

Paolo Marconi e gli «imbianchini sapienti»

La filologia materiale è a tutti gli effetti una metodologia di studio delle opere d'arte che prende in considerazione i materiali costitutivi e le tecniche esecutive per approfondire la conoscenza tanto dei manufatti che dei contesti nei quali sono prodotti. Materiali e tecniche, se indagati e classificati con rigore, acquistano un valore documentario importantissimo, spesso dirimente nelle indagini conoscitive, e come tali possono essere confrontati con altri tipi di dati che concorrono alla conoscenza dell'opera, quali quelli desumibili dai documenti archivistici e, un po' più difficili da maneggiare, quelli relativi allo stile, tipici della storia dell'arte e dell'architettura. I documenti archivistici e i caratteri stilistici per molti secoli hanno costituito gli unici strumenti di indagine in campo artistico e solo da pochi decenni la filologia materiale è venuta ad aggiungersi ad essi, grazie anche all'evoluzione della strumentazione diagnostica che in pochi decenni ha compiuto progressi impensabili per la generazione che ci ha preceduto. Oggi possiamo dire, senza paura di esagerare, che il sorprendente progresso della strumentazione diagnostica, della classificazione di dati certi legati ai manufatti sta rivoluzionando lo studio dei Beni Culturali e sta dando nuovo fondamento alla conoscenza dell'arte, frantumando molti pregiudizi accumulati nei secoli precedenti.

Non stupisce, dunque, che negli ultimi quattro decenni la filologia materiale sia diventata di gran

moda, soprattutto tra gli studiosi europei che vivono del contatto quotidiano con le opere d'arte, mentre il mondo anglosassone ha sviluppato maggiormente l'indagine legata alla funzione sociale dell'arte. La misura di questo cambiamento si riscontra facilmente nel mutare del linguaggio narrativo legato alla critica d'arte. Nel giro di qualche decennio siamo passati dalla mera definizione dell'iconografia di un'immagine alla puntuale definizione dei suoi caratteri materiali, aggiungendo alla descrizione di ciò che un quadro rappresenta – ad esempio una *Madonna con Bambino* – la specificazione della materia attraverso la quale lo rappresenta: tempera, tempera grassa, olio su tela, su tavola, affresco. È infatti diventata consapevolezza generale che la materia ha un suo importantissimo ruolo nella definizione dell'immagine, tanto più nell'architettura, che si realizza storicamente con superfici rinnovabili alle quali soltanto negli ultimi decenni è stata data la giusta attenzione, identificandosi precedentemente l'architettura con il suo mero aspetto formale, con il suo 'rilievo' grafico, eredità forse della critica rinascimentale trasformata in sistema narrativo da Giorgio Vasari.

Subito al di sotto di questi caratteri materiali, che sono divenuti patrimonio comune del linguaggio e dello studio dell'arte, iniziano gli studi più complessi sui materiali costitutivi, i pigmenti, i leganti dei dipinti, gli strumenti meccanici per le sculture e per l'architettura, le malte, le cariche per

gli intonaci dei rivestimenti, le finiture di pietre e di stucchi: tutti elementi che, se ben analizzati e ben classificati, possono portare contributi straordinari alla conoscenza, al punto che in Olanda le ricerche più avanzate nel settore dei dipinti stanno classificando, per i vari pittori, le componenti cromatiche delle singole campiture, per arrivare con sicurezza a definire con quali proporzioni Rembrandt e i suoi contemporanei impastavano i blu, i rossi e i gialli: uno studio che lascia pochi margini all'interpretazione visiva e all'autorità della visione, com'è stata esercitata e si esercita ancora in molti casi.

D'altro canto, se la filologia materiale è diventata una vera e propria moda, ciò nonostante è più evocata che praticata, dal momento che pochi studiosi lavorano con serietà alla comprensione di questo metodo e degli strumenti attraverso i quali si pratica (peraltro in continua evoluzione). Soprattutto in ambito accademico, per pigrizia e autoreferenzialità degli studiosi, non si nasconde una certa insofferenza per questa disciplina considerata asettica, estranea e persino un po' volgare, come capita sempre alle discipline scientifiche nuove, che non possono vantare un'illustre tradizione secolare, santificata dalla nobiltà dei secoli e delle grandi figure che l'hanno praticata. La diagnostica non può contare su un Vasari né su un Lomazzo e neppure su un Leon Battista Alberti o un Palladio. Paolo Marconi è stato uno dei pochissimi a praticare e a credere fermamente nell'importanza della filologia materiale come strumento di conoscenza dell'architettura, oltre che come strumento imprescindibile per il restauro architettonico. E siccome l'ha fatto da una posizione di grande prestigio accademico – unico si può dire in Italia –, questo suo interesse ha avuto effetti straordinari per l'avanzamento della conoscenza dell'architettura italiana. Con il massimo rigore, Marconi ha organizzato nel giro di pochi anni un metodo critico che, attraverso i suoi corsi universitari, è diventato per tutti gli anni Ottanta e Novanta il punto di riferimento per tutte le ricerche che si muovevano in quella direzione e che non avrebbero trovato, senza di lui, un *corpus* nel quale confluire. Ricerche praticate, avviate e consumate soprattutto in quegli ambiti che per definizione hanno a che fare con la cultura materiale dell'arte – le Soprintendenze, i musei e soprattutto le scuole di Alta Formazione per il restauro, come l'Istituto Centrale di Roma, sotto la guida di Giovanni Urbani prima e poi di Michele Cordaro –, che hanno dato un contributo determinante allo sviluppo della cultura materiale.

Tra la metà degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta ho frequentato la Facoltà di Archi-

tettura di Roma, l'Istituto Centrale per il Restauro e il corso di perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università La Sapienza, dove Michele Cordaro teneva un corso sulle tecniche artistiche. Ero dunque destinato, per circostanze anagrafiche, a trovarmi al centro di queste influenze culturali e la mia attività di restauratore e di storico non poteva che esserne segnata radicalmente. Il mio incontro intellettuale con Paolo Marconi e la collaborazione professionale che ne è scaturita, insieme a una simpatia umana molto vicina all'amicizia, sono forse la testimonianza più viva e meno retorica della fecondità di quelle ricerche e della profondità della passione di Paolo per la cultura materiale. Una passione che lo portava, e lo ha portato in molte occasioni, a presentarmi pubblicamente come uno degli eredi o come una moderna versione di quegli «imbianchini sapienti» – dai quali storicamente dipendevano infine il carattere e l'immagine dell'architettura – i segreti e il ruolo dei quali erano rimasti sempre negletti nei manuali della storia 'alta' dell'architettura e della critica d'arte. Una definizione che all'inizio non mi sembrava tanto lusinghiera: dopo anni passati a studiare per la laurea, per il diploma ICR e poi per la specializzazione in Storia dell'arte (mai finita peraltro), mi ritrovavo ad essere un «imbianchino» seppure, bontà sua, «sapiente». Ma con il tempo sono rimasto molto affezionato a quella definizione, tanto più che con gli anni ho visto scemare il significato e la qualità di altre definizioni professionali, come quelle di architetto, di storico dell'arte e perfino di soprintendente. Ripercorrere brevemente le tappe di questo incontro e della collaborazione che ne scaturì, significa dare testimonianza onesta di quello che è stato il metodo di studio per la conoscenza dell'architettura e dell'arte antiche e rinascimentali a Roma tra il 1980 e il 2000, prima cioè che il settore del restauro diventasse preda degli appetiti della grande impresa e, di conseguenza, scenario frigido di una pratica esclusivamente amministrativa, che nulla più concede al momento conoscitivo: una 'voce di spesa' che non è più contemplata nelle perizie del Ministero dei Beni Culturali ma che, per la generazione di Marconi, Urbani, Cordaro e per la mia generazione di restauratori, era invece la voce più significativa degli interventi.

Ho conosciuto Marconi subito dopo aver redatto nel 1981 la mia tesi di diploma all'ICR sugli stucchi rinascimentali, sotto la guida di Giovanni Urbani che già da anni era in rapporti di stretta collaborazione con lui. Avevo fatto il punto sulle conoscenze relative a questi rivestimenti, molto diffusi nel Rinascimento, mettendo a confronto i dati desunti dai documenti finanziari che Marconi

faceva raccogliere ai suoi studenti e collaboratori con la caratterizzazione materiale degli stucchi, rivelata dai saggi di pulitura eseguiti sulle superfici di molti palazzi. Durante questi saggi, iniziammo a prelevare molti campioni di materiale, che furono analizzati nei laboratori dell'ICR da coloro che, come Pierluigi Bianchetti e Ulderico Santamaria, eseguivano sezioni stratigrafiche e difrattometrie mettendo in luce sia i materiali che componevano gli impasti, sia il modo in cui erano lavorati. Il confronto tra i costi registrati nei capitoli conservati negli archivi romani e i materiali osservati al microscopio portò subito a novità rilevanti nella conoscenza dei rivestimenti architettonici. Novità sorprendenti che entusiasmarono Paolo Marconi, che pure negli anni precedenti aveva dato, con i suoi restauri e nelle sue pubblicazioni, una lettura differente di quei rivestimenti. La capacità di ricredersi rapidamente fu senza dubbio un tratto di onestà intellettuale rara, che lo rese ammirevole ai miei occhi. Le scoperte furono così importanti che, proprio grazie a Marconi, diedero vita a un dibattito 'alto' sull'immagine dei monumenti antichi e rinascimentali che coinvolse – anche grazie a C.L. Frommel, allora direttore della Biblioteca Hertziana di Roma – i maggiori studiosi mondiali dell'architettura rinascimentale e portò a una ridefinizione dell'immagine di Roma. La ricerca interessò ben presto i tanti rivestimenti cancellati e dimenticati che caratterizzavano le architetture romane, da cui scaturì uno studio complesso e articolato, che confluì in una corposa raccolta di saggi, intitolata *La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento. Storia e progetto*, che pubblicai con Elisabetta Pallottino nella sezione «Conservazione e restauro» di «Ricerche di storia dell'arte» (41-42, 1990), diretta proprio da Paolo Marconi (fig. 1). Dalla stessa ricerca nacque l'abaco dei rivestimenti, pubblicato nel *Manuale del Recupero del Comune di Roma*, altra pubblicazione fondamentale che vide la luce in quegli anni. La pratica di questo gruppo di lavoro divenne ben presto 'metodo', almeno nelle Soprintendenze di Roma, ma divenne anche metodo di studio dell'arte in generale e soprattutto divenne il 'mio' metodo di studio, trovandomi io in una posizione privilegiata di cerniera tra lo studio dei documenti d'archivio e la frequentazione dei ponteggi di restauro. Lo stesso metodo diede frutti importanti quando fui chiamato da Frommel a studiare le tecniche esecutive degli affreschi della volta Sistina, a fine anni Ottanta: nel corso della ricerca fu presentata un'ipotesi di ricostruzione del ponteggio utilizzato da Michelangelo per quell'impresa, che convinse la comunità internazionale degli studiosi di arte rinascimenta-

le chiamata a discutere della volta dalla Direzione dei Musei Vaticani.

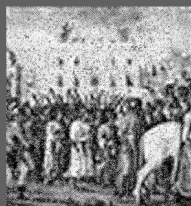
Ma il frutto più importante del 'metodo' vide la luce in occasione del restauro della tomba di Giulio II, realizzata da Michelangelo Buonarroti tra il 1505 e il 1545 nella basilica di San Pietro in Vincoli, a Roma. Il monumento forse non era mai stato restaurato e gli studi condotti su di esso dai più grandi studiosi di Michelangelo per almeno due secoli erano l'espressione forse più significativa di un esercizio astratto, per quanto autorevole, della critica d'arte. Un esercizio che nelle tante ipotesi ricostruttive aveva finito per negare anche il valore e il significato dei documenti di archivio, a riprova che anche questi, lungi dall'essere un dato oggettivo e indiscutibile possono essere soggetti a interpretazioni devianti, come ogni altro documento. Il restauro, voluto da Francesco Zurli e diretto da Raffaele Viola e Andreina Draghi, della Soprintendenza per i Beni architettonici di Roma, fu coordinato da un comitato scientifico del quale faceva parte l'intero gruppo che aveva focalizzato il proprio interesse scientifico sulla filologia materiale – Paolo Marconi, Elisabetta Pallottino, Michele Cordaro e Christoph Frommel – insieme naturalmente a molti altri studiosi, che avevano però scarso interesse per quel tipo di ricerche. Il lavoro iniziò e procedette con una scrupolosa disamina dei dati materiali che affioravano nel corso del restauro. La pulitura mise in luce una vistosa diversità nella lavorazione dei marmi tra i due ordini, quello inferiore e quello superiore, la cui linea di cesura coincideva con il limite rappresentato in un rilievo di Aristotile da Sangallo, databile con buona sicurezza al 1536-38. Questo disegno che era stato interpretato dalla critica come un rilievo di progetto, si dimostrò invece un rilievo 'di fatto' del monumento in quegli anni, dando fondamento ai documenti d'archivio che menzionavano una prima fase dei lavori tra il 1534 e il 1536, ma che erano stati negati dalle ipotesi ricostruttive più accreditate. Procedendo con i lavori, fu possibile ricostruire puntualmente le fasi di crescita del monumento e i suoi cambiamenti. Lo sfogliamento degli intonaci e degli scialbi consentì di appurare con sicurezza l'assetto del monumento michelangiolesco: in particolare, permise di rimuovere il tamponamento vetrato del lunettone che molti, anche in seno alla commissione scientifica, consideravano un'aggiunta successiva e che invece, facendo arrivare la luce dal retro del monumento, era il frutto della grande intuizione di Michelangelo e una prima anticipazione dell'epoca barocca. Ancora più clamorosi furono i risultati relativi alle sculture della tomba, studiate dopo la pulitura con l'ausilio dei laboratori ICR. Secondo la let-

RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE
Rivista quadrimestrale / anno 1990
La Nuova Italia Scientifica

41-42

La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento

Storia e progetto



1. Copertina di «Ricerche di storia dell'arte», serie *Conservazione e restauro*, n. 41-42, 1990.

tura più autorevole, consegnata alla storia critica negli anni Settanta da Johannes Wilde, direttore del prestigioso Courtauld Institute of Art, Michelangelo aveva scolpito soltanto il *Mosè* e le due statue della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa*, senza mettere mano alle altre sculture. Questa ricostruzione critica ignorava i documenti notarili, che menzionavano invece un corposo lavoro fatto da Michelangelo sulle sculture della *Madonna*, del *Profeta* e della *Sibilla*, ultimate poi da Raffaello da Montelupo e altri. Ma lo studio degli strumenti di lavorazione e il riscontro, sul retro delle statue, della lavorazione eseguita per collocarle nella precedente redazione della tomba confermarono la veridicità dei documenti, smentendo la tradizione critica. Né tale tradizione, pur studiando attentamente e quasi ossessivamente il celebrato *Mosè*, si era accorta che la statua aveva subito un radicale mutamento nella fase tarda della creazione e che molte delle ambiguità iconografiche e stilistiche riscontrate erano dovute a questa rilavorazione. Per finire, la statua del Papa, attribuita per la sua originalità iconografica a un collaboratore minore di Michelangelo, fu da me riconsegnata al maestro sulla scorta non solo (inizialmente) dell'analisi

stilistica e dell'analisi delle tecniche esecutive, ma anche in base a un documento che era stato in parte ignorato e in parte frainteso dalla critica. In sostanza veniva riconfermato, con l'ausilio della filologia materiale, tutto ciò che era stato già detto dalla filologia documentaria, ma che era stato poi ignorato, interpretato erroneamente e infine rimosso dall'analisi stilistica, condotta con un'autorità che era stata fino a quel punto considerata indiscutibile.

Nell'applicarsi a un oggetto così straordinariamente pregevole come la scultura e l'architettura di Michelangelo Buonarroti, il metodo della filologia materiale dimostrò nel corso di quel restauro quante potenzialità conoscitive aveva in sé, non soltanto per la conoscenza e la gestione dell'architettura o di un'arte minore ma anche per la comprensione di quegli oggetti d'arte che, pur essendo stati fino ad allora al centro della più autorevole disamina critica, si prestavano, proprio grazie alla filologia materiale, ad una nuova e più avanzata lettura. E infatti, proprio perché applicati a un oggetto così importante e raffinato, le indagini e i risultati furono oggetto di critica feroce e di attacchi personali violentissimi, volti addirittura in qualche caso a rimuovere dal cantiere un 'restauratore' che si azzardava ad avanzare ipotesi critiche e addirittura attributive. In quel disprezzo per il restauratore, tanto lontano dall'elogio marconiano per gli 'imbianchini sapienti', si condensava la diffidenza di un intero mondo accademico per un metodo critico capace di prendere in esame i dati materiali e di metterli a confronto con i dati documentari, relegando necessariamente in secondo piano la fondatezza della sensibilità e dell'autorità individuale del critico.

Cosa resta oggi di quella stagione, è difficile dirlo. Paolo Marconi non c'è più e non ci sono più Urbani e Cordaro. I risultati di quell'esperienza, quasi un simbolo di una stagione critica tanto feconda, sono raccolti nel volume curato da Christoph Frommel e Maria Forcellino, *Michelangelo, il marmo e la mente*, nato, dopo una lunghissima gestazione, dall'esperienza del restauro in San Pietro in Vincoli. Una gestazione che è servita a consolidare nel tempo i risultati indiscutibili verificati nel corso di quel cantiere e che purtroppo Paolo non ha fatto in tempo a vedere pubblicati, dopo essere stato il primo a chiedermi di illustrarli nel corso dei seminari presso la sua cattedra, già agli inizi del 2000.

Antonio Forcellino
Roma