato di necessità, in via cautelare, a preferire il loro immagazzinamento, anziché una loro ricollocazione sui busti.

Inoltre entrambe le studiose, l'una nel catalogo sui restauri ai marmi riccardiani⁹⁸, l'altra nell'articolo del *Bollettino d'Arte*⁹⁹, per prime indicano i loro lavori come sperimentazioni e occasioni per un dibattito aperto, conscie che si sarebbero potute intraprendere altre strade.

Non è un caso che la Martinelli appunti nel catalogo il fatto di aver provveduto a far numerare e conservare le parti rimosse in prospettiva di altre scelte di intervento. Una sensibilità e un'acutezza ancora più encomiabili se si pensa che in quegli anni l'impronta purista avrebbe potuto far apparire superflua tanta precauzione. Questa corrente era così forte da essere avvertita anche al di fuori del settore archeologico: ne fa cenno Antonio Paolucci relativamente al restauro da lui diretto delle terrecotte policrome del convento di S. Vivaldo (durato ininterrottamente dal 1971 al 1976), dove le sue indicazioni di intervento, finalizzate al mantenimento figurativo e cromatico dei gruppi plastici ripetutamente restaurati, venivano attuate con «[...] la consapevolezza di aver scelto una linea operativa un po', come dire, contro corrente»¹⁰⁰.

Se effettivamente la dottoressa Coco Martinelli, nella medesima situazione di partenza («[...] in un contesto identico di problemi e di difficoltà»)¹⁰¹, con tutte le complicazioni insite in un settore, quello statuario, scarno di esempi cui rifarsi, sia arrivata alle stesse conclusioni della Melucco Vaccaro facendo leva su ipotetiche personali conoscenze del pensiero di Cesare Brandi o della *Gestalt-Psychologie*, allo stato dei fatti non è possibile dire, però il dubbio è lecito, anche perché proveniva dalla Soprintendenza alle Antichità Roma V – Museo Pigorini. Allora, forse, non era del tutto indifferente all'attività dell'Istituto Centrale del Restauro.

4. Conclusioni

Il restauro dei marmi antichi di Palazzo Medici – Riccardi pare rappresentare, nello scenario dell'alluvione già di per sé occasione di sviluppi importanti nel settore, una vicenda particolare ed emblematica. Se la piena dell'Arno portò di necessità a una collaborazione internazionale (per sopperire alle rispettive deficienze), interdisciplinare (area umanistica/area scientifica) e ad una specializzazione intesa sia come risposta calibrata ai reali problemi conservativi da risolvere per ciascun oggetto, sia come attenzione rivolta a tutte le tipologie artistiche (giacché anche le cosiddette arti minori entrarono finalmente nel novero delle manifestazioni d'arte da preservare con tutti gli accorgimenti possibili), quale enunciato si può invece trarre da questi marmi?

⁹⁶ MELUCCO VACCARO 1974, p. 70, nota n. 25.

⁹⁷ DE MARINIS 1992, p. 124, nota n. 6.

⁹⁸ MARTINELLI 1973.

⁹⁹ MELUCCO VACCARO 1974.

¹⁰⁰ PAOLUCCI 1988, p. 229.

¹⁰¹ MELUCCO VACCARO 1974, p. 70.

Le conclusioni cui si è giunti sono certamente suggestive, tuttavia è bene chiedersi fin dove sia lecito azzardare, dal momento che si è privi di qualsiasi riferimento circa le convinzioni della Martinelli in tema di restauro, se si esclude quanto ha espresso nel catalogo relativo ai loro restauri post-alluvione.

Al di là di quanto le presenti conclusioni possano convincere, l'elemento inconfutabile è l'espressa volontà della Martinelli di conservare e numerare le parti di rifacimento rimosse, indipendentemente da quali potevano essere le motivazioni, cioè se per il loro scadente stato conservativo o per ragioni estetiche.

Di fatto, è questo il punto cruciale di tutta la vicenda che qualifica l'intero operato. È legittimo credere che le sue scelte siano la risultanza di un pensiero più accorto rispetto ad un'istintiva adozione della regola purista. Oggigiorno sappiamo quali sono i limiti di un restauro: non è eterno, non è universale (nel senso che non è ugualmente valido ad ogni latitudine e in ogni periodo storico poiché corrisponde a un determinato convincimento teorico), e rappresenta comunque un'azione invasiva. Proprio per queste considerazioni occorre garantire le caratteristiche storiche e artistiche del manufatto su cui si interviene con un restauro che si prefiguri come meno invasivo possibile, rifacendosi anche al noto parametro della ritrattabilità, di cui si è già parlato.

Quindi, anche senza addentrarsi in quelle che potevano essere le convinzioni personali della dott.ssa Martinelli, la sua scelta operativa risponde *in toto* proprio al criterio della ritrattabilità. Non sappiamo se la studiosa conoscesse o condividesse i nuovi orientamenti teorici, tuttavia ha optato per un tipo di restauro che non pregiudicasse nel futuro diverse soluzioni, di cui, se non altro, era consapevole. Questo è sinonimo di lungimiranza. Ancor più nella situazione del tutto inusuale determinata dalla piena e in un contesto storico che prediligeva la prospettiva purista. La decisione di rimuovere le integrazioni e di conservarle va intesa come unica soluzione possibile in quel frangente, in base al loro precario stato di conservazione e nell'impossibilità di trattare le lacune in modo che non prevaricassero nella ricezione dell'immagine dell'opera d'arte. Da un punto di vista deontologico, in prima battuta ha soddisfatto la salvaguardia della componente materica dei reperti mediante i passaggi canonici del caso (pulitura/sostituzione dei perni in ferro/consolidamento/stuccatura). Riguardo poi al rispetto del loro valore artistico e storico, soprattutto alla luce di un ritardo nel settore lapideo su come intervenire in relazione al disturbo visivo cagionato dalle lacune, ha scelto un profilo metodologico che non portasse alla dispersione dei vari rifacimenti, conscia del «[...] *delicato ed attuale problema del restauro delle sculture antiche passate attraverso precedenti fasi di interpretazione*»¹⁰².

Ringraziamenti: Un ringraziamento al personale dell'Archivio Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure, in particolare alla Direttrice Anna Mieli e alla dott.ssa Stefania Giordano. Ancora al dott. Fabrizio Paolucci, Direttore Dipartimento antichità classica della Galleria degli Uffizi e alla dott.ssa Pasquinucci dell'Archivio Storico del Polo Museale Fiorentino, nonché alla dott.ssa Maria Cristina Guidotti della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. Un ringraziamento alla Direttrice della Sala Studio dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, la dott.ssa Di Simone, per la sua estrema disponibilità. E ancora un sentito ringraziamento alla dott.ssa Perugini dell'I.C.C.D., che mi ha messo in contatto con la dott.ssa Calzolari dell'Archivio di Stato di Roma, parente di Tea Coco Martinelli, che si è offerta di cercare tra le carte personali della dott.ssa Martinelli ulteriori documenti relativi agli interventi di restauro dei marmi antichi riccardiani, purtroppo senza esito positivo.

¹⁰² MARTINELLI 1973, p. 8.

APPENDICE

Per comodità di consultazione e per visualizzare nel complesso la portata dei restauri post-alluvione si è optato per una tabella esemplificativa.

Legenda:

- Le opere sono contrassegnate dalle sigle usate nel catalogo di Saladino¹⁰³.
 - Le sigle in **grassetto** riguardano le opere che sono state private del busto.
 - Sono scritte in *corsivo* le informazioni rinvenute nel catalogo di Saladino.
 - Sono scritte sottolineate le informazioni rinvenute nel catalogo redatto dalla Martinelli¹⁰⁴.
 - Sono scritte *in corsivo e sottolineate* le informazioni ricavate nel catalogo della mostra del 2001¹⁰⁵.
 - La presenza dell'asterisco in grassetto (*) in una determinata voce rimanda a spiegazioni a fine elenco.
 - La presenza del punto interrogativo in grassetto (?) in una determinata voce esprime dubbi o incoerenze di vario tipo. Le spiegazioni sono a fine elenco.
 - Alla voce "Composizione" si indica come i marmi si presentavano a restauro ultimato.
 - Alla voce "Restauri" si indicano i passaggi salienti dei restauri sottintendendo sempre la pulitura.
 - Alla voce "Perdite" si riportano le integrazioni mancanti, oppure perse a seguito della piena o per cause accidentali.
-
- B1: Sappiamo del suo restauro non dalle schede custodite all'O.P.D., ma da una foto conservata nel Fondo Galli e da un'annotazione indiretta del catalogo di Saladino. Fino al 1935 questa testa era assemblata sulla statua arnofiana nella prima nicchia del lato occidentale del cortile, adesso nel Museo dell'Opera del Duomo, mentre la testa è adesso è esposta nelle sale sotterranee del Museo di Palazzo Medici-Riccardi.
 - B4: La testa, fino al 1935, era unita alla statua arnofiana nella seconda nicchia del lato occidentale. La statua è stata poi consegnata al Museo dell'Opera del Duomo, mentre la testa è adesso esposta nelle sale sotterranee del Museo di Palazzo Medici-Riccardi. Al tempo del restauro, però, non se ne aveva ricordo, visto che si appunta la mancanza del busto e della base.
 - B8: Fino al 1935 la testa era unita alla statua arnofiana della terza nicchia del lato occidentale del cortile, poi la statua fu consegnata al Museo dell'Opera del Duomo. La testa adesso è esposta nelle sale sotterranee del Museo di Palazzo Medici-Riccardi.
 - B10: In Saladino si imputa al restauro l'assenza della parte destra della fronte, mentre sulla scheda ne era stata registrata la mancanza prima del restauro.
 - B11: Fino al 1935 la testa era unita a una statua arnofiana nella quarta nicchia del lato occidentale del cortile, poi la statua fu consegnata al Museo dell'Opera del Duomo. La testa è adesso esposta nelle sale sotterranee del Museo di Palazzo Medici-Riccardi.
 - E5: In Saladino si imputa al restauro l'assenza dell'orecchio destro, mentre sulla scheda ne era stata registrata la mancanza prima del restauro.
 - L6: Come si può appurare dal catalogo della Martinelli e dalla documentazione fotografica della scheda di restauro, quest'opera era priva del busto già prima del restauro. Nella scheda si appunta che è «senza busto - solo base».
 - G1: Nella scheda si registra che «il pezzo è così rovinato e corrosivo dagli agenti atmosferici che è molto difficile da analizzare».
 - F5: È stato ipotizzato che la statua fosse unita a un busto moderno, ma all'OPD è presente una foto (priva del rispettivo numero di negativo) risalente a dopo l'alluvione, che la ritrae infangata e già provvista dell'attuale base. Inoltre nella scheda di restauro si parla semplicemente di testa giovanile e non di busto e la fattura della base su cui è montata la testa è differente da quelle usate negli altri casi di teste separate dal proprio busto (semplici basi cubiche).

¹⁰³ SALADINO 2000.

¹⁰⁵ PAOLUCCI, SALADINO 2001.

¹⁰⁴ MARTINELLI 1973.

Sigla	Composizione	Restauri	Perdite
A2	Testa + busto <i>Busto moderno. Un documento d'archivio del 1613 attribuisce il busto a Orazio Mochi</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguita stuccature 	
A3	Testa + busto <i>Busto moderno. È dubbia l'antichità della testa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi i vecchi restauri in stucco del naso e delle sopracciglia • Rimosse vecchie stuccature • Eseguita stuccature • Aggiunta al busto una base di marmo verde-nero 	
A4	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse vecchie stuccature • Eseguita stuccature 	Manca il naso
A6	Testa + busto Busto non pertinente <i>Busto tagliato modernamente poco sopra la vita, è il residuo di una statuetta del II sec. d.C.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimosso il naso • Eseguita stuccature 	Mancano: braccio destro e una metà del naso
A8	Testa + busto <i>Busto non pertinente collegato tramite un'integrazione moderna del collo + Restauro nel 1992</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perni • Testa collocata su busto • Eseguita stuccature • La base a cartiglio è stata sostituita con una base in marmo verde-nero 	Manca il naso
A11	Testa + busto <i>Testa e busto in un pezzo unico di marmo bianco Testa pseudoantica</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguita stuccature • Busto montato su una base in marmo bianco in parte ricostruita 	
A12	Testa + busto <i>Busto e collo moderni</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguita stuccature • Rimossi dalla testa tutti i volumi aggiunti in un vecchio restauro (dalle foto della scheda di restauro sicuramente naso e orecchie) 	
A13	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimosso naso • Eseguita stuccature 	
A17	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimosso il naso • Eseguita stuccature • Busto montato su base in marmo verde 	
B1*	Testa <i>Testa che prima era inserita sulla statua arnofiana della 1° nicchia della parete occidentale del cortile + Restauro nel 2001</i>		

B3	Testa + busto <i>Busto e collo moderni</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimossi i restauri integrativi precedenti (dalle foto della scheda di restauro sicuramente naso e orecchio sinistro) • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo verde-nero 	
B4*	Testa + base in travertino <i>Testa che prima era inserita sulla statua arnofiana della 2° nicchia della parete occidentale del cortile</i> <u>+ Restauro nel 2001</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosso naso • Testa collocata su base in travertino 	Manca una parte della guancia destra Senza base Senza busto ?
B5	Testa + base in travertino Testa separata dall'erma moderna cui era collegata <u>+ Restauro nel 2001</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Testa collocata su base in travertino 	Mancano: un pezzettino del naso e della guancia
B6	Testa + base in travertino Testa separata dal busto moderno cui era unita <i>Era esposta nella mostra del 1973</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi dalla testa i restauri integrativi precedenti (dalle foto della scheda di restauro sicuramente naso, mento e orecchie) • Testa collocata su base in travertino 	
B7	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosso il naso • Eseguite stuccature 	
B8*	Testa + base in travertino <i>Testa che prima era inserita sulla statua arnofiana della 3° nicchia della parete occidentale del cortile</i> <u>+ Restauro nel 2001</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Testa collocata su base in travertino 	Naso disciolto durante la pulitura
B10*	Testa + base in travertino Testa separata dal busto <i>moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi i restauri integrativi (<i>naso, orecchie e parte destra della fronte?</i>) • Testa collocata su base di travertino 	Manca un pezzo della testa sopra occhio destro
B11*	Testa <i>Testa che prima era inserita sulla statua arnofiana della 4° nicchia della parete occidentale del cortile</i> <u>+ Restauro nel 2001</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse le vecchie stuccature • Eseguite stuccature 	Mancano: il naso e la base
B12	Testa + base in breccia nera Testa separata dal busto <i>moderno, in conglomerato cementizio, ricco di polvere di mattone e rivestito anteriormente con breccia rossa, posto un peduccio rettangolare in marmo bianco venato di grigio</i> <u>Era esposta nella mostra del 1973</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi dalla testa i restauri integrativi precedenti (naso e bocca) 	

C3	Testa + busto <i>Busto non pertinente frutto di un restauro cinquecentesco</i> + <i>Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosso il naso • Busto montato su base in marmo nerastro 	
C4	Testa + base di marmo nero Testa separata dal busto <i>moderno</i> <i>rozzamente scalpellato</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi naso e labbro superiore • Testa montata su base 	
C6	Testa + base di travertino Testa separata dal busto <i>moderno</i> <u>Era esposta nella mostra del 1973</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi punta del naso e parte posteriore dell'acconciatura • Testa montata su base in travertino 	
C7	Testa + busto <u><i>Il busto sembra essere la riduzione, operata modernamente, di una statua a figura intera</i></u> + <i>Restauro nel 2001</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse le vecchie stuccature • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo verde-nero 	
C8	Testa + busto Pochi frammenti originali inglobati in restauri settecenteschi <i>Volto, collo e busto moderni</i> + <i>Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Eseguite stuccature • Busto montato su base di marmo verde 	Manca base
C9	Testa + busto <i>Busto moderno</i> + <i>Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimosso naso • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo verde-nero 	Manca orecchio sinistro
C10	Testa + busto <i>Busto moderno</i> + <i>Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo bianco • Dalle foto della scheda di restauro si vede che nel restauro erano stati rimossi il naso e il mento 	
C15	Testa + busto <i>Il busto sembra pertinente. Busto antico ottenuto da un frammento di statua riadattato a busto e fortemente ritoccato da restauratori moderni</i> + <i>Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo verde-nero 	
C16	Testa + busto <i>Busto antico ma non pertinente</i> + <i>Restauro nel 1996</i> + <i>Restauro nel 2001</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimosso naso 	
C17	Testa + busto <i>Busto probabilmente moderno</i> + <i>Restauro nel 1996</i> + <i>Restauro nel 2001</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse vecchie stuccature • Eseguite stuccature 	Mancano: naso e base

D1	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse vecchie stuccature • Eseguite stuccature 	Manca la base
D3	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Consolidamento marmo 	Disciolto naso in stucco durante la pulitura
D6	Testa + busto <i>Busto moderno</i> <u>+ Restauro nel 2001</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Consolidamento marmo • Dalle foto della scheda di restauro si vede che è stato rimosso il mento 	Mancano: sopracciglia e punta del naso
E3	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature 	
E4	Testa + busto <i>Busto antico e pertinente</i> <u>+ Restauro nel 1996</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi naso e altri frammenti • Busto montato su base in marmo bianco 	Manca orecchio destro
E5*	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse vecchie stuccature • Eseguite stuccature • <i>Rimosso orecchio sinistro e il lobo superiore e mediano dell'orecchio destro?</i> 	Disciolta punta del naso in stucco durante la pulitura. Mancano: orecchio destro e la base
E6	Testa + base in travertino Testa separata dal busto <i>moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosso naso • Dalle foto della scheda di restauro rimosso parte del labbro superiore • Testa collocata su base in travertino 	
E9	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature • Ricostruita parte della base 	Manca una parte del naso
E11	Testa + busto <i>Busto moderno ricavato da un blocco architettonico antico</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosse vecchie stuccature • Eseguite stuccature • Busto montato su base in marmo verde-nero 	Manca labbro superiore a sinistra
E12	Testa + busto <i>Busto moderno</i> <u>+ Restauro nel 1996</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature • Rimossi naso e mento • Busto montato su base in marmo verde 	
E13	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Rimossa punta del naso 	
E14	Testa + busto <i>Busto moderno</i> <u>+ Restauro nel 1996</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Eseguite stuccature • Rimossa integrazioni in cemento alla base del collo e all'inizio del manto • Busto montato su base in marmo verde-nero 	Disciolta punta del naso in stucco, ma è stato mantenuto il resto
L6*	Testa + base in travertino Testa separata dal collo <i>verosimilmente moderno</i> <u>Era esposta nella mostra del 1973</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Eseguite stuccature • Rimossi naso e collo • Testa collocata su base in travertino 	

G1*	Testa + busto <i>Collo e busto moderni</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimosso naso • Consolidamento marmo 	Mancano le labbra
G2	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Smontaggio totale della testa poi rimontata • Rimossi naso e mento • Eseguite stuccature • Consolidamento marmo 	
G3	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Eseguite stuccature • Consolidamento marmo 	Mancano: naso e base
G4	Testa + busto <i>Busto moderno</i> <i>+ Restauro nel 1996</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rimossi naso e tassello zigomo destro • Consolidamento marmo 	
F2	Testa + busto <i>Testa e busto pertinenti, forse moderni</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Busto montato su base in marmo verde-nero 	
F3	Testa + busto <i>Busto moderno</i> <i>+ Restauro nel 2001</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sostituzione perno • Testa ricollocata su busto • Eseguite stuccature • Ricostruita parte della base 	Mancano: orecchio sinistro e metà naso
F4	Testa + busto <i>Busto moderno</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Eseguite stuccature • Rimosso naso • Busto montato su base in marmo nerastro 	
F5?	Testa + base <i>in marmo verde venato</i> <i>Forse prima era unita a un busto moderno</i> <i>+ Restauro nel 2001</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Opera montata su base in marmo nerastro 	Manca naso

Abbreviazioni bibliografiche

- BALDINI 1966 = BALDINI U., *Il restauro*, in "Antichità Viva: rassegna d'arte", anno V, n. 6, Editrice Edam, Firenze 1966, pp. 24-32.
- BARBANERA 1998 = BARBANERA M., *L'archeologia degli italiani: Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- BARBANERA 2002 = BARBANERA M., *Storia dell'arte e dell'archeologia*, in *Dizionario di archeologia: Temi, concetti e metodi*, Editori Laterza, Bari 2002, pp. 311-319.
- BARGELLINI NARDI 2006 = BARGELLINI NARDI B., *l'alluvione di Piero Bargellini*, Edizioni Polistampa, Firenze 2006.
- Bartoli 1994 = Bartoli C., *Bartolomeo Cavaceppi famoso scarpellino e i restauri per il Museo Sacro di Benedetto XIV*, in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra (Roma), Fratelli Palombi Editori, Roma, 1994, pp. 37-56.
- BASILE 1989 = BASILE G., *Che cos'è il restauro?*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- BATINI 1967 = BATINI G., *L'Arno in museo: gallerie, monumenti, chiese, biblioteche, archivi e capolavori danneggiati dall'alluvione*, Bonechi Editore, Firenze 1967.
- BAUSI 1987 = BAUSI L., *Il giorno della piena*, Bonechi Editore, Firenze 1987.
- BERTI 1966 = BERTI L., *Il Bargello*, in "Antichità Viva: rassegna d'arte", anno V, n. 6, Editrice Edam, Firenze 1966, pp. 65-75.
- BERTI 1977 = BERTI L., *Il restauro delle sculture*, in *Il restauro delle opere d'arte*, 4° Convegno internazionale di Studi (Pistoia, 15-21 settembre 1968 – Centro Italiano di studi di storia e d'arte), Editografica, Rastignano (BO) 1977, pp. 173-191.
- BERTI, BOCCIA, CAPRARA *et alii* 1967 = BERTI L., BOCCIA L., CAPRARA O., *et alii Catalogo della Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore*, Catalogo della mostra Firenze, Museo Nazionale del Bargello, dicembre 1967 – febbraio 1968, S.T.I.A.V., Firenze 1967.
- BIANCHI BANDINELLI 1961 = BIANCHI BANDINELLI R., *Archeologia e cultura*, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1961.
- BIANCHI BANDINELLI 1974 = BIANCHI BANDINELLI R., *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato Editore Bari 1974.
- BOITO 1884 = BOITO C., *I restauratori*, G. Barbera Editore, Firenze 1884.
- BONI 1913 = BONI G., *Il "metodo" nelle esplorazioni archeologiche. Appendice: La conservazione dei ruderi ed oggetti di scavo*, in *Boll. Arte*, n. 7 (gennaio-febbraio), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1913, pp. 43-67.
- BONSANTI 1982 = BONSANTI G., *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La città degli Uffizi* (catalogo della mostra Firenze 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Sansoni, Firenze 1982 pp. 213-227.
- BRANDI 1958 = BRANDI C., *Città del deserto*, A. Mondadori, Milano 1958.
- BRANDI 1963 = BRANDI C., *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da Licia Vlad Borrelli, Ioselita Raspi Serra, Giovanni Urbani*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963.
- BRANDI 1996 = BRANDI C. (a cura di M. Cordaro), *Il restauro Teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma 1996 (2° edizione).
- CAGIANO DE AZEVEDO 1948 = CAGIANO DE AZEVEDO M., *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Olympus, Roma 1948.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1954 = CAGIANO DE AZEVEDO M., *Il colore nella antichità*, in *Aevum: Rassegna di scienze storiche - linguistiche - filologiche*, anno XXIII, n. 28 (marzo-aprile), Università del Sacro Cuore, Milano 1954.
- CARANDINI 1979 = CARANDINI A., *Archeologia e cultura materiale. Dai «lavori senza gloria» nell'antichità a una politica dei beni culturali*, De Donato Editore, Bari 1979.
- CARANDINI 2000 = CARANDINI A., *Storie dalla terra: Manuale di scavo archeologico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2001.
- CARNIANI, PAOLETTI 1991 = CARNIANI M., PAOLETTI P., *Firenze Guerra & Alluvione: 4 Agosto 1944/4 Novembre 1966*, Becocci Editore, Firenze 1991, (2° ed.).
- CIATTI 2009 = CIATTI M., *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Edifir, Firenze 2009.
- CONTI 1992 = CONTI A., *Restauro*, Jaca Book, Milano 1992.
- CORRADETTI 2014 = CORRADETTI M.L., *L'alluvione di Firenze del 1966: Danni e restauri - Le opere lapidee*, Tip. Cromografica Roma S.r.l., Roma 2014.
- D'ANGELIS 2006 = D'ANGELIS E., *Angeli del fango: la "meglio gioventù" nella Firenze dell'alluvione*, Giunti, Firenze 2006.

- DE MARINIS 1992 = DE MARINIS G., *Il restauro dei materiali lapidei antichi: Problematica e metodologia*, in *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi: Rinascimento e Barocco*, Banca Toscana, Firenze 1992, pp. 120-124.
- DOGLIONI 1997 = DOGLIONI F., *Stratigrafia e restauro*, Edizioni Lint, Trieste 1997.
- GEROSA 1967 = GEROSA G., *L'Arno non gonfia d'acqua chiara: cronaca dell'inondazione di Firenze*, A. Mondadori, Milano 1967.
- HEMPEL 1968 = HEMPEL K., *Notes on the conservation of sculpture, stone, marble and terracotta*, in *Studies in Conservation*, n. 13, International Institute for conservation of historic and artistic works, London 1968, pp. 34-44.
- MAETZKE 1966 = MAETZKE G., *Il Museo Archeologico*, in "Antichità Viva: rassegna d'arte", anno V, n. 6, Editrice Edam, Firenze 1966, pp. 76-81.
- MAETZKE, BARTOLONI, CRISTOFANI *et alii* 1971 = MAETZKE G., BARTOLONI G., CRISTOFANI M. *et alii*, *Nuove letture di monumenti etruschi dopo il restauro*, catalogo della mostra (Firenze), Leo Olschki, Firenze 1971.
- MANACORDA, TAMASSIA 1985 = MANACORDA D., TAMASSIA R., *Il piccone del regime*, A. Curcio, Roma 1985.
- MANNONI, GIANNICHELLA 1996 = MANNONI T., GIANNICHELLA E., *Archeologia della produzione*, Einaudi, Torino 1996.
- MANSUELLI 1958 = MANSUELLI G., *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee: note critiche e documentarie sul restauro di antichità nel secolo XVI*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Palazzo Strozzi 2-6 Settembre 1956), G.C. Sansoni Editore, Firenze 1958, pp. 179-186.
- MARTINELLI 1973 = MARTINELLI T. (a cura di), *I marmi della collezione Riccardi restaurati dopo l'alluvione*, [S.l.:s.e.], 1973.
- MELUCCO VACCARO 1974 = MELUCCO VACCARO A., *Ritratti marmorei romani del Museo Archeologico di Firenze: riordinamento e restauro*, in *Boll. Arte*, n. 49 (gennaio-giugno), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1974, pp. 66-70.
- MELUCCO VACCARO 1984 = MELUCCO VACCARO A., *La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 24, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1984, pp. 19-32.
- MELUCCO VACCARO 1985 = MELUCCO VACCARO A., *Il restauro dei monumenti di marmo: è aperto il confronto con il passato*, in *Forma: la città antica e il suo avvenire*, De Luca Editore, Roma 1985, pp. 196-201.
- MELUCCO VACCARO 1999 = MELUCCO VACCARO A., *Archeologia e restauro: storia e metodologia del problema*, Viella, Roma 1999.
- NICOSIA 1982 = NICOSIA F., *Problemi di restauro archeologico*, in *Il restauro delle opere d'arte*, 4° Convegno internazionale di Studi (Pistoia, 15-21 settembre 1968, Centro Italiano di studi di storia e d'arte), Editografica, Rastignano (BO) 1977, pp. 133-140.
- PAOLUCCI 1986 = PAOLUCCI A., *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1986.
- PAOLUCCI 1988 = PAOLUCCI A., *Ricordo di Guglielmo Galli (1939 - 1987)*, in *OPD Restauro - Quaderno dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, n. 3, Opuslibri, Firenze 1988, pp. 229-232.
- PAOLUCCI, SALADINO 2001 = PAOLUCCI F., SALADINO V. (a cura di), *Volti di marmo tra fasto e erudizione: sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*, Leo S. Olschki, Firenze 2001.
- RINALDI 1996 = RINALDI S., *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassico: Antologia di testi 1650-1802*, Lithos Editrice, Roma 1996.
- ROANI 2004 = ROANI R., "... ogni cosa consuma il tempo. Solo la scultura rimane": *Il restauro dell'antico nel Seicento e gli artisti fiorentini al servizio dei Riccardi*, in *Stanze segrete raccolte per caso: I Medici Santi - Gli arredi celati*, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 151-179.
- ROSSI = ROSSI A., *Metodi del progetto di restauro da Winckelmann a Quatremère de Quincy*, in *Tutela e restauro nello Stato Pontificio*, CEDAM, Padova 1998, pp. 281-300.
- ROSSI PINELLI 1986 = ROSSI PINELLI O., *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986, pp. 181-250.
- ROSSI PINELLI 1998 = ROSSI PINELLI O., *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in *Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bologna, 9-11 marzo 1995), supplemento al BdA n. 98, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998.
- ROSSI PINELLI 2004 = ROSSI PINELLI O., *Restauri, rifacimenti, copie: i musei e il gusto per il «frammento»*, in *Il prima della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, 2° settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa 8-11 novembre 2000), Prohemio Editoriale, Firenze 2004, pp. 13-26.
- ROSSI PINELLI 2005 = ROSSI PINELLI O., *Verso un'immagine integrale: derestauri e riestauri nelle esperienze contemporanee*, in *Il corpo dello stile: cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2005, pp. 119-136.
- SALADINO 2000 = SALADINO V. (a cura di), *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi: le sculture*, Leo S. Olschki, Firenze 2000.

URBANI 2000 = URBANI G. (a cura di B. Zanardi), *Intorno al restauro*, Skira editore, Milano 2000.

VLAD BORRELLI 2003 = VLAD BORRELLI L., *Restauro archeologico: Storia e materiali*, Viella, Roma 2003.

VLAD BORRELLI 2006 = VLAD BORRELLI L., *L'archeologia italiana prima e dopo la Teoria del Restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo 12-15 novembre 2003), Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 215-224.

VLAD BORRELLI 2007 = VLAD BORRELLI L., *Cento anni di restauri archeologici nella memoria del "Bollettino d'Arte"*, in *Boll. Arte*, n. 92 (ottobre – dicembre), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2007, pp. 31-48.

VLAD BORRELLI 2010 = VLAD BORRELLI L., *Conservazione e restauro delle antichità: profilo storico*, Viella, Roma 2010.