

Gianluigi Colalucci

y su trayectoria restauradora

Un viaje a través de las transformaciones en el mundo de la
restauración desde Cesare Brandi a nuestros días

-VOLUMEN I-



Tesis Doctoral
Daniela Bartoletti
2010

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Dirigida por
Dra. Pilar Roig Picazo



Gianluigi Colalucci durante il restauro del Giudizio Universale di Michelangelo

INTRODUZIONE

Nel campo della conservazione dei beni culturali vi sono alcune figure di restauratori che con la loro opera hanno contribuito a scrivere pagine importanti della storia del restauro. L'interesse per questo argomento, che già da qualche anno è al centro di molte iniziative non sempre ben riuscite¹, trova la sua espressione più interessante nel progetto europeo di un *Archivio Storico dei Restauratori Europei*, promosso dall'Associazione Secco Suardo di Bergamo,(si vedano a questo proposito i primi volumi dei "*Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei restauratori italiani*")². Attraverso l'acquisizione degli archivi di restauro, si cerca di ricostruire la storia della conservazione italiana ed europea del periodo compreso tra il XVIII° e il XX° sec.

La presente tesi dottorale, dal titolo *Gianluigi Colalucci y su trayectoria restaura dora* si inserisce in questo contesto di studi cui Pilar Roig, Direttrice del Dipartimento di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università Politecnica di Valencia e direttrice di questa tesi è particolarmente interessata, e si propone di rendere noto il profilo professionale di colui che nella nostra epoca ha meglio rappresentato e rappresenta, l'eccellenza del restauro italiano : Gianluigi Colalucci. Va inoltre sottolineato che proprio a riconoscimento di un percorso umano e professionale esemplare, la stessa Università Politecnica di Valencia ha conferito nel 1995 a Gianluigi Colalucci una Laurea Honoris Causa in Conservazione dei Beni Culturali e nel 2003 gli ha intitolato una strada nel Campus Universitario. La Collaborazione di Colalucci con l'Università Politecnica inizia nel 1994 in occasione del restauro degli affreschi di Palomino nella Basilica della Virgen e continua oggi con il restauro della Volta dello Santos Juanes. Colalucci inoltre collabora stabilmente con la rivista R&R, è professore assieme alla dott.ssa Pilar Roig del programma di dottorato in Scienza e Restauro del Patrimonio e del master ufficiale in Conservazione dei Beni Culturali. Inoltre ha sempre collaborato come consulente restauratore in tutte le iniziative che ha intrapreso e sviluppato il Dipartimento.

OBIETTIVI

Il lavoro che viene presentato nasce con l'obiettivo di aprire una finestra su uno dei periodi più significativi della storia della tutela italiana, quello che va dall'Istituto Centrale del Restauro degli anni cinquanta, diretto da Cesare Brandi, ed arriva fino ai giorni nostri.

In primo luogo si cercherà di disegnare fedelmente il percorso professionale di Gianluigi Colalucci, e di fornire un profilo a tutto tondo della sua complessa personalità di restauratore. Per raggiungere questo obiettivo non ci limiteremo a trattare gli aspetti prettamente legati alle prassi esecutive degli interventi, ma cercheremo di fornire elementi interessanti alla comprensione di quelle complesse fasi evolutive che in questi ultimi sessant'anni hanno modificato radicalmente il mondo della conservazione italiana.

TECNICA

Per il raggiungimento degli obiettivi proposti è stata adottata una tecnica di indagine che ha unito la ricerca documentaristica eseguita nell'archivio e nella biblioteca di Colalucci, ai dati scaturiti dalla sua testimonianza diretta.

¹ Mi riferisco al testo di A.Conti "*Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*" ed. Electa Milano 1988.

² Cfr. AA.VV. "*Restauratori e restauri in archivio...*" Vol.1 e 2 – ed. Nardini 2003/2005

Ricerca

L'indagine bibliografica si è basata sulla raccolta dei testi relativi alla storia del restauro italiana con particolare approfondimento di quelli relativi ai lavori svolti da Gianluigi Colalucci. Sono stati visionati libri, pubblicazioni, stampa e materiale su supporto audiovisivo.

Studio dei documenti

Lo studio presso l'archivio privato di Colalucci, ha preso l'avvio con la fase di riordino del materiale, da me eseguita tra il 2003 e il 2006. Il materiale, una volta diviso per temi e divenuto facilmente consultabile, ha reso possibile la ricerca di tutte quelle fonti utili alla stesura della presente tesi. Sono state analizzate raccolte di corrispondenza, manoscritti, documenti, preventivi di restauro, contratti d'appalto, relazioni dei lavori, materiale fotografico, giornalistico ed audiovisivo. Il risultato del lavoro di ricerca, ha contribuito a tracciare il profilo professionale di Colalucci dandomi la possibilità di mettere a fuoco l'evoluzione delle tecniche di restauro ed i materiali utilizzati nel corso di questi ultimi sessant'anni. Mi ha dato anche l'opportunità di individuare i cambiamenti di rotta del settore della conservazione, come quelli che riguardano il delicato equilibrio esistente tra l'indagine filologica dei materiali e quella scientifica.



Una parte dell'archivio dedicata ai documenti



Una parte dell'archivio dedicata alle foto

ABSTRACT

La tesi dottorale intitolata "*Gianluigi Colalucci y su trayectoria restauradora*" si propone di aprire una finestra su uno dei periodi più significativi della storia della tutela italiana, quello che va dall'attività dell'Istituto Centrale del restauro degli anni cinquanta, diretto da Cesare Brandi, ed arriva sino ai giorni nostri. Questa tesi, nata da un'idea di Pilar Roig, si inserisce nel contesto di studi e di ricerche sulle figure eminenti di restauratori che in questi anni stanno interessando la ricerca universitaria e registrano iniziative importanti come l'istituzione dell'archivio storico dei restauratori italiani e l'archivio storico dei restauratori europei, promosse dalla fondazione Secco Suardo. Attraverso lo studio della figura di Colalucci restauratore, si ripercorrono anche i progressi e le evoluzioni delle tecniche e della ricerca scientifica nel campo del restauro.

La tesi si articola in sei capitoli : il primo capitolo "*gli anni della formazione*", con gli inizi alla scuola dell' I.C.R. e l'insegnamento di Cesare Brandi; il secondo capitolo "*il periodo siciliano*", con il lavoro durissimo, per la poca esperienza, svolto da Colalucci a Palermo in Sicilia; il terzo capitolo "*il Vaticano*", dove si segue il percorso all'interno del laboratorio di restauro dei Musei Vaticani a partire dal 1960 e prima di affrontare il restauro degli affreschi di Michelangelo nel 1980 ; il quarto capitolo "*Roma e le Soprintendenze dal 1965 al 1985*", dove si analizza il lavoro eseguito da Colalucci parallelamente all'impegno nei Musei Vaticani; il capitolo quinto "*la Sistina*". Questo capitolo è dedicato interamente al restauro degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, accompagnato da una forte polemica che la presente tesi analizza e documenta attraverso l'epistolario tra Colalucci e James Beck, accanito oppositore del restauro, e la stampa nazionale ed estera del tempo; il sesto capitolo "*oltre la Sistina*" dove si segue Colalucci nei lavori eseguiti dopo la conclusione della Sistina e dopo aver lasciato il Vaticano. Questo è un capitolo aperto poiché l'attività di Colalucci continua tutt'ora.

A conclusione del lungo percorso della vita professionale di Colalucci si evince che il periodo delle figure di restauratori eccellenti sta per concludersi, perché se è vero che questi sono stati un punto di riferimento per tante giovani leve, l'attuale appiattimento della società, la tendenza nel campo del restauro ad affidarsi sempre di più alle indagini scientifiche e sempre meno alle capacità di conoscenza e di capacità analitica dell'uomo, nonché leggi di assegnazione dei lavori di restauro che ignorano completamente la qualità professionale del restauratore, tolgono qualunque incentivo all'impegno durissimo e costante che questo lavoro richiede a chi voglia farlo seriamente e con coscienza, e soprattutto nell'esclusivo interesse del bene dell'opera d'arte.

RINGRAZIAMENTI

Le persone che desidero ringraziare sono molte, poiché senza il loro aiuto la realizzazione di questa tesi sarebbe stata impossibile. Tra tutti coloro che a diverso titolo hanno reso possibile la realizzazione del mio lavoro va in particolare la mia gratitudine a:

Pilar Roig Picazo, direttrice del Dipartimento di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università Politecnica di Valencia (UPV) nonché direttrice di questa tesi, che mi ha spronato a realizzare questo lavoro;

Gianluigi Colalucci, poichè senza di lui non esisterebbe questo lavoro e perché mi ha affidato il suo archivio. Lo ringrazio particolarmente anche perché, durante la stesura della tesi, mi ha pazientemente assistito, sottoponendosi a continue interviste, rispondendo alle mie mille domande, e dandomi indicazioni affinché lo svolgimento della mia ricerca fosse mirato;

desidero inoltre ringraziare per il valido aiuto nella stesura della bibliografia la mia amica di lunga data e collega Fabiola Rubino, i miei fratelli Paolo e Roberto per le preziose indicazioni e l'assistenza informatica, e la dott.ssa Veronica Di Lullo per il lavoro di catalogazione dell'archivio.

I - GLI ANNI DELLA FORMAZIONE

Questo primo capitolo abbraccia l'arco di tempo compreso tra la metà degli anni trenta e l'inizio gli anni cinquanta del Novecento, e affronta il periodo iniziale della storia di Colalucci. Si va dai precoci contatti con il mondo del restauro, dell'esistenza del quale prende atto già piccolissimo, alla formazione avvenuta presso l'Istituto Centrale del Restauro di Brandi, dove arriva grazie ai consigli del restauratore Augusto Cecconi Principi. Quello con Cecconi Principi è un'incontro fondamentale per Colalucci che a metà degli anni quaranta, è alle prese con la scelta del percorso da intraprendere dopo il liceo classico. Grazie alla testimonianza diretta di Colalucci, entreremo nel mondo "ovattato" dell'Istituto di quegli anni. Faremo un viaggio nel mondo della conservazione italiana che, per merito delle leggi sulla tutela varate alla fine degli anni trenta, aveva raggiunto un ruolo di prestigio. Tenteremo di mettere meglio a fuoco i metodi di insegnamento di Cesare Brandi, cercando di capire come gli allievi di quegli anni imparavano i fondamenti teorici del restauro, non ancora trasformati nella teoria vera e propria. Faremo un viaggio nell'Istituto dei Mora, di Giovanni Urbani, di Antonio Donghi, e di Augusto Werrmeheren che era stato chiamato da Brandi per dare all'insegnamento del restauro un'impronta più scientifica. Entreremo anche nel mondo affascinante delle storiche trasferte, organizzate nei primi anni cinquanta dall'Istituto a Napoli e a Messina, in occasione dei restauri al chiostro del Platano, a San Giovanni a Carbonara e per la mostra su Antonello da Messina e il '400 siciliano.

I primi contatti col mondo del restauro e l'Istituto Centrale di Cesare Brandi

Gianluigi Colalucci nasce a Roma nel 1929 e trascorre i primi cinque anni della sua vita in una bella casa in via del Velabro³, situata accanto alla chiesa di San Giorgio e di fronte all'arco di Giano. Nel 1934 si trasferisce con la famiglia⁴ in via Cesare Beccaria 88⁵, nel più moderno quartiere Flaminio. Da piccolissimo, l'area archeologica del Foro Romano, diviene per lui un luogo familiare dove passare i momenti di gioco e dove prendere confidenza con i monumenti antichi. Ricorda che il contesto urbano attorno alla sua casa del centro di Roma, subiva rapidi mutamenti a causa degli sventramenti che cancellavano una dopo l'altra, piazza Montanara e piazza della Consolazione, per fare posto alla via del Mare⁶. Mi dice che in quegli stessi anni ricorda di aver avuto il suo primo contatto con il mondo del restauro. Camminava con sua madre ai piedi della scalinata dell' Aracoeli, quando vide dei restauratori al lavoro. Erano all'interno di una piccola abside, parte di quei resti medievali che, a ridosso del Vittoriano,⁷ erano scampati alle demolizioni del 1928. L'abside conserva alcuni frammenti di affresco raffiguranti un Cristo ed i simboli della Passione. Colalucci ricorda che i restauratori erano arrampicati su un ponteggio rudimentale e che

³ La casa è tutt'ora esistente. Si tratta di un edificio costruito in stile vagamente rinascimentale, in voga fino agli anni 30 del '900. L'assetto urbano della zona circostante la casa è però notevolmente mutato nel tempo. Le strade e i terreni per esempio, negli anni 20 erano ad una quota assai più alta di quella attuale e Colalucci ricorda l'esistenza di piazza Montanara scomparsa successivamente con gli sventramenti del periodo fascista.

⁴ I genitori sono Luisa Ferrari e Giuseppe Colalucci. Il padre è un avvocato che si dedica al giornalismo. Il nonno materno era Colonnello dell'esercito, quello paterno era nell'industria dell'acqua minerale.

⁵ Anche questa casa, che si trova nei pressi del lungotevere Flaminio, è tutt'ora esistente.

⁶ Piazza Montanara era un luogo molto caratteristico di Roma, molto amato da Goethe. La piazza fu rasa al suolo nel 1931 come Piazza della Consolazione, per fare posto all'attuale via del mare. Per maggiori chiarimenti sull'argomento cfr. I. Insolera "Roma fascista, nelle fotografie dell'Istituto Luce" editori riuniti- Roma 2001 ; oppure Italo Insolera e Francesco Perego in " Archeologia e Città" ed Laterza, Roma 1983.

⁷ Ovvero il monumento a Vittorio Emanuele II ,opera di G. Sacconi, inaugurato il 4 giugno 1911.La complessa macchina che porterà alla costruzione del monumento e alla distruzione delle pendici nord del Campidoglio si era messa in moto subito dopo la morte del re avvenuta nel 1878. Per le complicate vicende che riguardano il Vittoriano si veda Primo Acciaresi G. Sacconi e l'opera sua massima 1911; G. Sacconi *Relazione del progetto per il monumento a Vittorio Emanuele II*. 1883..

la cosa lo colpì moltissimo perché era incantato dall'idea di poter vedere da vicino le pitture e di poterle toccare.

Qualche anno dopo, quando ha circa quattordici anni, si reca per la prima volta in visita ai Musei Vaticani e alla Cappella Sistina. Siamo all'inizio degli anni quaranta e la parete del Giudizio Universale è seminascosta da una grande impalcatura. Nuovamente torna a fantasticare sul mestiere del restauratore. Ora ha una consapevolezza diversa delle cose e riesce a mettere meglio a fuoco le ragioni della curiosità che prova verso quel lavoro così inusuale. Mi dice che si sentiva attratto dal rapporto privilegiato che i restauratori potevano avere con l'opera d'arte, e che era attratto dal lavoro in se ma molto meno dai restauratori, che gli sembravano tutti vecchi e burberi. Bisogna dire che al di là delle generalizzazioni, le sue impressioni non erano lontanissime dalla realtà, poiché all'epoca vi erano ancora dei restauratori di stampo ottocentesco che agli occhi di un adolescente dovevano apparire decisamente poco attraenti.

I ricordi giovanili di Colalucci legati al restauro ed all'arte, si concludono con il racconto delle frequenti visite che faceva con la madre alla chiesa del Gesù.

Andavano esattamente nella cappella della "Madonna della strada", dove ci

sono le tavole tardo-cinquecentesche con le storie della Vergine, dipinte dal Valeriano e dal Pulzone⁸. La madre lo portava in quella cappella nella speranza che la Madonna lo aiutasse a trovare una strada per il futuro. Oggi, a distanza di tanti anni, sappiamo bene che quella strada sarà trovata e brillantemente percorsa. Molti anni dopo Colalucci tornerà in quella cappella, non più come faceva da piccolo, ma da restauratore ormai affermato a restaurare, su incarico della Soprintendenza, proprio quelle tavole che da bambino aveva visto e ammirato tante volte. Verso la metà degli anni quaranta, ha terminato il liceo ed è in alto mare circa il proseguimento degli studi. Ha molti interessi, una passione per l'ingegneria meccanica, ed una buona attitudine per il disegno. Ricorda che ad un certo punto, per una serie di circostanze fortunate, scoprì che tra le amicizie della sua famiglia vi era il noto restauratore romano Augusto Cecconi Principi⁹. L'incontro con Cecconi si rivelerà determinante ai fini delle scelte future, poiché grazie a lui si appassionerà definitivamente al restauro ed arriverà anche all'Istituto Centrale. Cecconi Principi insegnava all'istituto Centrale del Restauro e aveva un bellissimo studio al n°54 di via Margutta, la strada degli artisti. Veniva da una famosa famiglia di restauratori, suo zio Lorenzo aveva lavorato nella volta della Sistina nel 1910.

⁸ Giuseppe Valeriano (L'Aquila 1542- Napoli 1596)-Scipione Pulzone (Gaeta 1550- Roma 1598).

⁹ A. Cecconi Principi, era uno dei restauratori chiamati da C. Brandi all'I.C.R ad insegnare tecnica del restauro. La conoscenza di Colalucci con i Cecconi avvenne attraverso una coppia di amici di sua madre Luisa, i sig.ri Panicali, vicini di casa nel condominio in via G.Vasari n.14 dove i Colalucci abitavano al terzo piano. Giulio Panicali era un doppiatore cinematografico molto noto poiché prestava la sua "voce" ad attori americani famosi come Tyrone Power o Clarke Gable. L'incontro tra Colalucci e Cecconi avviene tra il 1945/46.

Colalucci ricorda che Augusto si faceva chiamare “Steno” dagli amici più intimi, ed era un tipo lontano anni luce dai restauratori che aveva visto da bambino.

Era elegante, dinamico, spiritoso e possedeva automobili sportive. Vedendo crescere il suo interesse verso il restauro, molti amici di famiglia si attivano per aiutarlo, in quegli stessi anni la mamma di un suo compagno di scuola gli regala una preziosa edizione del *Secco Suardo*¹⁰, mentre altri conoscenti gli presentano Mameli, altro restauratore romano molto noto. Mameli abitava in via Tevere ed era assai diverso da Cecconi, poiché apparteneva a quella tipologia di restauratori di vecchio stampo, diffidenti verso l'Istituto e convinti che il mestiere si potesse imparare solo con la pratica di “bottega”¹¹. Pur trovandolo affascinante come personaggio, Colalucci è ormai in grado di valutare la situazione. Le idee di Mameli sul restauro e sulla formazione gli appaiono immediatamente arretrate, mentre si trova pienamente in sintonia con il pensiero di Cecconi e perciò, alla fine degli anni quaranta, avendo ormai deciso che il restauro sarebbe stata la sua strada, tenta l'esame di ammissione all'Istituto Centrale del Restauro. Arriva a sostenere l'esame di ammissione nell'ottobre del 1949 dopo essersi fatto preparare da Lori Tosi, nipote di Cecconi. Affronta l'esame con altri sette o otto candidati, e viene ammesso ai corsi con quattro di loro: Chiara Barberis, Arnaldo Blasetti, Laura De Lama, Guillermo Sanchez Lemus. L'esame si basava su tre prove : disegno,

¹⁰ Il manuale di G. Secco Suardo, “Il Restauratore di dipinti” terza edizione, Hoepli 1918, gli viene regalata da un'amica della madre. L'edizione, che contiene la prefazione di Gaetano Prevati, è ancora conservata nella biblioteca di Colalucci.

¹¹ Mameli era anche molto critico nei confronti del tratteggio che si faceva all'I.C.R. tanto da definirlo in modo dispregiativo “un ritocco a righe”. Il tratteggio, come tecnica di reintegrazione delle lacune era stata messa a punto da Cesare Brandi in occasione del restauro degli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo. I dipinti erano crollati in seguito ai bombardamenti del 1944 ed erano stati ricomposti dall'istituto che aveva integrato le parti mancanti con il tratteggio. Cfr. C. Brandi, “*Il restauro Teoria e pratica*”, a cura di M. Cordaro. Roma 1994, pp. 84-89.

storia dell'arte, tecniche artistiche e tecniche di restauro. La commissione d'esame era formata da Cesare Brandi e da altri professori, tra cui Giovanni Urbani. L'innata attitudine per il disegno lo aiuterà a superare bene la prima prova, pur non avendo alle spalle una formazione artistica specifica, e ad essere ammesso alla seconda prova pratica e poi agli orali. Mi raccontò che all'esame orale interrogava direttamente Brandi, e che la prova era difficile poiché questo, per sondare il reale il grado di preparazione e di interesse per l'arte dei candidati, faceva domande che esulavano dal programma. Mi dice anche che all'epoca ignorava l'importanza di Brandi come studioso, e dunque poté sopportare l'interrogazione senza provare una soggezione particolare. Brandi gli fece domande sulla facciata del Duomo di Orvieto del Maitani, e sulla collezione della Pinacoteca Vaticana, chiedendogli di parlare dell'opera che lo avesse maggiormente emozionato. La scelta di Colalucci ricadde sull'affresco raffigurante "Il Platina", dipinto da Melozzo da Forlì per Papa Sisto IV°. Brandi incuriosito dalla scelta, gli chiese di seguito come fosse possibile che un affresco dipinto per la biblioteca di Sisto IV° si trovasse nella Pinacoteca, dandogli lo spunto per parlare della tecnica dello "strappo". Colalucci fece un ottimo esame, tanto da risultare primo in graduatoria e guadagnandosi, grazie alla risposta sullo strappo, la fama di grande conoscitore del Secco Suardo cosa che non rispondeva affatto alla verità.



Melozzo da Forlì *"Il Platina"* – affresco strappato- Pinacoteca Vaticana

I ricordi di Colalucci sull'Istituto di quegli anni, sono molto precisi. La sede è quella storica di Piazza San Francesco di Paola, nel grande ex convento magistralmente restaurato. Dice Colalucci :

“.. L’Istituto aveva un fascino molto particolare. Era situato in un gran ex Convento, nella piazza di San Francesco di Paola, una piazzetta in una strada oggi come allora molto solitaria, pur essendo vicina al Colosseo e alla chiesa di San Pietro in Vincoli, dove si trova il Mosè di Michelangelo, luogo molto frequentato dai turisti. L’interno, molto elegante, era molto particolare per l’atmosfera rarefatta che si coglieva. Si incontravano poche persone, nessun rumore, nessun odore, anche se c’era molta gente che lavorava. L’interno dell’edificio era stato ristrutturato e arredato in modo moderno e con molto gusto. Quello che mi impressionava era l’ufficio del direttore, perché prima di entrare, in fondo ad un breve corridoio, sopra ad una pedana coperta da moquette marrone, stava la grande tavola della Pietà di Viterbo di Sebastiano del Piombo. Il quadro di una altissima qualità materica e di una bellezza impressionante, era stato restaurato magistralmente e stava lì, quasi un simbolo della attività che si svolgeva in quel luogo. Per me questo è il simbolo dell’Istituto di Brandi degli anni cinquanta.(...) in quella biblioteca, in quei laboratori di chimica, negli studi dei restauratori, nel largo corridoio con i frammenti dell’affresco di Mantegna distrutto da un bombardamento, i restauratori, gli storici dell’arte i professori, formavano un mondo nel quale entravo con allegria (...) subito mi resi conto che mi trovavo in un centro creativo e di eccellenza destinato alla formazione di numerose generazioni di restauratori ben preparati e diverse quel modello tradizionale che ancora in quegli anni si formava nelle botteghe (...).”¹²

Al terzo piano erano gli ambienti più prestigiosi, appena salite le scale sulla sinistra, stava la Sala delle Mostre, voluta da Brandi come luogo espositivo per le opere restaurate. La sala era nata dalla collaborazione tra lo stesso Brandi, reduce dall’esperienza americana¹³, e l’architetto Silvio Radiconcini. Sulla scorta dell’esperienza vissuta, Brandi, appena rientrato in Italia, aveva voluto mettere in pratica quelle novità espositive che aveva assimilato oltreoceano. La

¹² I passi riportati qui e di seguito sono tratti dall’intervista da me fatta a Colalucci e pubblicata sul n° 108 di R&R-Valencia settembre 2008

¹³ Si veda G.C. Argan e C. Brandi “Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York” in Le Arti, 1940.

Sala delle Mostre era stata pensata per essere un luogo con pochissime interferenze visive ed acustiche, in modo da favorire la concentrazione di chi guardava. Procedendo lungo il corridoio, oltre la Sala delle Mostre e sempre sulla sinistra, si incontrava la biblioteca Venturi e di seguito l'ufficio del Direttore. In fondo al corridoio stava come si è detto, la Pietà di Sebastiano del Piombo. La tavola era giunta all'Istituto nel 1945, ancora rinchiusa nella cassa di legno che l'aveva preservata dai danni della guerra ma che aveva messo a dura prova la stabilità del colore, e appena restaurata era stata scenograficamente esposta vicina alla Direzione, come un "maestoso biglietto da visita". Lungo il corridoio del primo piano, erano disposte le cassette che contenevano i frammenti degli affreschi di Mantegna provenienti dalla Cappella Ovetari¹⁴. Quei frammenti erano divenuti il simbolo delle distruzioni belliche, ed erano arrivati all'Istituto raccolti in grandi sacchi assieme a detriti di vario genere. In pochi mesi si era tentata, e realizzata, la ricostruzione parziale della scena con il "Martirio di San Giacomo", che aveva richiesto la messa in atto di soluzioni innovative, dando all'operazione il valore storico del "prototipo". I frammenti appartenenti a quel brano, erano stati applicati su un fondo costituito da una fotografia che riproduceva, a grandezza naturale, l'originale prima della distruzione. La foto era stata impressa su tela, e Colalucci mi dice che l'allora fotografo dell'Istituto Mauro Peleggi, per sviluppare la foto sulla tela preparata con la gelatina fotografica, aveva dovuto inondare di reagente il pavimento di

¹⁴ La Chiesa degli Eremitani fu bombardata dagli aerei alleati nel 1944. Durante il bombardamento andarono distrutti quasi completamente gli affreschi della Cappella Ovetari dipinti dal Mantegna, da Giovanni d'Alemagna, da Bono da Ferrara, Ansuino da Forlì e Nicolò Pizzolo tra il 1448 e il 1452. Dal disastro si salvarono soltanto i due brani raffiguranti "l'Assunta" e "il martirio e il trasporto del corpo di San Cristoforo" staccati nel 1887 dal restauratore Bertolli, e che allo scoppio della guerra furono portati in un rifugio. L'evento, come si può bene intuire, colpì profondamente le sensibilità degli uomini di cultura e non fu percepito come una ferita insanabile inferta al cuore della storia dell'arte. Tutti i frammenti che subito dopo il disastro furono raccolti tra le macerie, vennero inviati a Roma all'Istituto Centrale, dove fu subito tentata la ricomposizione di alcune scene.

uno dei locali al piano terra. L'intervento di restituzione estetica, aveva poi richiesto l'esecuzione di una sapiente reintegrazione pittorica a tratteggio "spinta al massimo", che era scaturita dalle complesse elaborazioni teoriche di Brandi sul tema del frammento. L'estremo tentativo di ricostruzione era intervenuto quasi a negare, sull'onda dell'emozione, la perdita di quello che è considerato uno dei principali capolavori del Rinascimento. Una perdita che, all'indomani del bombardamento, aveva fatto pronunciare al grande storico dell'arte Giovanni Fiocco parole che pesavano su tutti come un macigno: *"La Cappella Ovetari è morta prima che fossero aperte le porte dei suoi segreti"*. Dopo le prime ricomposizioni, si era riusciti a restituire anche piccoli brani delle scene con le "storie di San Cristoforo", ma l'Istituto aveva deciso di non proseguire oltre, circoscrivendo la ricerca dei frammenti, alla pratica didattica per agli allievi appena entrati.

Tra il 1949 e il 1953, cioè nel periodo di permanenza di Colalucci l'Istituto era popolato da molte persone. Oltre a Brandi c'era un direttore della scuola che era Michelangelo Cagiano de Azevedo anche insegnante di archeologia. Giovanni Urbani insegnava storia dell'arte, Salvatore Liberti la chimica e Antonio Donghi¹⁵ il disegno. Anche Donghi colpiva molto la fantasia di Colalucci poiché era un personaggio singolare ed eccentrico che, nonostante il successo come artista, conduceva un'esistenza molto riservata.

La scuola si svolgeva più o meno come oggi. In quegli anni l'insegnamento

¹⁵ A. Donghi pittore (1897-1963) fu uno dei rappresentanti più significativi di un'arte che "ritornava all'ordine" e alla precisione esecutiva degli antichi. Fu un pittore anti-futurista per eccellenza, dipinse opere caratterizzate dall'iperealismo, e da una particolare fissità della luce.

delle tecniche di restauro era affidato ad Augusto Cecconi Principi al quale, nel 1950, si aggiungerà Augusto Vermehren. Nel formare il gruppo di restauratori dell'Istituto Brandi, aveva attinto da molte parti, scegliendo le persone secondo un criterio di merito che oggi sarebbe impensabile. Da Bergamo aveva chiamato il celebre Mauro Pelliccioli, che era arrivato con un gruppo di collaboratori formato da Luigi Pigazzini, Stefano Locati, Tarcisio Spini e Francesco Pelessoni. Da Siena il doratore Giuliano Baldi, da Roma il restauratore Carlo Matteucci¹⁶. Da Rodi Brandi aveva chiamato il restauratore¹⁷ Ali Caravella, conosciuto durante l'esperienza fatta nel Dodecanneso, ed aveva fatto venire da Napoli il chimico Selim Augusti. Mi racconta Colalucci che Pelliccioli, si dimetterà quasi subito a causa delle profonde divergenze che esistevano tra lui e Brandi¹⁸.

L'arrivo di Augusto Vermehren da Firenze, segna una importante svolta nel criterio di insegnamento dell'Istituto. Vermehren possedeva un innato talento, che con la pratica aveva affinato, per ciò che riguarda la diagnosi radiografica applicata al restauro. Nel 1935 aveva costruito il prototipo di un sofisticato apparecchio che consentiva di ottenere delle immagini radiografiche selettive. Le novità da lui introdotte saranno così incisive, da far tornare sui banchi di

¹⁶ Matteucci, era un restauratore romano che, come Cecconi aveva uno studio in via Margutta. Era dotato di grande capacità soprattutto nella reintegrazione pittorica. Colalucci ricorda che Matteucci andava a lavorare in Istituto la mattina molto presto verso le 7 e andava via alle 10/ 10,30. In quelle ore che trascorrevano in Istituto spesso sistemava ,senza essere visto, le reintegrazioni fatte da altri .

¹⁷ All'inizio del periodo fascista, prima della dittatura, all'interno del partito vi era un gruppo dirigente costituito da quattro uomini di potere: B. Mussolini, C. De Vecchi, I. Balbo e De Bono. Ad un certo momento, e con varie scuse, Mussolini allontanò dall'Italia De Vecchi, Balbo e De Bono facendo conferire loro incarichi di prestigio all'estero. De Vecchi viene nominato Governatore del Dodecanneso (il gruppo di dodici isole dell'Egeo divenute Italiane, la cui capitale era Rodi). De Vecchi persona di cultura, ostile e contrario a Mussolini, raccoglie e porta con sé a Rodi alcuni giovani storici dell'arte antifascisti tra cui Argan e Brandi. I due giovani studiosi, durante la loro permanenza a Rodi, conoscono il restauratore Ali Caravella che in seguito faranno venire a Roma come insegnante, quando saranno chiamati a dirigere l' Istituto appena fondato con la legge Bottai.

¹⁸ Tra Brandi e Pelliccioli vi erano distanze incolmabili sul concetto di restauro e sull'idea della figura del restauratore. Pelliccioli aveva una visione ancora ottocentesca e un po' "romantica" del restauro che contrastava decisamente con l'indirizzo scientifico ,anche se pur sempre storico-critico ,pensato da Brandi.

scuola perfino i Mora, già diplomati pochi anni prima. Mi racconta Colalucci che in Istituto Vermeheren decise di perfezionare l'apparecchio che aveva già messo a punto anni prima¹⁹, e che mirava ad eliminare, dalle radiografie delle tavole, le interferenze delle parchettature, dei nodi o di altri elementi estranei al legno come i chiodi. Colalucci mi dice che vi riuscì alla perfezione tanto che, quando vide il risultato della prima radiografia, pensò che il fotografo Peleggi, che l'aveva sviluppata, avesse usato qualche metodo di correzione fotografica per cancellare le tracce delle interferenze.

Nel 1951, Colalucci è costretto ad interrompere il corso per un anno per svolgere il servizio militare²⁰. Al rientro riprende il corso da dove lo aveva interrotto, ovviamente con compagni diversi da quelli che aveva lasciato l'anno precedente.

Lo svolgimento del corso comprendeva, allora come oggi, l'insegnamento di materie teoriche e l'insegnamento pratico delle tecniche di restauro. Durante le ore dedicate alla pratica, gli allievi affiancavano i vari restauratori nei lavori che questi via via svolgevano. Naturalmente, il numero dei restauratori interni all'Istituto cresceva con gli anni, poiché a quelli chiamati da Brandi inizialmente, si aggiungevano i diplomati più meritevoli. Uno dei primi lavori di Colalucci allievo, si svolge sotto la guida dei Mora, e riguarda il recupero della doratura originale, nelle cornici gotiche del trittico con la "*Madonna col Bambino, Pietà e*

¹⁹ A. Vermeheren "sulle possibilità Stereo-Strato-Radiografiche..." in Bollettino I.C.R. 11-12 – 1952 pp.121/133

²⁰ Viene mandato a Casale Monferrato in Piemonte, poi a Sabaudia nel Lazio, ad Alberga in Liguria e a Boves, di nuovo in Piemonte. Viene infine congedato con circa sei mesi di anticipo poiché con l'alluvione del Polesine, lo stato Italiano dovette tagliare le spese militari.

*Santi*²¹ di Matteo da Gualdo. In seguito, lavora con Peppino Pittà al recupero dei frammenti degli affreschi di Mantegna, ed al trasporto di colore di una tavola proveniente dalla Cattedrale di Bari²². Con Paolo Mora lavora sugli affreschi a fondo nero del Museo delle Terme a Roma²³, con Baldi agli stendardi di Città di Castello di Raffaello²⁴, ed infine con Aldo Angelini alla cimasa “*dell’Annunciazione*” di Piero della Francesca²⁵. Le tecniche di restauro si apprendevano lavorando prevalentemente sulle opere mobili o sugli affreschi staccati. All’epoca si facevano sperimentazioni di nuovi materiali, si affacciavano timidamente i materiali sintetici verso i quali c’era una grande attenzione. Alcuni di questi avranno uno sviluppo incredibile, altri saranno abbandonati quasi subito, come il Nylon liquido, che Colalucci ricorda di aver provato, insieme a Paolo Mora, sugli affreschi a fondo nero del museo delle Terme. L’insegnamento pratico veniva integrato dalle esperienze di lavoro nei cantieri di affreschi che l’Istituto svolgeva fuori sede, ed ai quali gli allievi partecipavano come aiutanti. Nei primi anni cinquanta l’Istituto aveva due importanti cantieri a Napoli. Colalucci partecipa con Aldo Angelini al restauro degli affreschi di Antonio Solario²⁶ nel Chiostro del Platano, dove l’I.C.R. già nel

²¹ Il trittico proveniente dalla Chiesa di S. Maria Assunta di Casacastalda. Cfr. scheda di restauro a cura di G.Urbani in Bollettino I.C.R n° 3-4 anno 1950, p. 109

²² Anonimo meridionale del sec.XVI, “San Girolamo nello studio” San Nicola di Bari. Cfr. scheda di restauro a cura di G.Urbani, Bollettino I.C.R n° 7-8 anno 1951, pp 73

²³ M. C. de Azevedo “Provvedimenti conservativi per i dipinti della casa Romana della Farnesina” Bollettino I.C.R n° 7-8 anno 1951, pp 33-34

²⁴ Stendardo processionale, opera di Raffaello raffigurante “SS. Trinità con i Santi Rocco e Sebastiano, Creazione di Eva”. Cfr scheda di restauro a cura di S. Liberti in Bollettino I.C.R n°9-10 anno 1952, pp. 94-

²⁵ C. Brandi “ Restauri a Piero della Francesca” Bollettino I.C.R n°17-18 anno 1954, da p.88 a p.97

²⁶ Antonio Solario detto lo Zingaro. Pittore della prima metà del 1500, di origini veneziane, attivo nelle Marche oltre che a Napoli. Il chiostro del Platano si trova nel convento dei Santi Severino e Sossio.

1942, aveva effettuato una campagna di indagini scientifiche curata da Selim Augusti²⁷, e con Raimondo Boenni ed Eliseo Zorzetto al restauro degli affreschi di Michelino da Besozzo nella Chiesa di San Giovanni a Carbonara. Sempre al chiostro del Platano tornerà una seconda volta assieme alle restauratrici Nerina Neri e Annamaria Sorace (che sposerà nel 1954) . Partecipa anche alla trasferta di Messina, organizzata nel 1953 in occasione della mostra su Antonello e il '400 siciliano²⁸. La trasferta di Messina è un po' diversa dalle altre, poiché per restaurare gran parte delle opere che dovevano essere esposte nella mostra, l'Istituto sarà costretto a trasferirsi per alcuni mesi, e quasi al completo, nella città siciliana. Brandi era nel comitato scientifico della mostra, alla quale dedicherà un numero speciale del "Bollettino dell'Istituto"²⁹. Per l'allestimento, il Soprintendente Giorgio Vigni aveva voluto l'architetto veneziano Carlo Scarpa, reduce dai restauri eseguiti tra il 1950 e il 1952 alle gallerie dell'Accademia a Venezia. Le scelte espositive di Scarpa si riveleranno coraggiose³⁰, poiché trasformeranno le spoglie e sale del Palazzo Comunale di Messina, in una specie di interno di tenda araba . Colalucci mi racconta che Scarpa ottenne quel particolare effetto, sovrapponendo tra loro una grande quantità di teli di "velatino", la speciale garza che i restauratori usano per

²⁷ G. Urbani "Il restauro degli affreschi di Antonio Solaro nel Chiostro del Platano a Napoli" e S. Liberti "Analisi microclimatica dei campioni delle efflorescenze..." Bollettino I.C.R n° 2 anno 1950

²⁸ Cfr. catalogo della mostra a cura di G. Vigni e G. Carandente, ed. Alfieri 1953 Venezia

²⁹ Cfr. n° 14-15 del Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro 1953

³⁰ La mostra si svolgeva negli ambienti del Palazzo Comunale di Messina, nel salone centrale erano esposte tutte le opere di Antonello, nelle sale laterali le opere del 400 siciliano . Con una genialità singolare Scarpa nascose tutte le tristissime pareti e i soffitti del palazzo con drappi di "velatino" intrecciati tra di loro, in modo da far somigliare ogni ambiente all'interno di una sontuosa tenda araba. Invenzione di grande effetto e originalità (soprattutto se pensiamo ai tempi in cui fu realizzata) che evoca la cultura mediterranea e araba della quale la Sicilia è intrisa. E' divertente quello che racconta Colalucci a proposito dei velatini usati da Scarpa, che alla fine della mostra furono presi dai restauratori e vista l'enorme quantità, utilizzati per i lavori di molti anni successivi. Colalucci ne prese moltissimo e lo utilizzò fino agli anni 60.

proteggere le pitture durante determinate operazioni. Brandi seguiva da vicino i lavori anche dal punto di vista museografico, un tema che continuava ad appassionarlo. Colalucci ricorda che il direttore, quando era in trasferta, a Messina come a Napoli, si rilassava e passava con gli allievi e i restauratori momenti assai piacevoli :

“Quando veniva a visitare i lavori in trasferta si rilassava. Mangiavamo tutti assieme. Gli piaceva molto la cucina e cucinava lui stesso. Una volta, quando eravamo a Napoli per lavorare al Chiostro del Platano, invitò Nerina, Annamaria e me, nella sua piccola casa nell’isola di Procida. Dopo essere stati in barca (brandi remava e cantava brani dell’Orfeo e Euridice di Glouk) ci offrì un riso ai frutti di mare che aveva riprodotto dopo averlo assaggiato nel famoso ristorante “Corsetti” di Roma, che proprio in quell’anno, 1952, il famoso cuoco romano aveva elaborato.”.

In onore delle esperienze fatte durante la trasferta di Messina, Colalucci decide di preparare la tesi di diploma su Antonello. Già durante la preparazione della Mostra, aveva avuto l’opportunità di vedere da vicino il famoso “ritratto virile” di Cefalù mentre veniva restaurato, in Istituto a Roma, da Paolo e Laura Mora. Si ricorda di aver visto nascere, giorno dopo giorno, la rispettosissima reintegrazione pittorica che attenuava, senza cancellarli, i segni dell’antico sfregio che deturpava gli occhi ed il volto del ritratto. Qualche tempo dopo a Messina, aveva avuto l’opportunità di tenere tra le mani la “Crocifissione di Sibiù” giunta nella città siciliana per la mostra. Alla fine del 1953, appena rientrato dalla trasferta, Colalucci sostiene l’esame di diploma e acquisisce il titolo di restauratore.

L'insegnamento di Cesare Brandi

Le vicende che hanno portato alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, sono ampiamente note e più volte pubblicate. Si va dalle vicende storico-critiche sapientemente trattate da Licia Vlad Borrelli³¹, a quelle più prettamente burocratico- amministrative, riprese di recente da molti altri. L'Istituto, come è noto, nasce alla fine degli anni trenta del Novecento, dalle menti illuminate di un piccolo e determinato gruppo di intellettuali, tra cui spiccano i nomi di C. Brandi e G. C. Argan, sostenuti dall'allora Ministro della cultura Giuseppe Bottai. Nonostante la difficoltà del momento politico, il gruppo riesce a far varare nel 1939 due leggi cardine per il settore della conservazione del patrimonio culturale italiano: quella sulla tutela, e quella che permetterà la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro³². L'esigenza di riordinare il settore del restauro con nuove regole pratico-teoriche, si era manifestata in tutta la sua virulenza già un anno prima, in occasione dello storico Convegno dei Soprintendenti tenutosi a Roma. Il discorso di apertura del giovane Argan aveva insistito con fermezza sulla necessità "improrogabile" di istituire un "Gabinetto Centrale del Restauro". Argan aveva anche ratificato, rimarcandone le differenze, le caratteristiche dei due tipi di restauro possibili : quello conservativo³³ e quello artistico³⁴. Poco più di un anno dopo, il 10 ottobre del

³¹ Cfr. L. Borrelli in "Attualità della teoria di cesare Brandi" atti del convegno su Brandi ,Siena 1998, ed. Silvana Editoriale Milano 2001.

³² Giuseppe Bottai pur essendo ministro del governo fascista aveva in materia di tutela e conservazione idee moderniste. Le leggi in questione sono la n.1089 del 1 giugno1939, pubblicata sulla " Gazzetta Ufficiale" del 8 agosto 1939 n° 184 con il titolo " Tutela Delle Cose D'Interesse Artistico o Storico" e l'altra è la n.1240 del 22 luglio 1939, pubblicata sulla "Gazzetta Ufficiale" del 2 settembre 1939, n.205 col titolo " Creazione del Regio Istituto del Restauro presso il Ministero dell'Educazione Nazionale".

³³ Argan definisce conservativo il "consolidamento materiale delle opere e i provvedimenti precauzionali per metterle in grado di resistere alle varie cause di deterioramento"

³⁴ Il restauro artistico è definito sempre da Argan come il "complesso di operazioni dirette a mettere in valore le qualità stilistiche delle opere disturbate o offuscate da ridipinture, cattivi restauri ecc.ecc."

1941, l'Istituto viene inaugurato, e affidato alla direzione di Cesare Brandi. Brandi ricoprirà il ruolo di direttore fino al 1961, quando passerà il testimone a Pasquale Rotondi che a sua volta lo lascerà a Giovanni Urbani.

L'attività iniziale dell'Istituto si svolge a ritmo ridotto per le difficoltà derivanti dalla guerra, anche se tra il 1942 e il 1946 Brandi organizza alcune Mostre di opere restaurate. Vale la pena di citare quella su Antonello da Messina³⁵ e quella sulla ricomposizione dei dipinti di Lorenzo da Viterbo³⁶. Nell'immediato dopoguerra, la struttura comincia a marciare a pieno regime, anche se deve fare i conti con un contesto urbanistico e un patrimonio artistico pesantemente danneggiati dalle vicende belliche appena passate, e continua a rendere conto della propria attività attraverso le mostre³⁷. Saranno anni duri, ma gloriosi ed entusiasmanti, durante i quali l'Istituto sarà in prima linea a rispondere, con mezzi finalmente idonei, alla complessa realtà che gli si presentava. I nuovi mezzi si contrapponevano con fermezza, grazie all'autorevolezza di Brandi, all'inadeguatezza dei criteri empirici che fino ad allora avevano prevalso nel restauro delle opere d'arte, non solo con una unità metodologica, ma con una vera e propria teoria.

Colalucci frequenta la scuola negli anni in cui questi principi si sono ormai consolidati. L'Istituto è reduce dalle due grandi "ricostruzioni" del Lorenzo da Viterbo e del Mantegna. La tecnica di reintegrazione a tratteggio è ormai pratica acquisita e Brandi sta per pubblicare il primo numero del "Bollettino" in cui sancirà, attraverso il "fondamento teorico del restauro", il principio base della

³⁵ Cfr. C. Brandi in *"Mostra dei dipinti di A. da Messina"* catalogo, Roma, nov.-dic. 1942

³⁶ Cfr. C. Brandi in *"Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo"* Catalogo, Roma maggio 1946.

³⁷ Si vedano a tale proposito i cataloghi della V° e VI° Mostra di restauri, a cura di C.Brandi, marzo 1948- e marzo 1949

teoria che conosciamo oggi. Per capire in che modo gli allievi di allora imparavano ad applicare la regola brandiana, bisogna ascoltare le parole di Colalucci :

“ Brandi dirigeva ma non dava lezioni. Per questo il suo magistero era molto incisivo ed ineguagliabile. Lo esercitava ogni mattina andando a vedere i restauri in corso, dando opinioni, direttive, ragionando e argomentando le sue decisioni di fonte ai problemi, a volte complessi, discutendo cordialmente con i restauratori, interessandosi di tutto anche della loro vita privata. Il lavoro che si faceva era impregnato del suo insegnamento, per questo sostengo che è nel mio DNA. Proprio perché Brandi non dava lezioni, poterlo ascoltare era una cosa preziosa. Facevo in modo di ascoltarlo quanto più potevo per capire a fondo il suo pensiero. Quando entrai in Istituto, la Teoria del Restauro non era ancora stata pubblicata, però si parlava del tema, si discuteva e si applicava come se tutti l'avessero studiata. Nel 1950 con il primo bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, Brandi pubblicò “ il Fondamento teorico del restauro”. Quel libretto storico lo conservo gelosamente..”.

La forza della personalità di Brandi ed il suo carisma si rivelavano vincenti all'esterno come all'interno dell'Istituto. Colalucci mi dice che tutte le persone che popolavano l'Istituto (dal primo degli ispettori all'ultimo degli operai), si sentivano gratificate dal contatto con Brandi, e che tutte vedevano in lui il punto di riferimento di quel luogo di eccellenza di cui erano fieri di fare parte:

“L'Istituto Centrale del Restauro non sarebbe stato quello che ho descritto se non ci fosse stata la figura di Cesare Brandi. Storico dell'arte di grandissimo peso, in eterno contrasto con un'altro grande come Roberto Longhi, Brandi era un uomo di intelligenza superiore, aveva una enorme e profonda cultura,era poeta, in quel tempo aveva pubblicato le “Elegie”,

musicologo e buon compositore, e anche un raffinato gastronomo. La figura di Brandi era carismatica: molto temuto dai suoi colleghi, per i suoi severissimi giudizi critici, era senza dubbio molto rispettato. Tutti noi, tanto dentro come fuori dell'Istituto, ci sentivamo un gruppo privilegiato anche perché la direzione di Brandi ci faceva sentire parte di un'élite privilegiata."

L'impronta dell'insegnamento brandiano sugli studenti di quegli anni è indelebile. Il contatto diretto con lui, li rende diversi da tutti quelli che non hanno goduto della stessa opportunità. Uno dei segni più vistosi di questa impronta è rappresentato dalla capacità di analizzare a fondo l'opera. Brandi, come mi conferma Colalucci, aveva il dono di saper "leggere l'opera d'arte" come nessun altro. Attraverso una lucida e meticolosa analisi visiva dei materiali, arrivava a penetrarli. Alla sua osservazione non sfuggiva nulla, poiché era convinto che l'analisi minuta dei dettagli morfologici dell'opera, fosse l'irrinunciabile operazione propedeutica ad ogni restauro ben condotto, e alle campagne di indagini scientifiche "mirate" che non a caso considerava "controprove diagnostiche". Colalucci a questo proposito racconta:

"..Quando Brandi analizzava "leggeva" l'opera, ascoltarlo era un momento di alto apprendimento. Successe anche a me. Ero solo davanti al Polittico del Beato Angelico³⁸ della pinacoteca di Perugia, che era stato portato all'entrata dell'istituto per essere portato ad una mostra di opere restaurate dall'I.C.R. che si doveva svolgere a Palazzo Venezia, e in quel momento arrivò Brandi che si mise a guardare l'opera. Dopo pochi minuti di osservazioni cominciò a ragionare sul valore del colori, parlando dello spessore dei bianchi, della profondità dei neri, del timbro e degli accostamenti dei rossi, del valore del fondo oro. Una lezione intera per la

³⁸ Cfr C. Brandi "Mostra di dipinti restaurati- Angelico, P.Della Francesca, A.da Messina" Roma Palazzo Venezia 1953. pp.10-11

mia formazione della quale non ho dimenticato nulla(..). Brandi era gentile e cordiale, anche se a volte poteva essere molto tagliente e severo. Commentava sempre tutto ed era un piacere ascoltarlo, però un suo rimprovero poteva segnarti per tutta la vita.(..)

Per concludere questo capitolo, riporto ancora una volta le parole di Colalucci, che racchiudono il pensiero lucido ed intelligente di chi, pure essendo passato alla storia, non dimentica l'origine dell'insegnamento che lo ha reso capace di affrontare ciò che definisce *“la sua eccezionale avventura professionale”* :

“Come maestro Brandi è stato tutto per me, mi ha insegnato a guardare un'opera d'arte, a capire la sua essenza e ha dare un senso ad ogni segno e ad ogni colore. Mi ha insegnato a ragionare molto prima di intervenire sulle opere, a dare una spiegazione logica a ogni decisione e ad essere molto critico con me stesso, in modo da farmi sentire alla fine forte e sicuro. Al magistero di Brandi devo la capacità che mi ha permesso di affrontare l'eccezionale avventura professionale che la vita mi ha riservato³⁹. Mi faccio l'illusione di aver interpretato degnamente il modello di restauratore che egli stava formando per il futuro. ”

³⁹ Cioè il restauro della Cappella Sistina



Fig 1- Gianluigi Colalucci all'età di cinque anni



Fig. 2 – La chiesa di San Giorgio in Velabro vista dalla casa di Colalucci



Fig. 3 – Una vista della casa con l'arco di Giano

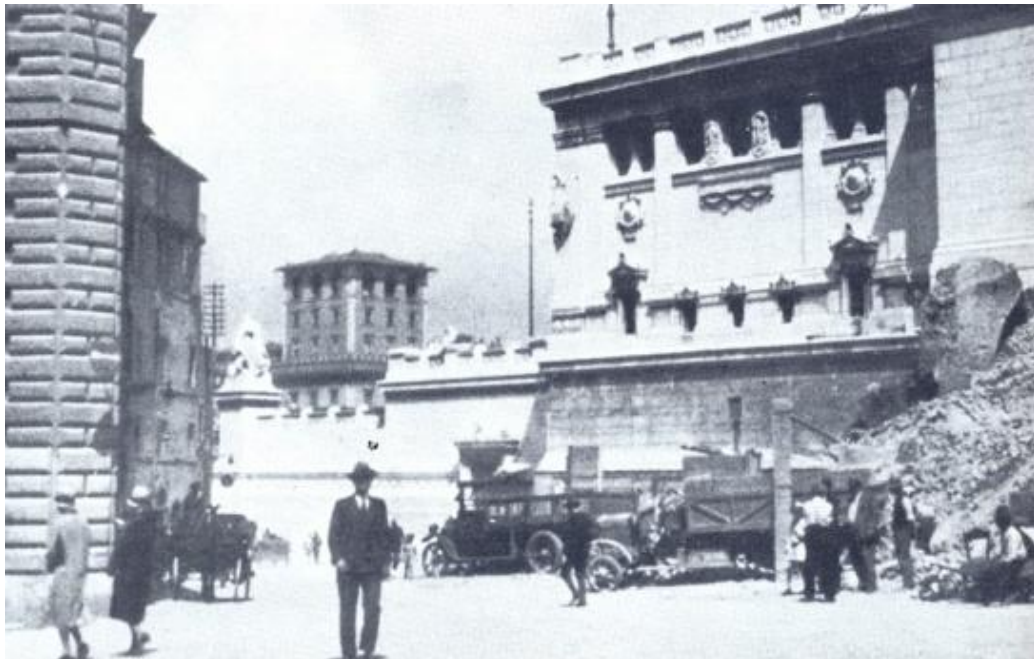


Fig. 4 – Una foto dell'inizio del Novecento che mostra i lavori a ridosso del Vittoriano



Fig. 5- I resti medievali ai piedi della scalinata dell'Aracoeli



Fig. 6 – Una veduta laterale dell'abside medievale



Fig. 7 – L'abside con i resti di affresco

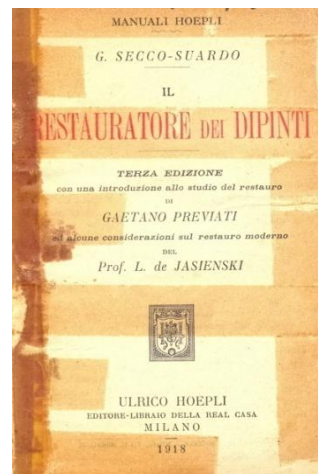
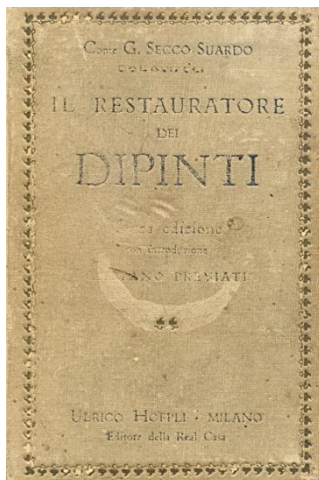


Fig 8-9 – L'antica edizione del Secco Suardo, avuta in regalo alla fine degli anni quaranta



Fig. 10- Una veduta esterna dell'Istituto negli anni cinquanta



Fig. 11- Cesare Brandi negli anni cinquanta.

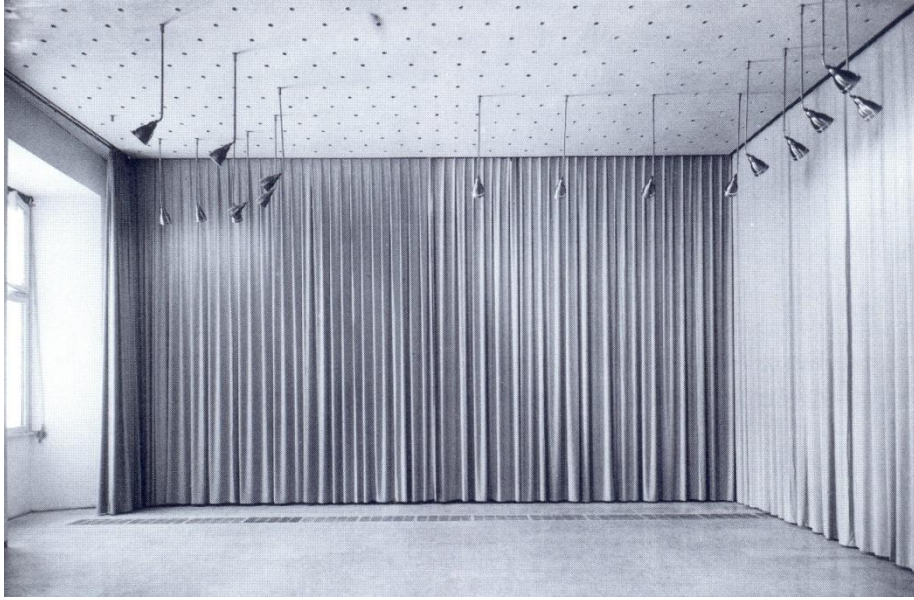


Fig. 12 – Una veduta della sala delle Mostre

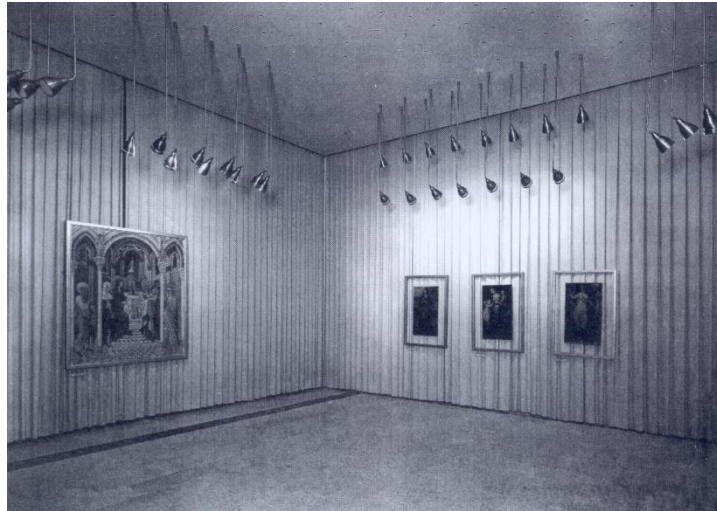


Fig. 13 – La Sala delle Mostre al terzo piano dell'Istituto



Fig. 14- Un'altra veduta della Sala delle Mostre, con il particolare sistema di illuminazione



Fig. 15 – Una foto di gruppo di alcuni restauratori dell'Istituto negli anni 50



Fig. 16 – Un gruppo di restauratori dell'Istituto nel cantiere della Casa di Livia al Palatino.
Da sinistra : T. Spini, C. Matteucci, E. Pagliani, alcuni allievi e sul fondo R. Vlad.



Fig.17 – Foto di gruppo dei restauratori in cantiere. In primo piano G. Baldi, in secondo Piano P. Pittà e dei giovanissimi Paolo e Laura Mora



Fig.18 – Un'altra vista del cantiere della Casa di Livia al Palatino



Fig.19- Gianluigi Colalucci a Sabaudia durante il servizio militare- 1951



Fig.20 – G. Colalucci a Napoli nel 1950 durante la sua prima trasferta



Fig.21- Un'altra foto scattata durante la trasferta di Napoli



Fig. 22 – A Taormina durante la trasferta in occasione della Mostra di Messina nel 1953

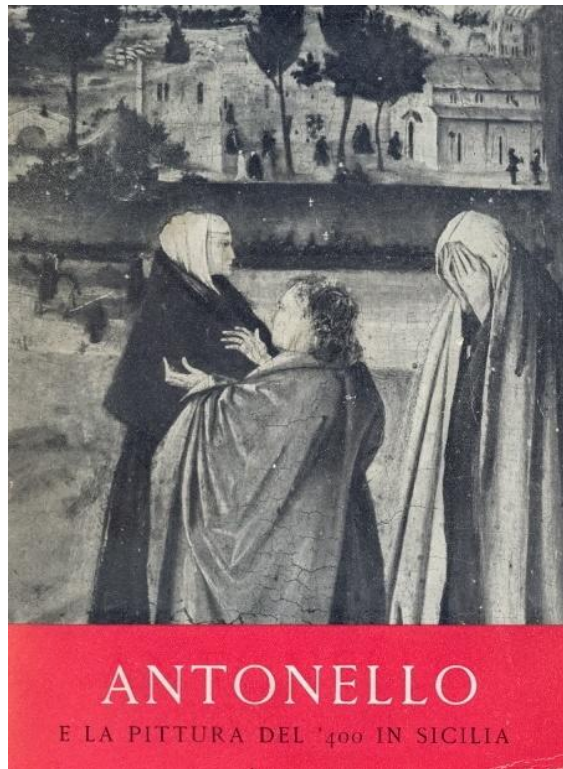


Fig.23 – La copertina del catalogo della Mostra di Messina



Fig.24 – Una delle sale della Mostra allestita da C. Scarpa-1953



Fig.25 – Un'altra foto della Mostra su Antonello



Fig. 26—L'inaugurazione della Mostra sui dipinti restaurati dall'Istituto, tenutasi a Palazzo Venezia nel 1953. Cesare Brandi fa da "guida" al Presidente della Repubblica Luigi Einaudi e alla moglie. Sul fondo, dietro Brandi, si vede G. Colalucci con i cataloghi della Mostra da distribuire agli invitati.

II - II PERIODO SICILIANO

Subito dopo il diploma Colalucci torna in Sicilia, a Palermo, per eseguire, assieme ad altri due diplomati come lui, il primo lavoro come restauratore. Per una serie di circostanze fortunate riceverà altri incarichi e, lavoro dopo lavoro, rimarrà in quella terra fino al 1960. Gli anni siciliani saranno anni duri, soprattutto all'inizio, quando, rimasto solo, l'inesperienza e le difficoltà economiche lo costringeranno a ritmi lavorativi pesantissimi. Saranno anche anni stimolanti che lo porteranno a conoscere personaggi interessanti, come Carlo Scarpa, che nel 1953 sta restaurando Palazzo Abatellis, o come gran parte dell'aristocrazia palermitana, all'interno della quale viene introdotto dal giovane Giovanni Carandente, che a quel tempo era ispettore della Soprintendenza. Conoscerà Giuseppe Tommasi di Lampedusa, il pittore Bruno Caruso, il fotografo Enzo Sellerio e l'architetto Samonà. Lavora su opere difficili dal punto di vista conservativo, su opere di grande formato che lo costringeranno a risolvere problemi complessi grazie ai quali acquisirà un'esperienza fuori dal comune. La Soprintendenza gli mette a disposizione un grande locale all'interno di Palazzo Abatellis da usare come laboratorio di restauro per le opere prelevate in giro per la Sicilia. Durante gli anni passati in Sicilia, compie anche alcuni lavori per conto di Cesare Brandi : a Creta, ad Assisi ed a Tolentino. Alla fine degli anni cinquanta decide di rientrare a Roma.

I primi lavori dal 1953 al 1957

Appena dopo la tesi Colalucci torna in Sicilia per eseguire, assieme ad altri due diplomati come lui, un restauro su incarico di Giovanni Carandente⁴⁰. Il lavoro riguarda la settecentesca pala d'altare conservata nella Parrocchia di Mondello a Valdesi. Terminato il lavoro i suoi colleghi tornano a Roma, e il Soprintendente Giorgio Vigni⁴¹, gli affida il restauro un'opera conservata nel Museo di Palazzo Abatellis⁴², un polittico raffigurante l'Incoronazione della Vergine attribuito al Maestro di Trapani. L'esecuzione del restauro, che si rivela da subito troppo complessa per lui, lo costringerà a ritmi di lavoro pesantissimi. Mi racconta che si sentiva inesperto e non riusciva ad ottenere risultati soddisfacenti nella reintegrazione pittorica, e dato che faceva fatica a completare il lavoro, iniziava ad avere gravi difficoltà economiche. Per uscire da quella situazione, andava a lavorare al mattino prestissimo e rimaneva in laboratorio fino ad sera inoltrata. Spesso si tratteneva a studiare le reintegrazioni fatte dal restauratore milanese Ottemi Della Rotta, sulle opere che erano conservate nel museo di palazzo Abatellis⁴³. I suoi problemi nel lavoro erano ingigantiti dalla lontananza dall'Istituto e dalla solitudine, tanto che

⁴⁰ G. Carandente storico e critico d'arte col gusto per l'arte contemporanea. Per la biografia completa cfr. *"Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte 1904-1974"* ed. Bonomia University Press, Bologna 2007

⁴¹ Per la biografia di Giorgio Vigni cfr. *"Dizionario ..."* op. cit

⁴² Palazzo Abatellis, costruito alla fine del 1400 dall'arch. Matteo Carnelivari, è sede della Galleria Nazionale della Sicilia che fu inaugurata il 23 giugno 1954. Il suo aspetto attuale è il frutto del complesso lavoro di restauro compiuto da Scarpa con la direzione di Vigni. Cfr. *"Palazzo Abatellis"* a cura di Paolo Morello, ed Vianello spa 1989 Treviso

⁴³ Le opere erano state restaurate da Ottemi Della Rotta in occasione della mostra su Antonello.

si sentirà molto più sollevato all'arrivo di Aldo Angelini e Sergio Pigazzini, mandati a Palermo da Brandi a restaurare una parte del soffitto della Cappella Palatina. Mi dice che in quei restauratori, più grandi e più esperti di lui, vedeva un possibile supporto tecnico e un legame, anche se indiretto, con l'Istituto. Completato il restauro del trittico, ottiene altri lavori e la sua permanenza a Palermo diventa stabile. Durante il primo anno di permanenza ritrova l'architetto Carlo Scarpa⁴⁴ impegnato, tra il 1953 e il 1954, nel restauro di Palazzo Abatellis. Colalucci lo aveva conosciuto a Messina, ma a Palermo ha modo di frequentarlo più assiduamente e soprattutto di vederlo all'opera. Sarà un'esperienza di fondamentale importanza per lui. Seguendo Scarpa al lavoro e nelle visite che questi faceva ai monumenti di Palermo, Colalucci impara a guardare l'architettura con occhi più consapevoli ed ad "affinare" il gusto per i materiali architettonici :

“ Posso dire che l' incontro con Scarpa, durante gli anni in cui veniva a Palermo per restaurare palazzo Abatellis, fu per me fondamentale per capire ed amare l'architettura. L' insegnamento di Scarpa lo ho appreso vedendolo all'opera e seguendolo nelle sue visite ai monumenti della città. Vedevo come trattava la materia, come accarezzava la pietra, il marmo, il rilievo delle colonne tortili delle finestre di palazzo Steri. Un giorno mi disse: < Sai perché la facciata dello Steri è tanto diversa dagli altri palazzi di Palermo? Perché come Trinità dei Monti a Roma è in faccia al sole > .(..) Carlo Scarpa era geniale, però come persona era veramente singolare..(..)..scriveva normalmente al contrario, come Leonardo. Conservo una foto con la dedica scritta in questo modo. Per leggerla bisogna usare uno specchio(..).Credo che già in quegli anni stava costruendo il personaggio che interpretò per tutta la vita. E a

⁴⁴ Cfr. AAVV "Carlo Scarpa" catalogo della mostra, ed. Electa . Milano 2000

Palermo lo faceva con una eccentricità che a volte mi sembrava eccessiva, come quando gettò in una strada molto frequentata, due bicchieri di vetro. Stavamo mangiando in un ristorante di Corso Vittorio, il locale era situato al primo piano di un palazzo del XVII°sec. in gran parte distrutto da un bombardamento. Eravamo seduti ad un tavolo che si trovava su un terrazzo, quando improvvisamente e senza motivo fece volare di sotto un bicchiere di quelli che si dicevano infrangibili. Rimasi pietrificato, e poiché ero terrorizzato all'idea che potesse essere finito sulla gente che passava esclamai : < architetto è impazzito?> allora lui ne lanciò subito un altro per dimostrarmi che si poteva fare senza alcuna conseguenza”⁴⁵

Il Palazzo Abatellis restaurato si inaugura il 23 giugno del 1954, con un convegno sulla museografia, al quale partecipa anche Brandi. Poco tempo prima Colalucci, a Palermo, aveva sposato la restauratrice Annamaria Sorace⁴⁶. Mi racconta che il Soprintendente Vigni, e il Marchese Guido de Pace, amico di Carandente, furono i testimoni di nozze. Inizia così un intenso periodo siciliano, fatto di esperienze professionali e di rapporti sociali che lo porteranno a conoscere, attraverso il Marchese de Pace, gran parte dell'aristocrazia palermitana custode di collezioni d'arte di altissimo valore. Le collezioni erano tenute per lo più nascoste, poiché all'epoca, tra le famiglie nobili, serpeggiava il forte timore di una presa di potere da parte dei comunisti. Le collezioni erano composte da pezzi pregiatissimi, si andava dai fondi oro trecenteschi alle opere fiamminghe del XV° sec., che i loro proprietari vedevano come “beni rifugio” in caso di fuga forzata. Grazie al Marchese de Pace e a Carandente, Colalucci

⁴⁵ D. Bartoletti “Intervista a G. Colalucci” cit.

⁴⁶ A. Sorace, restauratrice dell'Istituto, momentaneamente “distaccata” presso la sede della Soprintendenza delle Gallerie della Sicilia di Palazzo Abatellis.

ottiene la fiducia di queste famiglie, può entrare nei loro palazzi e restaurare gran parte delle loro collezioni. Lavora per la Principessa di Sciara, che aveva il palazzo a piazza Castello, per la Principessa di Gangi proprietaria del palazzo in cui fu girato il film di Visconti "il Gattopardo", per il Principe Bordonaro, con villa all'Addaura vicino Mondello, per i Principi Lanza di Mazzarino, proprietari dell'omonimo palazzo di via Maqueda, dove un tempo veniva ospitato il Re d'Italia quando era in visita a Palermo. Conosce e lavora per Giuseppe Tomasi di Lampedusa autore de Il Gattopardo, per la Duchessa della Verdura e per la Principessa Moncada di Paternò che aveva una splendida villa a Bagheria. Ma la conoscenza di questa élite palermitana gli darà anche modo di frequentare un gruppo di giovani intellettuali composto dal pittore Bruno Caruso, da Enzo Sellerio, marito dell'editrice e bravissimo fotografo poi divenuto professore di matematica all'università, da Lanza Tommasi di Mazzarino divenuto professore di storia della musica all'università di Palermo, dal Barone Bebbuzzo Lo Monaco musicista, da Ignazio Moncada pittore, e dall'architetto Samonà, nipote del più celebre zio, professore alla Università di Venezia. La Principessa Topazia di Salaparuta madre della scrittrice Dacia Maraini, era la "chioccia" di questo gruppo che, per impegni vari, finirà per disperdersi alla fine del 1957. A proposito di Tommasi di Lampedusa Colalucci dice

(..) Conobbi molte persone, ma per brevità ricorderò solo Giuseppe Tommasi di Lampedusa autore del noto romanzo "Il Gattopardo". Il romanzo fu pubblicato dopo la sua morte, nel 1958, perciò, quando il principe mi chiamò per farmi vedere alcuni quadri non immaginavo

che quando la mattina lo vedevo nella pasticceria Massimo o Caffisch in via Ruggiero VII, seduto solo in un tavolo, chinato sui fogli, in realtà stava scrivendo una opera destinata ad avere un successo mondiale (...).⁴⁷

Gli anni siciliani vedranno Colalucci impegnato in molti lavori per la Soprintendenza. Nei primi anni di permanenza a Palermo, quelli che vanno dal 1953 al 1957, si occupa prettamente del restauro di opere conservate a Palazzo Abatellis o di quelli appartenenti a chiese o musei delle province di Palermo e Trapani. Dal 1957 alle province di Palermo e Trapani si aggiungeranno quelle di Agrigento, Enna e Caltanissetta e Ragusa. A Trapani si reca una prima volta nel dicembre del 1954, per fare la revisione dei dipinti della collezione del Museo Pepoli in occasione dell'inaugurazione delle nuove sale espositive. Tornerà a Trapani altre volte, sempre su incarico di Vigni, per visionare un affresco basiliano della chiesa di S. Antonio ad Erice per poi eseguirne il restauro. Mi racconta che quando andava a Trapani, il Direttore Vincenzo Scuderi lo ospitava negli uffici del Museo Pepoli, e che quando vi arrivò la prima volta con la "Litorina" da Palermo, in una giornata di forte libeccio, pensò di aver fatto un salto indietro nel tempo, come nei film di fantascienza, poiché alla stazione anziché i taxi, trovò ancora i Landeau a cavalli.

A Palermo lavora in un laboratorio all'interno di Palazzo Abatellis. Inizialmente, cioè prima dei restauri di Scarpa, gli viene affidato un locale ricavato nella torre. Successivamente avrà a disposizione un ampio laboratorio all'ultimo piano del

⁴⁷ Cfr. D. Bartoletti "Intervista a G. Colalucci" cit.

Palazzo, mentre dal 1957 in poi, si trasferirà in un altro ambiente al piano terreno, ricavato nel Convento confinante con il Palazzo, e che dopo i restauri di Scarpa era stato adibito a Museo.

La permanenza siciliana di Colalucci è interrotta soltanto da alcune pause durante le quali svolge dei lavori su incarico di Brandi. Il primo ha luogo tra ottobre e dicembre del 1956 a Creta nel Museo di Eraklion. Si svolge per conto della scuola archeologica italiana di Atene diretta da Doro Levi. Il lavoro riguarda la ricomposizione dell'affresco minoico di Amnisos detto "dei Gigli", che si presenta diviso in 12 frammenti. Per rimontarlo sarà adottato un particolare metodo ideato personalmente da Brandi. Il metodo, che prevedeva l'uso della cera, è dettagliatamente descritto nella relazione tecnica dell'intervento redatta da Colalucci a fine lavoro. Mi racconta che Brandi, poiché era in netto disaccordo con il metodo di reintegrazione-ricostruzione fino ad allora eseguito dal pittore Fanurachis, dette disposizioni affinché l'intervento si circoscrivesse al solo riassetto. A tale proposito, a commento di una delle foto che documentano l'intervento, troviamo scritto da Colalucci:

*"L'Istituto Centrale del Restauro non approva il sistema di reintegrazione pittorica adottato dai Greci e quindi a noi è stato tassativamente proibito di intervenire pittoricamente."*⁴⁸

Il secondo lavoro per conto di Brandi si svolge nel 1957 nella Basilica inferiore di Assisi, e riguarda il restauro dell'affresco con la "Predica agli uccelli" del Maestro di S. Francesco. Il terzo lavoro si svolge nel 1959/60 a Tolentino. Il restauro riguarda gli affreschi del Cappellone di San Nicola, con le scene del

⁴⁸ Archivio G.Colalucci (sezione fotografica).

“*nuovo Testamento*” e della “*vita del Santo*”, all’epoca attribuiti al Baronzio e successivamente a Pietro da Rimini.

Il secondo periodo siciliano dal 1957 al 1959

Dopo la parentesi di Assisi, Colalucci rientra a Palermo e inizia a lavorare con altri due restauratori diplomati all’Istituto, Alberto Polidori di Perugia e Fausto Giannitrapani di Viterbo, entrambi conosciuti a Roma. Giannitrapani era stato mandato a Palermo dall’Istituto, in sostituzione di Annamaria Sorace, che nel frattempo era rientrata a Roma. Nei tre anni compresi tra il 1957 ed il 1960, data del rientro definitivo a Roma, Colalucci ed i suoi nuovi colleghi, lavoreranno ad un ritmo serrato. Una volta l’anno programmavano un giro per le province siciliane che erano di loro pertinenza. Durante il viaggio si facevano accompagnare da un camion in modo da prelevare tutte le opere indicate dalla Soprintendenza per la Sicilia, per portarle in laboratorio a Palermo. Dopo un anno riconsegnavano le opere restaurate e prelevavano quelle da restaurare. Il loro raggio d’azione si estendeva a quasi tutto il territorio siciliano, fatta eccezione per le province di Catania e Siracusa che avevano altri restauratori di riferimento⁴⁹. A volte si presentava la necessità di eseguire dei restauri sul posto, come nel caso di Erice o di Castelvetro, che costringevano a brevi trasferimenti. In questa ultima fase del suo soggiorno siciliano, Colalucci

⁴⁹ Nelle province di Siracusa e Catania lavorava il restauratore che si chiamava Giovanni Nicolosi. Nella zona di Palermo prima di Colalucci lavorava un pittore-restauratore di nome Giambecchina.

acquista una grande esperienza poichè si trova a lavorare su opere difficilissime dal punto di vista conservativo. Mi racconta che, specialmente nei paesi, trovava opere che avevano subito restauri particolarmente invasivi dovuti all'intervento di maestranze improvvisate. Gli stessi restauri che Brandi in "Sicilia mia" descriverà con lucida severità :

"..S'era già visto al tempo della Mostra di Antonello : codeste tavole tartassate da liscivature feroci, si trovano in genere ricoperte da uno strato come di cinnamomo o di sandracca che le fa sospettare piuttosto che vedere. Quegli strati rossastri, avvampati, perversi, una volta rimossi rimettono in luce delle tragiche larve, epidermidi incartapecorite, impronte. Quando poi non vengono fuori dei falsi veri e propri."⁵⁰

Colalucci mi racconta che i restauratori improvvisati, venivano reclutati per lo più dai parroci delle chiese tra gli artisti del luogo, ma molto più frequentemente erano i sacrestani che finivano per esercitare, su dipinti e sculture, lo stesso tipo di manutenzione che riservavano ai legni dei confessionali o degli inginocchiatoi, dove venivano usate misture a base di olii, cere, mordenti, e spesso anche olio d'olivo. Durante gli anni siciliani Colalucci lavora spesso su tele e tavole di grande formato, che lo costringeranno ad affrontare problemi complessi, ma che gli faranno acquisire una notevole padronanza nella foderatura, e nella reintegrazione pittorica. Questi dipinti si trovavano spesso in condizioni pessime, avevano i supporti in tela lacerati e quelli in legno sfiniti dagli attacchi dei tarli. Tra i dipinti di grande formato restaurati da Colalucci ricordo: "la Natività" Pietro D'Asaro detto il Monocolo di Racalmuto, un olio su tela di m. 3,90 x 2,48 ; il " Sant' Ignazio in estasi" del sec. XVII°, un olio su tela di

⁵⁰ C. Brandi *Il trionfo della Morte ha trovato casa* " in "Sicilia mia" Sellerio, 2° ed. Palermo 2005

m. 4, 56 x 2,73 ; “ *Il trionfo della Chiesa*” di Girolamo Mercurio, olio su tela di m 4,30 x 3,00 ; la “*Madonna del Rosario*” di Andrea Carreca, olio su tela di m. 3,82x 2,52. Restauro dipinti su tavola con problemi gravissimi ai supporti, come “*Il San Leonardo*” di Antonio Riccio, una tavola di m.3,60 x 2,30; “*Ognissanti*” di Giuseppe Bonfiglio, una tavola di m.3,60x2,35 ed una “*lunetta con gli angeli*” proveniente da Castoreale che richiese l'intervento radicale del trasporto di colore. Colalucci restaura anche fondi oro, molte opere fiamminghe di cui la Sicilia è ricca, ma anche affreschi stremati dall'umidità, come i citati dipinti basiliani della chiesa di S. Antonio ad Erice, le cui condizioni gli imporranno il ricorso allo stacco.

Questa importantissima fase del suo cammino professionale si interrompe nel 1960 per propria scelta. In parte a causa della difficoltà di conciliare il lavoro in Sicilia con gli impegni familiari a Roma, ma soprattutto per il prestigioso invito fattogli dal laboratorio di restauro dei Musei Vaticani. Non si interromperà però il legame affettivo con la Sicilia, dove ancora oggi sente il bisogno di tornare appena gli impegni glielo consentono. Non si interromperà il rapporto di amicizia e stima con alcune delle persone che aveva frequentato in quegli anni, come Carandente, o come Scuderi che per molti anni a venire continuerà a considerare Colalucci come restauratore di riferimento. Scuderi continuerà ad affidargli lavori fino a che, una legge regionale e i famigerati cambiamenti di rotta nelle amministrazioni pubbliche, renderanno impossibile ai funzionari delle Soprintendenze la scelta diretta del restauratore.



Fig.1- G. Colalucci a Palermo nel 1953 con l'architetto Carlo Scarpa

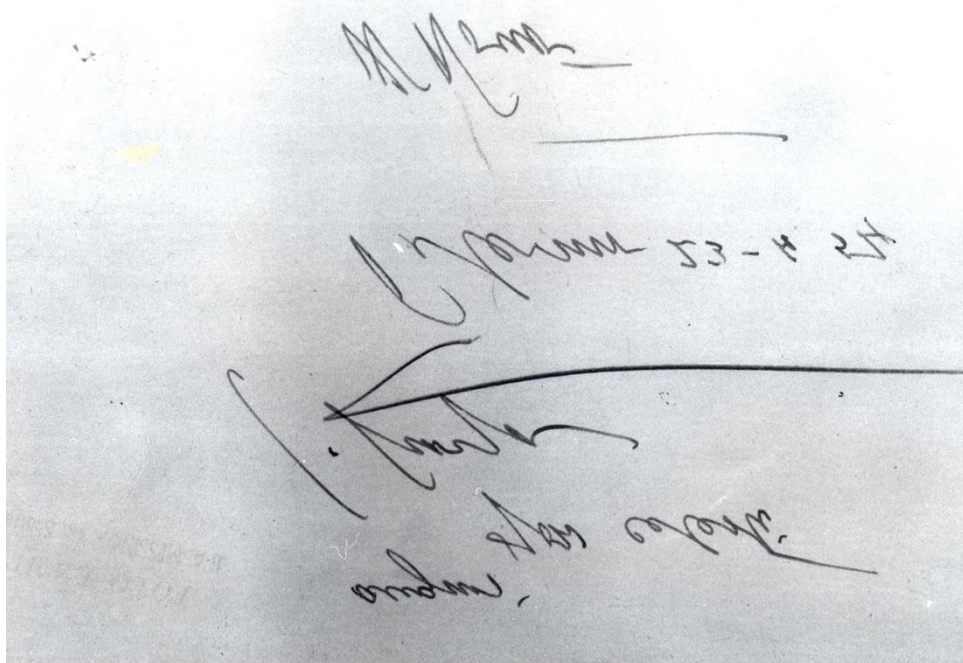


Fig. 2- La dedica di Scarpa sul retro della foto. Come si nota è scritta al contrario alla maniera di Leonardo

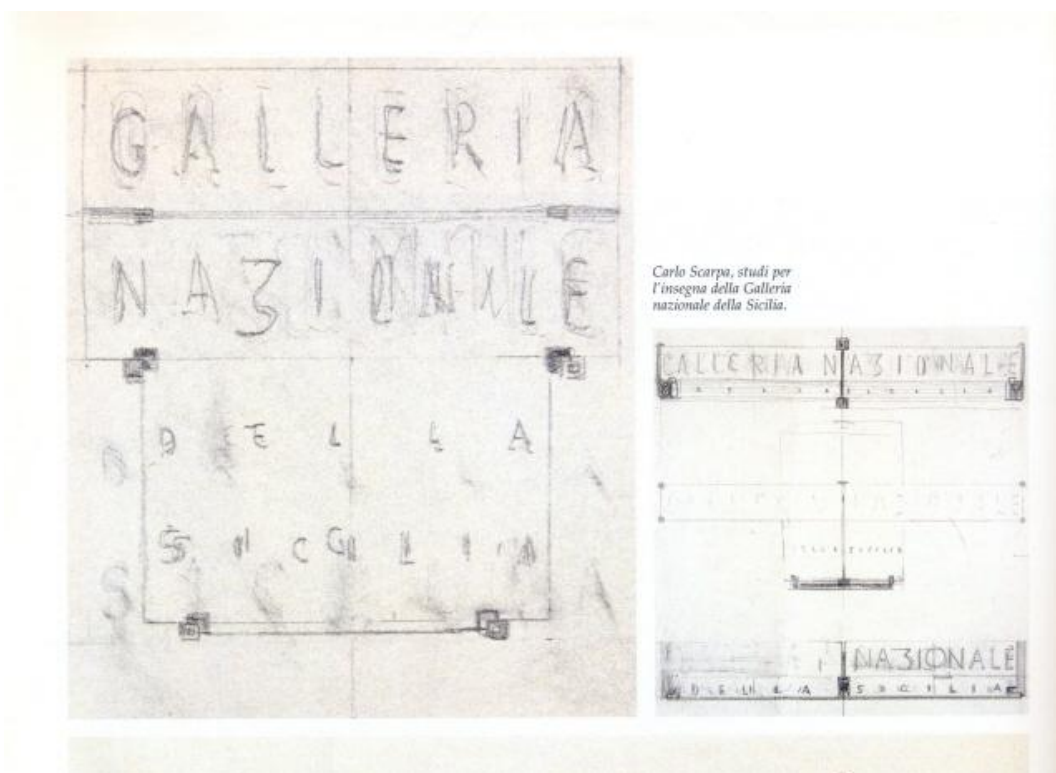


Fig. 3 - I disegni di Scarpa per il logo della Galleria di Palazzo Abatellis



Fig. 4 Il laboratorio di restauro di Palazzo Abatellis nel 1959



Fig. 5 -G. Colalucci nel chiostro di S. Giovanni degli Eremiti a Palermo-1953



Fig. 6-1956, una foto che ritrae il falegname e l'autista della Soprintendenza Gemma e Pirrotta, durante uno dei viaggi fatti con Colalucci, all'interno della Sicilia, per prelevare le opere da restaurare.



Fig.7- G. Colalucci a Palermo nel 1953. Sulla destra della foto T. Spini (in primo piano) e dietro di lui S. Pigazzini



Fig. 8 – L'esterno della chiesa di S. Antonio ad Erice nel 1955



Fig. 9- Erice -Una veduta interna della chiesa con l'affresco basiliano preparato per lo stacco



Fig. 10 – Erice- Un particolare della controforma



Fig. 11 – Erice – L'affresco dopo il restauro di Colalucci



Fig.12-Un particolare della tela di F. Paladino con il "Martirio di S.Placido" durante il restauro di Colalucci



Fig. 13- La Tela di F. Paladino dopo il restauro. Olio su tela cm.406x311

“



Fig. 14- Castoreale - Un dipinto su tavola di autore ignoto, raffigurante "l'Incoronazione della Vergine"
Si nota il gravissimo stato della pellicola pittorica.



Fig.15- Castoreale – Lo stesso dipinto della foto precedente, dopo il restauro di Colalucci



Fig. 16- Castoreale- autore ignoto "Angeli e IHS" - dipinto su tavola cm.230 x 205



Fig- 17- Le figure 16 –17, mostrano il dipinto prima e dopo il restauro eseguito da Colalucci. Lo stato di avanzato degrado del supporto richiese l'esecuzione di un trasporto di colore.

Agira, ignoto catalano, "crocifisso". Dipinto su tavola cm.385x286

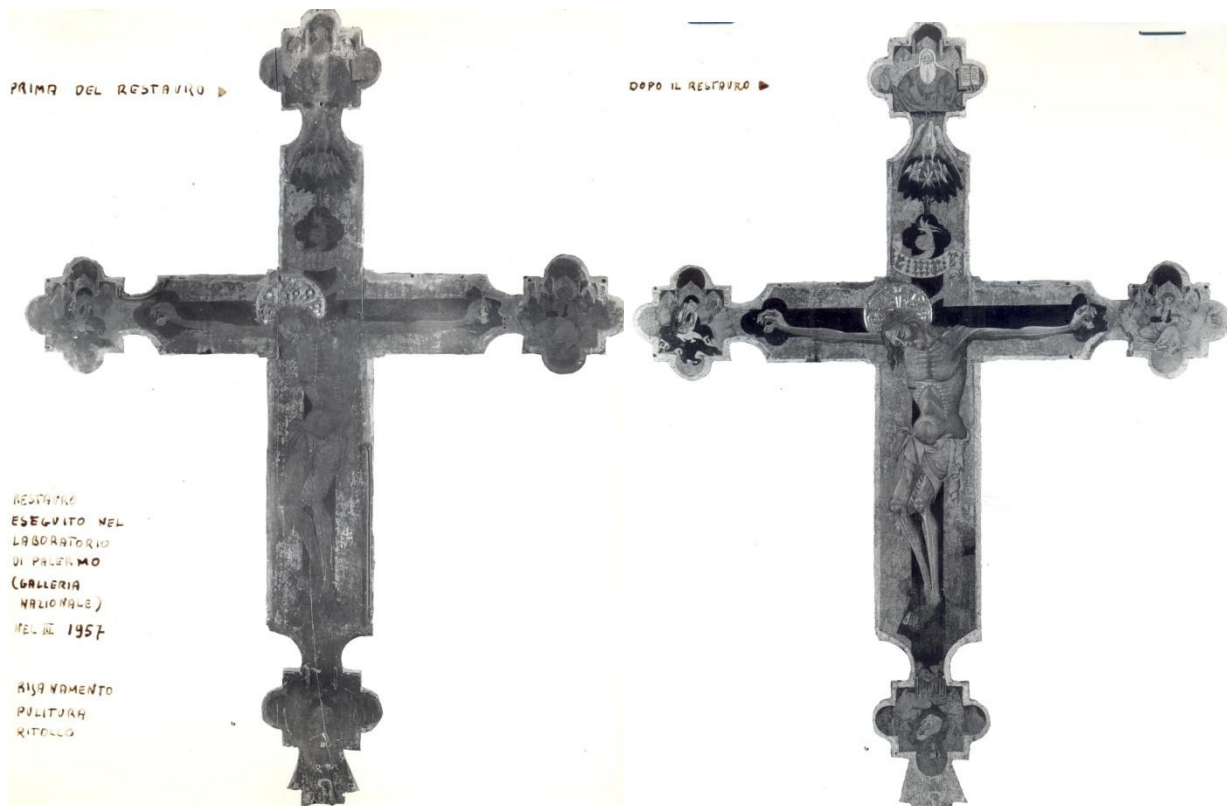


Fig. 18 - Prima del restauro

Fig. 19- dopo il restauro

Agira – Ignoto siciliano “*Madonna e Santi*” dipinto su tavola cm. 210x140



Fig. 20-prima del restauro



Fig. 21- dopo il restauro

Molino- A. Riccio, "Madonna di Loreto"- dipinto su tavola



Fig. 22 – prima del restauro



Fig.23- dopo il restauro

Butera – F. Paladino "Immacolata"



Fig.24- prima del restauro



Fig. 25- dopo il restauro

Caltagirone- F.Paladino "Deposizione"- olio su tela cm.300x200



Fig. 26- il dipinto prima del restauro



Fig. 27 – il dipinto dopo il restauro

III - Il Vaticano dal 1960 al 1978

Questo capitolo si apre con l'assunzione di Colalucci in Vaticano e continua con il racconto della sua attività nel laboratorio di restauro fino al 1978, anno in cui viene nominato capo restauratore. Attraverso la testimonianza diretta di Colalucci cercherò di "entrare" nel laboratorio Vaticano degli anni sessanta in modo da fornire una descrizione fedele di ciò che era la struttura in quegli anni. Una struttura che aveva avuto trascorsi gloriosi poiché negli anni trenta del Novecento aveva goduto di un certo prestigio grazie anche al gabinetto di ricerche scientifiche di cui era stata dotata, ma che poi, dopo la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, era rapidamente invecchiata. L'Istituto entra nel mondo della conservazione con la duplice funzione di sviluppo e divulgazione, e già nel 1939, dunque molto prima della teoria di Brandi, fa apparire vecchio e superato tutto ciò che esiste nel campo del restauro. Le logiche chiuse ed autoreferenziate ed i "segreti di bottega" che avevano distinto fino ad allora l'operato dei laboratori di restauro, sembrano improvvisamente appartenere ad un altro secolo. Quando nel cinquantanove il dottor Deoclecio Redig de Campos, direttore del Reparto di Arte Bizantina, Medievale e Moderna dei Musei Vaticani, decide di assumere un restauratore diplomato all'Istituto lo fa con l'intento preciso di portare nel laboratorio vaticano quel rinnovamento che mancava da troppi anni, un rinnovamento basato sull'acquisizione di una mentalità diversa oltre che sui metodi e sulle tecnologie. Nel 1960 il Pontefice è Giovanni XXIII° al quale nel 1963 succederà Paolo VI° che porterà nella Chiesa cambiamenti e modernizzazioni. Nel 1978, a Paolo VI° succederà Giovanni Paolo I° che morirà un mese dopo ed al quale succederà Giovanni Paolo II°. Come vedremo Colalucci avrà qualche difficoltà ad inserirsi nell'ambiente del laboratorio anche se alla fine la sua mentalità ed i suoi metodi saranno adottati ed apprezzati da tutti gli altri restauratori. Si dedicherà a molti lavori e all'aggiornamento del laboratorio, e sarà testimone di momenti piacevoli ma anche difficili come quello legato alla vicenda della seconda loggia di Raffaello. Nel 1978 viene nominato capo restauratore da Carlo Pietrangeli, che sostituisce de Campos, andato in pensione, nella carica di Direttore Generale. La nomina di Colalucci a capo restauratore appare il logico riconoscimento al consolidamento della sua esperienza ed alla crescita della sua autorevolezza dentro e fuori dal Vaticano.

Il Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani

Il colloquio preliminare per l'assunzione di Colalucci al laboratorio di restauro dei Musei Vaticani si svolge nel mese di ottobre 1959. Qualche tempo prima il direttore del reparto di arte bizantina medievale e moderna dei Musei dott. Deoclecio Redig de Campos, che era anche guardia nobile del Papa⁵¹, incontra in una cerimonia in Vaticano il Prof. Michelangelo Cagiano de Azevedo archeologo, anche lui guardia nobile e direttore dei corsi all'I.C.R.. de Campos vuole rimpiazzare un paio di restauratori anziani andati in pensione e al tempo stesso aggiornare le metodiche del laboratorio Vaticano e perciò chiede a Cagiano de Azevedo il nome di un bravo restauratore formato all'Istituto "*..un restauratore abbastanza giovane ma con esperienza sufficiente per poter restaurare Raffaello*". Cagiano de Azevedo gli indica Colalucci.

In una notte Colalucci prepara la documentazione da presentare la mattina successiva a de Campos. Il colloquio va bene ma passerà un anno prima che Colalucci venga chiamato per prendere servizio (ottobre 1960).

Al momento dell'assunzione di Colalucci, i Musei Vaticani erano retti dall'archeologo Filippo Magi che faceva la funzione di Direttore Generale, posto vacante dopo la morte dell'archeologo prof. Bartolomeo Nogara.

Il laboratorio di restauro dei Musei Vaticani fu costituito nel 1925 e, secondo l'abitudine del tempo, la gestione tecnica era affidata agli artisti. Basti pensare

⁵¹ Guardie d'onore che accompagnavano il Papa nelle cerimonie ufficiali. I componenti della Guardia Nobile appartenevano alla nobiltà romana oppure venivano scelti tra personalità di spicco in campo culturale. La Guardia Nobile fu abolita sotto il pontificato di Paolo VI.

che perfino i custodi del Museo erano selezionati fra quelli che venivano definiti “*artisti sfortunati*”. La sede attuale del laboratorio risale al 1932 e fu costruita contemporaneamente alla nuova Pinacoteca, che è quella tuttora esistente. L’organizzazione dei Musei era di tipo verticistico con un Direttore Generale al quale facevano capo il Direttore Artistico per le Pitture che era un artista, e un Direttore Artistico per le Sculture che era un archeologo. I Laboratori di restauro, divisi in: pitture (il più numeroso ed attivo); arazzi, mosaici, marmi, metalli e terrecotte, dipendevano dal Direttore Generale che si avvaleva della collaborazione del Direttore delle Pitture⁵² per i reparti di Pittura, arazzi e mosaici, il quale a sua volta si avvaleva dell’Assistente Tecnico (oggi capo restauratore), per il Laboratorio Restauro pitture. Questa figura tecnico-burocratica, che era sempre un restauratore di dipinti, aveva la responsabilità tecnica e disciplinare del Laboratorio Pitture. A capo degli altri settori vi erano i restauratori anziani. E poi c’era la figura simbolica del *decano*.

Nell’Archivio dei Musei è conservato un quaderno nel quale si trova un appunto scritto a mano dal pittore Biagio Biagetti, Direttore Artistico per le Pitture dagli anni Venti agli anni quaranta, in cui si legge “...*io non ho bisogno di artisti ho bisogno di operai.*” Il che ci fa capire come l’errato concetto secondo il quale con una buona direzione il restauro possa essere eseguito da semplici maestranze ha radici lontane. Anche la tradizione e la legislazione sulla conservazione e la gestione delle opere in Vaticano hanno radici lontane

⁵² Per maggiori delucidazioni sull’organico dei Musei dal 1959 al 1974 cfr. C. Pietrangeli in Premessa al Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie n° 1,3” - anno 1979

che risalgono a quando lo Stato Pontificio si estendeva verso nord, oltre il centro Italia. I Musei attuali infatti conservano quelle che al tempo dello Stato Pontificio costituivano le collezioni Papali e un certo numero di opere sparse sul territorio di proprietà della Chiesa. Ricordiamo che ad occuparsi di queste opere nell'800 vi fu l'autorevole figura di Antonio Canova. Nel 1970, con la caduta di Roma e il completamento dell'unità d'Italia lo Stato Pontificio, perduti tutti i suoi possedimenti territoriali, cessa di esistere e il Papa Pio IX si chiude nei Palazzi Apostolici. Solo nel 1929, con la firma dei patti Lateranensi, si costituisce lo Stato della Città del Vaticano, stato sovrano a tutti gli effetti. A quel punto il piccolo Stato si dà una struttura e nasce la Direzione Generale dei Monumenti, Musei, e Gallerie Pontificie che da pochissimo tempo ha cambiato nome nel più familiare Musei Vaticani. Prima che il Vaticano diventasse uno stato con confini precisi, le strade di Roma portavano anche al cortile di San Damaso, oggi destinato esclusivamente all'arrivo dei Capi di Stato e Ambasciatori, per cui alla vecchia pinacoteca si accedeva da quel cortile il cui portone, tuttora sormontato dalla grande scritta Pinacoteca, era ubicato sotto la Loggia di Bramante e Raffaello.

In seguito alla ristrutturazione interna, nel 1932 fu costruita la nuova Pinacoteca alla quale si accedeva in origine da un solo portone aperto nelle mura dalla parte della loggia di Innocenzo VIII°.

Nei nuovi locali troveranno la loro sede i Laboratori di Restauro e anche il

Gabinetto Ricerche Scientifiche istituito proprio nel 1932 e dotato di apparecchi radiografici, raggi ultravioletti, luci ai vapori di sodio, e di tutte quelle altre attrezzature, per l'epoca modernissime e di avanguardia nel campo del restauro, soprattutto in rapporto a ciò che avveniva altrove.

Nel laboratorio Colalucci trova come assistente tecnico Francesco Bencivenga, buon pittore e decoratore esperto che si preoccupa più della disciplina che del restauro che lascia alla competenza dei suoi restauratori. Nessuno dei restauratori ha avuto una formazione specifica nel settore, ma provengono da scuole artistiche, sono cioè pittori o decoratori. Va detto che la forte presenza dei decoratori era determinata dalla necessità di dover intervenire frequentemente sugli apparati decorativi dei palazzi Pontifici che, quando danneggiati, dovevano essere ripristinati con le stesse tecniche e se possibile con la stessa abilità. Colalucci oggi riconosce che, pur nei limiti della situazione, quegli abili decoratori, nel restauro avevano acquisito un concetto "relativamente evoluto", che li aveva spinti a porsi il problema della riconoscibilità delle reintegrazioni e dei rifacimenti.

I restauratori che trova in laboratorio sono ancora quelli chiamati da Biagetti: Luigi Brandi, Iginò Cupelloni, Francesco Mander, Guglielmo Mizzoni. Poi trova dei giovani che in alcuni casi avevano una formazione di "bottega" oppure nessuna formazione, e che erano stati assunti nel laboratorio grazie all'interessamento di qualche parente che lavorava in Vaticano. Questi giovani

si chiamavano Giuseppe Segoni, Maurizio Rossi, Piergiorgio Bonetti, Maurizio Parodi, Biagio Cascone, Giovanni Grossi e Orazi. Come si intuisce, Colalucci si trova davanti un mondo abbastanza chiuso e fortemente autoreferenziale. Un mondo molto distante da quello che aveva conosciuto fino ad allora.

Queste persone praticavano il restauro secondo metodi appresi dai colleghi più anziani (i così detti *vecchi*), senza stimoli provenienti dall'esterno, ma preoccupati di riuscire ad *inventare* qualche cosa di nuovo che li mettesse in luce nell'ambito interno del Vaticano. Lo stesso Colalucci agli inizi fu molto criticato perché "non aveva inventato niente".

Appare più che motivata dunque l'esigenza di de Campos di portare, attraverso un restauratore formato all'Istituto, non solo le nuove tecnologie in uso nel mondo della conservazione, ma anche la mentalità Brandiana basata come sappiamo sul principio di riconoscibilità e di reversibilità. Chiedo a Colalucci :

D: tu vieni assunto in Vaticano per rinnovare il modus operandi del laboratorio e per introdurre il concetto brandiano. Pochi sanno che fino al tuo arrivo i restauratori vaticani, per quanto abili nel loro lavoro, operavano ancora secondo il concetto ottocentesco del restauro cioè si ponevano solo, e non sempre, il problema della riconoscibilità degli interventi. Viceversa come sappiamo il moderno restauro si basa sul duplice concetto di reversibilità e riconoscibilità. Sembra una differenza di poco conto ma in questo abbinamento sta il segreto della rivoluzione brandiana. Come sono stati accolti all'inizio i cambiamenti portati dal tuo modo di lavorare ?

R. *" Chiarisco subito che sono stato assunto al laboratorio non per insegnare ma per lavorare secondo i criteri brandiani. Ho portato con me la mia formazione teorica e la tecnologia della quale disponevo che era quella dell' ICR . Il laboratorio aveva un suo modo di lavorare che evidentemente il direttore de Campos giudicava invecchiato e dunque sperava che attraverso un ricambio generazionale ci potesse essere anche un rinnovamento delle tecnologie"*

D. Tuttavia il ricambio generazionale auspicato da de Campos si fermerà a te poiché i restauratori che verranno assunti dopo non avranno alcuna formazione specifica. Mi pare che bisognerà aspettare molti anni e precisamente fino alla direzione di Pietrangeli per avere finalmente restauratori diplomati all'ICR, o sbaglio ?

R. *“ No non sbagli. Devo dire però che il ricambio generazionale iniziato con me ebbe un seguito con l'assunzione di Sergio Pigazzini un'altro restauratore diplomato all'ICR, che purtroppo dopo circa un anno si dimise per ragioni personali. Dopo questo tentativo di rinnovamento qualitativo, il laboratorio si popolerà di nuove persone provenienti da altre amministrazioni del vaticano o dall'esterno per motivi di parentela: figli o nipoti di dipendenti vaticani che potevano garantire le qualità morali del nuovo assunto, e quindi di persone ancora una volta prive di formazione specifica, destinate, quindi, ad imparare il mestiere sul campo, facendo gli aiutanti dei “vecchi”.*

D. La nobile iniziativa di de Campos perciò si esaurisce quasi subito?

R. *“Si, soffocata dalle logiche amministrative e, come ho detto, da quella sorta di piccolo nepotismo che, se pure per presunte ragioni di sicurezza, in Vaticano ancora sopravviveva”.*

D. Come avveniva la formazione all'interno del laboratorio ?

R. *Non era previsto “l'apprendistato” né retribuito né non retribuito, per cui i giovani (tutti erano stipendiati), potevano imparare soltanto attraverso il servizio di manovalanza che prestavano ai restauratori più anziani. Lentamente, attraverso gli anni, passavano dalle mansioni più semplici a quelle un poco più complesse nelle quali potevano raggiungere anche punte di eccellenza, ma l'aspetto negativo di quella prassi era rappresentato dal fatto che, con l'andare degli anni, questi restauratori acquisivano anzianità di servizio senza mai completare la loro formazione, poiché finivano per essere impiegati nelle mansioni che meglio sapevano svolgere. Non è un paradosso dire che erano restauratori che vivevano la loro vita professionale sapendo fare benissimo un certo numero di operazioni ed ignorando completamente molte altre”.*

D. Senza contare la totale assenza della conoscenza teorica.

R. *“ Infatti, di quella non se ne parlava assolutamente”.*

Il rapporto con gli altri restauratori del Laboratorio

Colalucci viene assunto come specialista del restauro dei dipinti su tavola e grazie al diploma dell'ICR, viene inserito al livello di "restauratore di prima classe", ovvero il grado che avevano raggiunto i colleghi più vecchi, in molti anni di lavoro, e che era subito al disotto dell'assistente tecnico. La cosa ovviamente viene presa malissimo e gli scatenano contro le antipatie di tutti gli altri restauratori del laboratorio. L'insofferenza dei colleghi è aggravata dal fatto che gli viene anche data la facoltà di prendere iniziative personali riferendone direttamente al dottor de Campos. I restauratori più anziani giudicano ingiusto essere equiparati ad un giovane, che per di più è guardato con sospetto poiché ha un modo di lavorare a loro del tutto estraneo. I colleghi più giovani si sentono invece scavalcati perché hanno molti anni di servizio alle spalle ed ora sono ad un livello più basso di quello del nuovo collega appena entrato.

Colalucci comunque trascorre i primi anni in laboratorio stando abbastanza isolato poiché quasi tutti gli altri restauratori lavoravano spesso in cantieri di affreschi, mentre lui lavora su tele e tavole. L'unico momento di contatto con i colleghi (in tutto poco più di una decina), era rappresentato dalla riunione che si teneva ogni mattina prima dell'inizio dei lavori, poi tutti gli altri si recavano sui vari cantieri mentre lui rimaneva in laboratorio.

Il 1° ottobre 1960 è il suo primo giorno di lavoro e viene messo subito alla prova con uno di quei restauri che richiedono molta abilità ed esperienza: il trasporto di colore da legno a tela dei dipinti di forma ottagonale di Francesco Menzocchi (Forlì, 1502-74), raffigurante *"La traslazione della Santa casa di Loreto"*. Quindici

giorni dopo gli vengono affidati altri due dipinti su tela di scuola italiana del sec. XVI raffiguranti, uno “*San Francesco*”,⁵³ e l’altro “*San Domenico*” e poi un’altra tela del sec. XVII raffigurante “*San Giovanni Battista*”. Venti giorni dopo inizia il restauro di una grande tavola (236x149) di scuola di Giorgio Vasari, ed in seguito la tempera su tavola di scuola romana del sec. XII raffigurante un “*Cristo Benedicente*”⁵⁴. Tutti lavori che Colalucci portava avanti contemporaneamente, con grande impegno e solerzia e che avevano avuto un buon esito e il plauso del Direttore, ma anche l’ostilità nascosta di un ambiente scosso dal suo torpore e timoroso delle novità.

Alcuni restauratori del laboratorio Vaticano cercarono di reagire tentando di espellere il corpo estraneo prima che fosse troppo tardi e quindi alla disperata si adoperarono per mettere Colalucci in cattiva luce con de Campos, presso il quale, invece, acquistava sempre più stima. Nell’aprile del 1961 costoro, approfittando delle difficoltà presentate dalla foderatura della grande tela (269x172) del Guercino⁵⁵ raffigurante “*Santa Margherita da Cortona*”, tentarono di far credere al Direttore de Campos che durante la foderatura Colalucci avesse causato dei gravi danni al dipinto. Dato che la mestica adoperata dal Guercino è molto ruvida e granulosa, questi colleghi cercarono di far credere a de Campos che quella superficie così scabra fosse il risultato di una stiratura troppo calda. Fortunatamente il tentativo naufragò quando, avvertito da Maurizio Rossi di quello che stava accadendo a sua insaputa, Colalucci chiese

⁵³ Olio su tela di scuola italiana raffigurante S. Francesco inv.2145 prot.4007- cfr F. Mancinelli in *Arte Medioevale e Moderna*, estratto dal *Bollettino I,1- anni 1959-1974*, pag. 143.

⁵⁴ Olio su tela raffigurante S. Giovanni Battista inv. 2158 prot.4014 – olio su tela raffigurante S. Domenico inv.2146 prot.4017- Tempera su tavola inv. 20 prot.4015 - op. cit. pp. 143, 144

⁵⁵ C. restaura la tela del Guercino nel 1961. cfr. op. cit. p.144

al direttore di andare a vedere un'altra tela del Guercino esposta in Pinacoteca accanto a quella di *“Santa Margherita da Cortona”*, e che, mai restaurata, presentava la stessa identica caratteristica preparazione. De Campos si convinse subito che il dipinto in questione non era stato danneggiato, e molto diplomaticamente disse a Colalucci: *“Può dire a quelle persone che si sono sbagliate”*.

Tra le numerose opere restaurate da Colalucci in quegli anni vi sono moltissimi dipinti su tavola come la *“Madonna col Bambino”* di Cima da Conegliano, la *“Vergine col Bambino”* di Bernardino Daddi, il *“San Pietro in Cattedra”* e la *“Resurrezione del figlio di Teofilo”* di Jacopo di Cione, il *“San Francesco”* di Margaritone D'Arezzo, la *“Madonna in trono”* di Pietro Lorenzetti, quattro tavole con le *storie di San Nicola da Bari* di Gentile da Fabriano, *“Madonna col Bambino”* di p. del Casentino, Il *“Gesù Nazareno”* ed il *“Bacio di Giuda”* di Antonio Vivarini⁵⁶, *“il Torchio Mistico”* di Marco Pino, il *“San Giorgio che uccide il drago”* di Paris Bordone, *“lo Sposalizio Mistico di Santa Caterina”* del Garofalo, *“il Redentore”* di Bernardino Luini⁵⁷. Restaura dipinti su tela come la *“Fortuna trattenuta da Amore”* di Guido Reni, quattro tele della serie delle *“vedute astronomiche”* di Donato Creti, *“il martirio di San Pietro d' Arbuez”* di Murrillo⁵⁸. Si dedica anche al restauro di una importante scultura policroma come il *“Crocefisso di San Paolo”* detto del Cavallini e a quello di un frammento

⁵⁶ Tempera su tavola :C. da Conegliano, prot.4068 – B. Daddi, inv. 180, prot. 4085 - Jacopo di Cione inv. 107 prot. 74 e inv. 113 prot. 75 – Margaritone, inv. 2 prot. 79 – Lorenzetti, inv.170 prot.147 – G. da Fabriano, inv.247 prot.468, inv.248 prot.468, inv.248 prot.469, inv.249 prot.470, inv.250 prot.470 - A. Vivarini, inv.525° e 525b prot.150. op. cit. pp. 147 /166.

⁵⁷ Oli su tavola :M. Pino inv.2179 prot.4074, P. Bordon inv.354 prot.128, Garofalo inv.587 prot.4073 – op. cit. pp. 147, 159.

⁵⁸ Oli su tela : G. Reni, inv.653 prot.4079- D. Creti, inv.435 prot.22, inv.439 prot.93, inv.432 prot.472, inv.436 prot. 473, inv.437 prot.474 – Murrillo inv.746 prot.73 - op. cit. pp. 147/ 166.

di affresco staccato della prima metà del sec. XII° raffigurante il profeta “Mosè” ed a moltissime altre⁵⁹ opere.

Durante quegli anni oltre a dedicarsi al restauro inizia a raccogliere documentazioni, a studiare i trattati e imposta il lavoro di controllo dello stato di conservazione di tutti i dipinti della Pinacoteca. Disegna le schede di rilevamento dati che poi furono stampate e che sono in uso ancora oggi. Costruisce un grande pannello sul quale riporta la pianta della Pinacoteca con tutti i dipinti; sotto ogni dipinto pone una casella che poteva contenere dei colori che variavano a seconda dello stato di conservazione dell'opera (un po' come si usa oggi per le emergenze sanitarie) il colore verde distingueva i dipinti in buone condizioni, poi c'erano dei colori intermedi per i dipinti in condizioni variabili, mentre il rosso indicava l'urgenza del restauro. In questo modo, facendo il monitoraggio una volta l'anno (o più frequentemente per le opere contrassegnate dal codice rosso), si aveva sempre presente l'effettivo stato dei dipinti e il variare o l'evolversi degli eventuali problemi. Anche in questo frangente la sua formazione brandiana si impone prepotentemente, difatti mentre il capo restauratore, che nel frattempo era cambiato ed al posto di Bencivenga era stato nominato Luigi Brandi, sceglieva le opere da restaurare in base all'importanza del nome dell'autore (prescindendo dalla reale urgenza di intervento), lui metteva in restauro esclusivamente le opere che ne avevano bisogno. Ad un certo punto, soffrendo di quello stato di chiusura mentale e di ripiegamento su se stessi in cui operavano i restauratori vaticani, presenta a de Campos un progetto di corsi di aggiornamento da tenersi all'interno dello stesso laboratorio allo scopo di dare

⁵⁹ Cfr. relazione del restauro, op. cit. pp. 90/111 – Si veda lo stesso catalogo per l'elenco dettagliato di tutte le opere restaurate da Colalucci per il laboratorio vaticano tra il 1960 e il 1974.

uno stimolo all'ambiente e di far trovare un'atmosfera più vivace e impegnata ai giovani assunti i quali altrimenti avrebbero rischiato di diventare vecchi senza aver mai completato la loro preparazione, consapevole dei limiti e delle lacune che si nascondevano dietro un'esperienza maturata esclusivamente sul campo. Coinvolge i colleghi e ottiene di tenere le lezioni nella sala delle conferenze del museo Paolino. Luigi Brandi e Igino Cupelloni tengono un corso sulla pittura in affresco, Nazzareno Gabrielli un corso di chimica e Colalucci una serie di lezioni sul restauro dei dipinti su tavola. Vengono stampate le dispense di ogni corso di lezioni.

Oltre al controllo dello stato di conservazione delle opere della pinacoteca, prende l'iniziativa di effettuare un sondaggio presso alcuni musei stranieri a proposito dei sistemi di condizionamento delle sale espositive. Prepara uno schema di domande alle quali, i musei interpellati erano pregati, se volevano, di dare delle risposte. Le schede con le domande erano accompagnate da una lettera del direttore de Campos. Purtroppo le risposte non furono molte,

probabilmente per la complessità del problema che veniva posto, basti pensare che per la Pinacoteca il tema del condizionamento delle sale di esposizione è ancora oggi aperto e non risolto. Durante quegli anni si aggiorna continuamente sull'evoluzione dei metodi di conservazione e sui materiali di restauro, all'interno del laboratorio è il primo restauratore che chiede e ottiene il permesso di andare ad un convegno. Il convegno fu quello organizzato dall'ICOM a Venezia nel 1975, dove tra l'altro si dibatterono i problemi causati dalle foderature tradizionali e non, e dove fu presentata da Gustav Berger la BEVA

371⁶⁰. Le aspettative del direttore *de Campos* vengono pertanto pienamente soddisfatte e anche se lentamente e tra mille diffidenze, il laboratorio comincia a marciare secondo i fondamenti brandiani senza però azzerare tutto quello che della tradizione poteva e doveva essere giustamente salvato. Oggi possiamo dire che forse è stata proprio la capacità di conciliare gli elementi innovativi con quelli dettati dalla tradizione, che ha portato il laboratorio di restauro dei Musei Vaticani, dalla fine degli anni settanta ad oggi, a competere e dialogare con i laboratori dei più prestigiosi Musei del mondo.

D. Come vengono giudicate le innovazioni che porti in Vaticano dagli altri restauratori?

R. *“ Il mio lavorare da solo non era fine a se stesso poiché era osservato dai restauratori che lavoravano sulle tele e sulle tavole. Questi, osservandomi modificano quasi subito due cose : aboliscono l’uso della “sodina” (ovvero la soda Solvaix diluita) per pulire i dipinti e l’uso dell’olio di lino per neutralizzare i solventi al posto dell’acqua ragia usata da me.*

D. Dunque iniziano a porsi il problema della reversibilità ?

R. *“Si perché pian piano si avvicinano ai miei metodi e cercano di capire come lavoro. Voglio sottolineare che tutto questo era affidato all’iniziativa di ogni singolo restauratore poiché il Direttore, condizionato dai malumori provocati dall’avermi dato un livello alto e facoltà che gli altri non avevano, per non creare altri malesseri non obbliga alcuno a seguire i miei metodi di lavoro. Però i criteri ed i mezzi che usavo suscitavano curiosità. L’uso che facevo del Dimetilformammide e della Butillamina, al quel tempo solventi nuovi che davano grandi possibilità, attira l’attenzione anche del laboratorio di ricerche scientifiche. Il chimico Vittorio Federici, che normalmente forniva le metodiche e i solventi ai restauratori, prima si picca, ma poi si interessa al loro uso nella pulitura dei quadri”.*

D. Tu potevi usare sostanze chimiche senza la sua approvazione, come mai?

R. *“Perché io, utilizzando materiali e metodiche testate dall’ICR, avevo avuto la facoltà di rispondere direttamente al Direttore di ciò che facevo e dei metodi che usavo senza passare per il Gabinetto Ricerche Scientifiche . Vittorio Federici,*

⁶⁰ Beva come è noto è l’acronimo della composizione chimica del prodotto (Etil-vinil-acetato) preceduto dall’iniziale del cognome del suo scopritore : Gustav Berger

però, quando si rende conto delle grandi possibilità dei nuovi solventi e delle metodiche che usavo le introduce in laboratorio come metodiche correnti.”

D. Questo tuo essere tanto diverso come ti faceva vivere all'interno del laboratorio ?

R. “Io avevo rapporti cordiali con tutti, ma facevo la mia vita e gestivo i miei lavori, per cui venivo considerato quasi come un restauratore autonomo al quale era riconosciuto un livello di professionalità tale da concedergli un alto grado di indipendenza e persino la facoltà di partecipare ai convegni a spese del Museo, fatto impensabile in quel contesto. Non ho mai imposto i miei metodi o la mia mentalità perché avevo fiducia dell'esempio dei buoni risultati. E avevo ragione per ché alla fine sono diventato il punto di riferimento per tutto il laboratorio”.

Voglio dire, per amore di verità, che io non mi sentivo il portatore di un “verbo” e quindi ero aperto a tutte le esperienze fatte da altri e specialmente ai metodi del passato o a metodi diversi che potevano risultare interessanti. Li avrei potuto metabolizzare e, fatti rientrare nei miei principi di restauro, utilizzarli al momento opportuno.

D. Torniamo al modo di lavorare del laboratorio. Tu ad un certo punto istituisci i codici di urgenza per le opere da restaurare. Cosa ti spinge a farlo ?

R. “Mi spinge il fatto che ad un certo punto mi rendo conto che mentre io facevo i restauri necessari, il vecchio capo Luigi Brandi si dedicava esclusivamente ai restauri delle opere più importanti. Tra l'altro nonostante io avessi introdotto il tratteggio, lui continuava ad evidenziare le reintegrazioni con un metodo ormai superato cioè segnando le lacune lungo i bordi esterni. Mi metteva in allarme anche il fatto che, poiché temeva il mio giudizio, quasi sempre iniziasse i lavori su opere importantissime quando io ero in vacanza.”

D. Raccontamene uno

R. “ Posso raccontare per esempio il caso della Trasfigurazione di Raffaello. Io ero in vacanza e dunque non so esattamente perché fu messa in restauro. So comunque che i problemi della tavola erano rappresentati dalla presenza di alcuni sollevamenti di colore lungo le giunture verticali delle assi in ciliegio che compongono il supporto. Viene deciso di fare un intervento sul supporto e il Direttore chiama l'ingegnere aeronautico che aveva realizzato la parchettatura per l'ICR sulla Maestà di Duccio di Buoninsegna.”

D. Tu avevi già iniziato a porti il problema delle parchettature ?

R. “ No inizio proprio con questa della Trasfigurazione. Notavo i lati positivi ma

anche alcuni aspetti molto svantaggiosi. Mi sembrava un'ottima cosa il telaio metallico su cui poggia il dipinto, il sistema che la sorregge in modo che le traverse in acciaio non pesino sul legno della tavola e mi sembrava buono l'uso del TEFLON per rendere scorrevoli le traverse. I lati negativi erano rappresentati dalla rigidità delle traverse che mi appariva come un sistema molto invecchiato mentre io ero già incuriosito dai sistemi che lasciavano i supporti più liberi di muoversi.

D. C'è una innovazione in questa parchettatura ?

R. “ No, nessuna innovazione, c'è solo il trasferimento di una tecnologia (barre rigide di acciaio) in una scala più ampia. La parchettatura è eseguita ancora secondo il sistema che costringe i supporti in strutture rigide.”

D. E le ricerche di Roberto Carità ?

R. “Oggi quelle ricerche sono valorizzate ma a suo tempo le cose che ha fatto sono rimaste dei prototipi.”

D. La tavola aveva anche problemi di imbarcamento ?

R. “No, per questo ritengo che la parchettatura tutto sommato abbia retto bene negli anni. Bisogna anche considerare che sotto la gestione di Pietrangeli, in occasione della parziale ristrutturazione voluta da Fabrizio Mancinelli, la sala, detta appunto della Trasfigurazione, è stata climatizzata e dunque il dipinto non ha più subito stress termoigrometrici”.

La Sala Clementina

Con il Papa Paolo VI°, come sempre accade, vi è un riordino dei concetti amministrativi in Vaticano, e con l'aumentare del costo dei dipendenti le Amministrazioni tendono ad avvalersi di imprese esterne per svolgere lavori ben definiti e limitati nel tempo. Il restauro delle opere d'arte è considerato un settore

dove il controllo dei costi può essere fatto agevolmente con l'assegnazione dei vari lavori a imprese di restauro. Per questo motivo all'inizio degli anni settanta il Laboratorio di Restauro dei Musei rischia lo smantellamento e la chiusura poiché considerato troppo costoso per il troppo personale improduttivo e per giunta "covo di sovversivi" (sic!). In quegli anni il Vaticano si trova nella necessità di provvedere al restauro della sala Clementina⁶¹. Gli imponenti lavori di consolidamento della struttura muraria, avevano imposto lo strappo di molti affreschi delle pareti dipinti da Cherubino Alberti, che erano poi stati restaurati e ricollocati al loro posto. Il Vaticano decide pertanto di eseguire il restauro della volta della sala a completamento della campagna già iniziata. La Direzione Generale, in linea con la nuova politica amministrativa e memore dell'esperienza negativa che anni prima aveva caratterizzato il lavoro su alcuni affreschi della sala Regia (durato senza alcuna giustificazione ben sette anni), pone i restauratori del laboratorio di fronte a un vero e proprio ultimatum perché il lavoro sulla volta della Clementina deve concludersi nell'arco di nove mesi, dal gennaio a settembre 1976, pena la chiusura del Laboratorio di restauro pitture. Da quel momento in poi i lavori sarebbero stati affidati esclusivamente a ditte esterne. I restauratori posti di fronte alle loro responsabilità ed al rischio di perdere il posto di lavoro, dopo consultazioni e discussioni interne, decidono all'unanimità di impegnarsi a eseguire il lavoro nei tempi stabiliti.

⁶¹ Sul restauro della Clementina cfr. F. Mancinelli e G. Colalucci in "Apoteosi di san Clemente di Giovanni e Cherubino Alberti" -Bollettino dei Monumenti Muse e Gallerie Pontificie n° IV- 1983

Tutti vi partecipano, quindi anche Colalucci (anche se non aveva partecipato al restauro della Sala Regia), che per l'occasione entra in più stretto contatto con i suoi colleghi. Egli tuttavia, pur impegnandosi a fondo nel lavoro della sala Clementina, era rimasto abbastanza indifferente alle decisioni della Direzione a proposito del minacciato smantellamento del Laboratorio poiché parallelamente al lavoro del Vaticano (che adottava l'orario statale 8-14), nel pomeriggio continuava a svolgere la sua attività per le soprintendenze italiane, dato che per l'Italia il Vaticano è uno stato estero a tutti gli effetti e amministrativamente e fiscalmente il lavoro svolto in quella sede equivale a lavoro svolto all'estero. Il Vaticano, a sua volta, non si opponeva a che qualche restauratore, oltre l'orario di servizio, facesse lavori all'esterno purché le due attività non confliggesse.

Dopo questo episodio, e fino all'inizio del restauro della Sistina, l'attività e la vita del laboratorio vaticano si svolgeranno secondo una normale routine, con una sola "spiacevole" parentesi collocabile alla fine degli anni Settanta, ovvero il problema del restauro degli affreschi di Raffaello della Seconda Loggia.

La vicenda, molto grave, sarebbe potuta restare negli archivi del Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani senza interessare questa Tesi Dottorale se Colalucci fosse stato estraneo ai fatti. Invece egli ebbe una parte molto importante nell'individuare le gravi controindicazioni di una nuova metodica di consolidamento dei dipinti murali introdotta al laboratorio dal chimico Federici, e nell'evitare che un pur grave problema divenisse una catastrofe. Parliamo della tecnica dell'alluminato di potassio usata nel restauro delle prime due campate

della Seconda Loggia che ha procurato problemi tanto gravi da indurre la Direzione Generale dei Musei a istituire la figura del “Consulente” e a redigere un protocollo di comportamento al fine di regolamentare tutte le fasi che caratterizzano lo svolgimento di un lavoro di restauro. Il regolamento, tutt’oggi in vigore, anche se nato in circostanze difficili, rappresenta un validissimo modello di gestione lavorativa. Le norme stabiliscono gli obblighi e le responsabilità delle professionalità coinvolte nell’intervento di restauro, disponendo che tutte le decisioni prese coralmemente nelle riunioni preliminari⁶² a proposito delle tecniche o dei materiali da impiegare, non possano essere modificate se non dopo una nuova riunione. Tutti i restauratori responsabili dei lavori sono inoltre tenuti a tenere un diario di cantiere con pagine numerate sulle quali annotare le osservazioni e le operazioni eseguite quotidianamente, e sulle quali sono tenuti ad apporre la loro firma per presa visione ogni volta che visitano il cantiere o il singolo dipinti i direttori, i chimici, il capo restauratore il consulente. Il che costituisce un prezioso documento d’archivio, ed un vero e proprio “*diario di bordo*”.

La seconda Loggia di Raffaello e l’alluminato di potassio

La vicenda che scosse il Laboratorio di restauro vaticano prese l’avvio da una idea del Gabinetto di Ricerche Scientifiche che, adoperandosi per risolvere i problemi della decoesione delle pitture murali causati dall’umidità, mise a punto

⁶² Alle riunioni preliminari partecipano ; il direttore generale, il direttore di reparto, il direttore del laboratorio di ricerche scientifiche, il restauratore capo del laboratorio ed il restauratore incaricato del restauro.

un prodotto inorganico a base di idrossido di alluminio, elemento molto igroscopico, già esistente in campo chimico e utilizzato industrialmente in tutt'altro ambito. Per testarne l'efficacia furono eseguite prove di consolidamento su vari affreschi fra cui quelli del Battistero di San Giovanni, afflitti da costanti sbiancamenti e da problemi di decoesione dovuti alla forte presenza di umidità. Le prove eseguite dettero dei risultati relativamente incoraggianti e sulla base delle sperimentazioni (che si riveleranno insufficienti), i responsabili del laboratorio di restauro si convinsero di poter adottare l'uso dell'alluminato con una certa sistematicità autorizzandone l'utilizzo su due importanti cantieri in esecuzione in quel momento, ovvero le volte della seconda Loggia di Raffaello e la stufetta del Bibbiena. Quasi subito però la sostanza evidenzia un gravissimo inconveniente poiché in alcuni casi anziché penetrare all'interno della pellicola pittorica e dell'intonaco precipita in superficie dando luogo ad uno strato bianco, opaco ed irreversibile ai solventi abitualmente in uso. Colalucci appena si rende conto dei gravi limiti del prodotto ne sospende immediatamente l'uso e, preoccupato del grave effetto collaterale chiede al dott. Nazzareno Gabrielli, assistente del Dott. Federici, spiegazioni circa il fenomeno e indicazioni specifiche su come asportare il precipitato bianco. Il fatto che Gabrielli stesso si mostri preoccupato prendendo le distanze dalle decisioni adottate dal capo restauratore Luigi Brandi e respingendo ogni responsabilità sull'abilitazione dell'uso della sostanza sugli affreschi, lo lasciano tutt'altro che sereno. Inoltre apprende che il grosso punto

irrisolto dell'alluminato consisteva proprio nella possibilità che, anziché penetrare in profondità, potesse formare in superficie un precipitato bianco a base di allumina rimuovibile esclusivamente con acido cloridrico. A quel punto risolve rapidamente il problema nelle parti trattate della stufetta del Bibbiena con grande preoccupazione ed estrema cautela. Capisce che l'alluminato, valido per alcuni versi, non è utilizzabile e chiude definitivamente con questo prodotto. Capisce inoltre che alla base dell'accaduto vi era la scarsissima comunicazione tra il laboratorio di restauro e la Direzione aggravata dall'abitudine dei restauratori vaticani di non rendere conto del loro operato tecnico. Contemporaneamente l'alluminato veniva usato sugli affreschi delle

volticelle delle prime due campate della seconda loggia di Raffaello. Colalucci si informa circa le procedure che stavano adottando i restauratori impegnati nel restauro della loggia, e, come temeva, apprende che come prassi essi applicavano l'alluminato, e poiché quasi sempre si formava il precipitato a causa della impermeabilità della superficie dipinta, questo sbiancamento veniva rimosso con l'acido cloridrico, senza farsi molti problemi, perché in buona fede credevano nei vantaggi del prodotto, ma, non possedendo le necessarie conoscenze chimiche, non potevano capire la pericolosità di quello che facevano. Colalucci capisce di dover fermare l'uso dell'alluminato anche a costo di mettersi contro tutti, perché il responsabile dei lavori della loggia, il dott. Fabrizio Mancinelli, storico d'arte, molto giovane ed inesperto e da poco assunto ai Musei, dava per buona la metodica che gli era stata presentata come innovativa ed efficace.

Conscio della gravità della situazione fa presente a Mancinelli i rischi e l'improponibilità di una metodica che prevedeva come prassi l'uso dell'acido cloridrico sulle pitture murali⁶³. Mancinelli, capito pienamente il problema, impone ai restauratori di abbandonare l'uso dell'acido ed implicitamente l'uso dell'alluminato. A seguito di questa decisione, la seconda campata della loggia, con le scene del paradiso terrestre, trattata con il solo alluminato si presentava in gran parte deturpata dal precipitato bianco, mentre la prima campata trattata con l'acido non presentava più gli sbiancamenti.

In quel momento si vengono a creare delle forti tensioni interne poiché i restauratori responsabili delle logge continuavano ad apprezzare le doti dell'alluminato, sottovalutandone gli effetti collaterali, e per questo opponevano resistenza alla decisione della Direzione dei lavori, convinti di poter risolvere il problema degli sbiancamenti senza ricorrere all'uso dell'acido cloridrico. Si continuava perciò ad usare l'alluminato sulle zone sbiancate ingannati dal fatto che al momento dell'applicazione l'affresco, anche se per poco tempo, tornava ad essere leggibile grazie al fatto che lo strato bianco bagnandosi diveniva trasparente. Subito dopo però si aveva un nuovo precipitato e la pellicola bianca aumentava di spessore.

Più tardi, scoppiato il problema delle Logge, vedremo che i responsabili del G.R.S. declineranno ogni responsabilità facendole ricadere sui restauratori.

Nello stesso periodo, poco prima del problema delle Logge, i sostenitori di questa metodica avevano pensato di intervenire sul Giudizio Universale di

⁶³ L'acido cloridrico come è noto, solubilizza il carbonato di calcio

Michelangelo con la speranza di risolvere il problema della pulitura, che era ritenuta quasi impossibile perché il grande dipinto era da sempre considerato eseguito quasi completamente a secco. Si pensava, infatti, di consolidare con l'idrossido di alluminio tutta la pellicola pittorica per poi pulirla con i metodi usuali.

Come si vede, tra i restauratori del Laboratorio ormai si era creata una pericolosa atmosfera di euforia attorno alla scoperta di questo prodotto che sembrava destinato ad essere usato su tutti i dipinti murali come una panacea per ogni male. Per di più l'alluminato alzava di tono tutti i colori con un effetto illusorio perché a causa della igroscopicità del potassio questi si esaltavano nelle giornate umide e si abbassavano nelle giornate di aria secca. Ma il fenomeno si è capito più tardi, quando ormai l'alluminato era stato bandito da tempo.

Sulla questione dell'alluminato si crea un forte contrasto tra Colalucci e quei restauratori del laboratorio che, mancando di una formazione scientifica, non erano in grado di comprendere la gravità del problema. Quando poi Colalucci, che in quel momento era alle prese con il precipitato bianco che si era formato sulla piccola volta della Stufetta del Bibbiena, ha sentore che sono imminenti le prove persino sul Giudizio, sente il dovere morale di andare direttamente dal Direttore de Campos per informarlo sui seri problemi che lui stava incontrando sull'uso dell'alluminato nella stufetta del Bibbiena. De Campos, che si aspettava

molto dalle prove sul Giudizio, ascolta con apprensione quanto ha da dirgli Colalucci, prende atto dei fatti, lo ringrazia e decide di bloccare le prove sul Giudizio.

Però rimaneva irrisolto il problema della seconda loggia. Il capo restauratore Luigi Brandi per problemi di salute ne era uscito da tempo incaricando ufficiosamente della direzione tecnica il suo vice Iginio Cupelloni. Il problema a quel punto esplose in tutta la sua gravità De Campos ormai è messo sull'avviso e va in seconda loggia a prendere visione del problema facendosi accompagnare da Colalucci il quale testimonia che de Campos, di fronte all'evidente biancore della volticella si sente quasi male e, sedutosi su una sedia del ponteggio, dice *"..oggi con la chimica ci sono dei metodi che i restauratori con formazione empirica non possono usare, poiché sarebbe come dare un bazooca in mano ad un arciere.."*

Il lavoro viene immediatamente sospeso, ma nel frattempo le voci corrono, la notizia trapela e arriva alla stampa italiana.

Paese Sera, che in quel tempo era il giornale di riferimento della *"intelligenza"* di sinistra, fa partire una campagna di stampa che denunciava i fatti avvenuti. Tuttavia la polemica si blocca pochi giorni dopo poiché l'attenzione dell'opinione pubblica viene polarizzata da un gravissimo fatto che scuote il mondo politico e tutta la società civile italiana e tutto il mondo: il rapimento dell'on. Aldo Moro, Presidente del Consiglio, da parte del gruppo terroristico *"Brigate Rosse"*.

Qualche tempo dopo sotto la direzione del nuovo Direttore Carlo Pietrangeli, Colalucci sarà incaricato di risolvere i problemi alla seconda Loggia. A conclusione di un delicato e paziente lavoro durato circa sei mesi gli affreschi di Raffaello, sebbene parzialmente danneggiati, torneranno ad essere leggibili. Chiedo a Colalucci un parere sulla vicenda della seconda Loggia :

D. Come è stata possibile una vicenda come quella della seconda Loggia ?

R. “La risposta sta nella mentalità superata che era alla base della struttura del laboratorio, anche se siamo ormai agli anni settanta. C’era una convinzione di fondo che portava a questo. Ai restauratori più anziani, a prescindere dalla loro preparazione e capacità, venivano assegnati lavori importanti. Era un po’ come una gestione familiare dove mancava totalmente l’abitudine a rendere conto al mondo di ciò che si faceva sulle opere del Vaticano. L’altro fattore scatenante di quella vicenda fu l’eccitazione per la scoperta dell’alluminato di potassio. Qui c’è già un problema di ignoranza scientifica perché i restauratori che avevano in mano l’opera e conoscevano il problema della metodica si sarebbero dovuti mostrare fortemente diffidenti verso una sostanza reversibile solo con acido cloridrico. Da ultimo il tipo di organizzazione del laboratorio, dove ai più anziani veniva accordata una fiducia eccessiva e molta libertà di intervento come si poteva fare ai vecchi tempi. Ma tutto stava cambiando e il Laboratorio Vaticano si è trovato a fare i conti con un problema nuovissimo, che mai si sarebbe presentato se si fosse andato avanti ancora con colori, pennelli e i soliti solventi.

Purtroppo l’epilogo è stato tristissimo, per non dire altro, sul piano umano perché alcuni, come de Campos ed un bravo restauratore anziano hanno pagato di persona somatizzando quella enorme responsabilità, altri, non meno responsabili, sono riusciti a tirarsi fuori dimostrando di essere a vario titolo estranei ai fatti, ed uno solo, il restauratore meno anziano è stato multato per non aver avvertito la Direzione dei Musei di quanto stava accadendo”.

D. Con l'arrivo di Carlo Pietrangeli le cose cambiano ?

R. “ Si con l'arrivo di Pietrangeli che era stato direttore dei Musei Capitolini, cambia radicalmente il peso dei Musei nel Vaticano. Pietrangeli era la persona ideale per ricoprire la carica di Direttore generale perché godeva di grande autorevolezza dentro e fuori del Vaticano.

Pietrangeli recupera il valore della funzione primaria dei Musei che era quella di Soprintendenza per la città del Vaticano e per i luoghi extraterritoriali che appartengono al Vaticano, come ad esempio le Basiliche. Infatti istituisce subito l'Ufficio per il Catalogo delle opere e censisce, anche quelle appartenenti alle nunziature apostoliche sparse in tutto il mondo”.

D. E per quanto riguarda il Laboratorio?

R. “Pietrangeli si trova a dover gestire la scottante vicenda della seconda Loggia e nomina Pasquale Rotondi (già direttore dell'ICR) consulente per il restauro. Con lui istituisce un protocollo relativo alla conduzione dei restauri che serve ad evitare in futuro problemi di questo tipo”.

D. Tra di voi c'è stata subito una buona intesa?

R. “ Pietrangeli prima di arrivare in Vaticano era stato Soprintendente al Comune di Roma, perciò già mi conosceva e conosceva i miei maestri dell'I.C.R. come il Prof. Matteucci che stimava molto, dunque trovammo subito un'ottima intesa.

D. E Fabrizio Mancinelli ?

R. “ Fabrizio era arrivato ai Musei da Milano, anche lui chiamato da de Campos. Non aveva un gran legame con l'ambiente degli storici dell'arte romani, ma era molto legato a quello estero.

Quando è arrivato a Roma non aveva esperienza di restauro, quindi se la è fatta sul campo a contatto di gomito con i restauratori. Il rapporto tra me e Mancinelli si fece più stretto con il procedere dei lavori in Sistina poiché ci siamo trovati a dover fronteggiare insieme l'enorme peso di quel lavoro e di quello feroce polemica.

Da professionale questo rapporto si trasformerà in un rapporto di sincera stima reciproca e di amicizia”

D. Sotto la direzione di Pietrangeli ai Musei ed al laboratorio vengono fatte scelte di qualità. A proposito della assunzione dei nuovi restauratori, per esempio, riprende il discorso iniziato dal suo predecessore de Campos.

R. *“Si anche perché bisogna sottolineare che in quegli anni (a partire dalla fine degli anni settanta) sembrava inammissibile servirsi di restauratori che non avessero una specifica preparazione teorico pratica come quella dell’ICR”.*

D. Adesso come è la situazione del Laboratorio dopo Pietrangeli e dopo la gestione di altri due direttori, come Francesco Buranelli e Antonio Paolucci, tuttora in carica?

R. *“La situazione è buona perché lo standard di qualità gestionale dei restauri è ancora alto come quello impostato da Pietrangeli a suo tempo, e sviluppato nei quattordici anni del restauro degli affreschi di Michelangelo della cappella Sistina. Solo chi non vuole vedere non vede che quel restauro, che ha fatto fare un grande passo avanti alla gestione di tutti i restauri nel mondo per le ragioni che sappiamo, ha portato alla ribalta e ha fatto meritare rispetto e stima al Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani. Un Laboratorio storico che però aveva bisogno, come ogni istituzione, di stare al passo con i tempi. Ritengo che l’obbiettivo sia stato raggiunto, anzi che sia stato superato poiché, per un certo tempo, era divenuto anche un punto di riferimento per molte istituzioni..*

Oggi posso dire che lo standard continua ad essere alto, le attrezzature del laboratorio vengono ammodernate, anche se per questo basta avere i soldi.

*L’importante è che si tenga alta la qualità professionale dei restauratori e **dei** direttori, poiché dopo il restauro della Sistina e per l’importanza delle opere che sono sotto la responsabilità dei Musei Vaticani, il Laboratorio è costantemente sotto l’occhio attento del mondo”.*



Fig. 1- Una veduta di Piazza San Pietro nel 1960



Fig. 2- Alcuni rappresentanti della Guardia Nobile del Papa in alta uniforme- 1960



Fig. 3- Una foto della Pinacoteca Vaticana durante la nevicata della fine degli anni sessanta



Fig .5- Il laboratorio Vaticano nel 1961- Colalucci è in primo piano,dietro di lui G. Segoni



Fig. 6 – una foto di gruppo dei restauratori del laboratorio nel 1966- Al centro il Direttore de Campos e il capo restauratore Luigi Brandi.



Fig.7 – un'altra foto di gruppo dei restauratori del laboratorio nel 1971



Fig. 8 -Sc, romana del sec. XII°, “ *Redentore*”- tempera su tavola
-restaurato da Colalucci nel 1960



Fig. 9 – Cima da Conegliano, “*Madonna col Bambino*”- tempera su tavola, restaurato da Colalucci nel 1962



Fig 10- Margaritone d' Arezzo " S. Francesco"- restaurato da Colalucci nel 1965

G.da Fabriano "Storie di San Nicola di Bari" - tempera su tavola, restaurata da Colalucci nel 1973

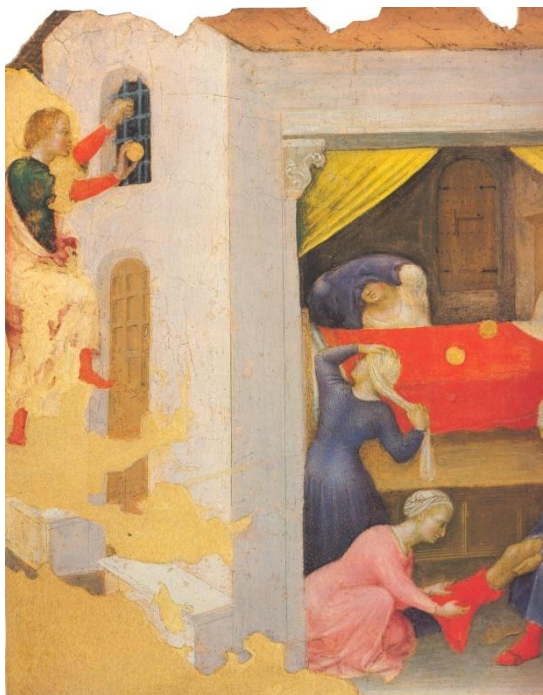


Fig. 11- part. dopo il restauro



F.12- part. dopo il restauro



Fig.13-part. del dipinto dopo il restauro



Fig. 14 – Jacopo da Casentino “*Madonna col Bambino*” la tempera su tavola- prima e dopo il restauro di Colalucci -1974

P. Bordone- "San Giorgio che uccide il drago" olio su tela – restaurato da Colalucci nel 1969



Fig. 15- il dipinto dopo il restauro



Fig. 16- un particolare del paesaggio dopo il restauro



Fig. 17- G.Reni, "La fortuna trattenuta da Amore"
Olio su tela, restaurato nel 1963

D. Creti, "Venere" e "La cometa", olio su tela restaurato da Colalucci 1969

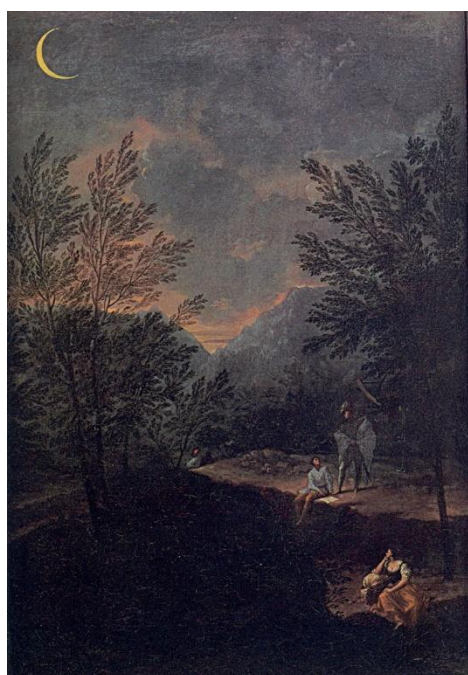


Fig. 18 - dopo il restauro



Fig. 19 – dopo il restauro



Fig. 20 – Murrillo *“Il martirio di San Pietro d’Arbruez”* – olio su tela, restaurato da Colalucci nel 1965

Scuola tardo-romana sec.XIV° *Crocifisso* di San Paolo detto del *Cavallini* restaurato da Colalucci nel 1974

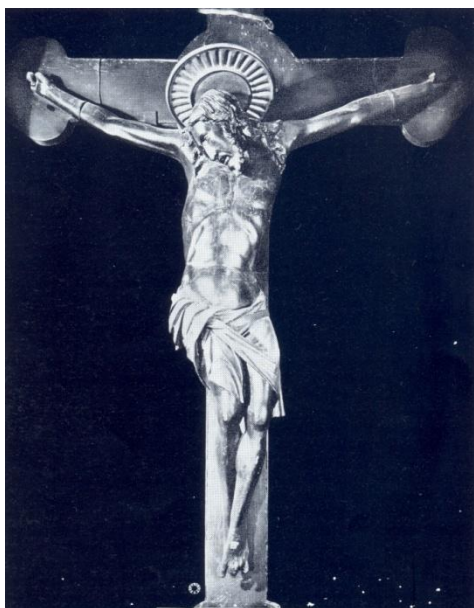


Fig. 21– Il Crocifisso prima del restauro

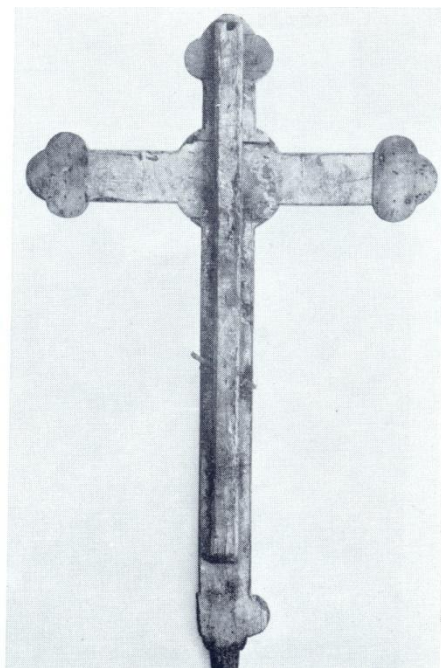
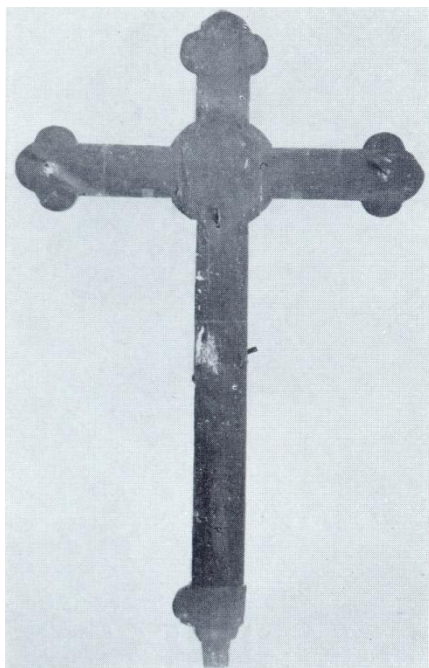


Fig. 22 – il recto e il verso della croce prima del restauro

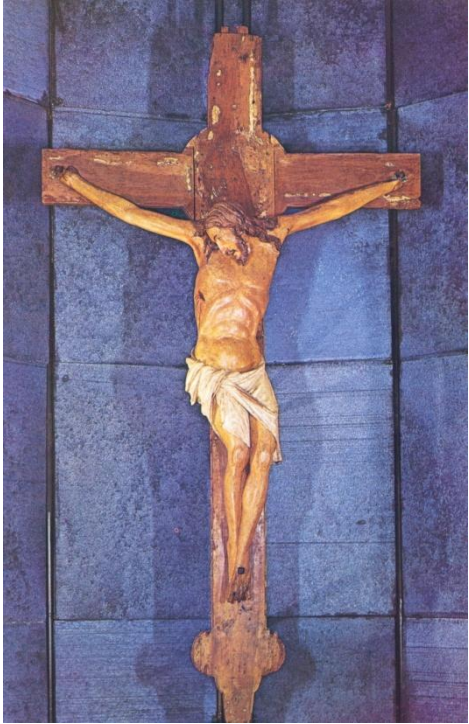


Fig. 23 – La scultura dopo il restauro

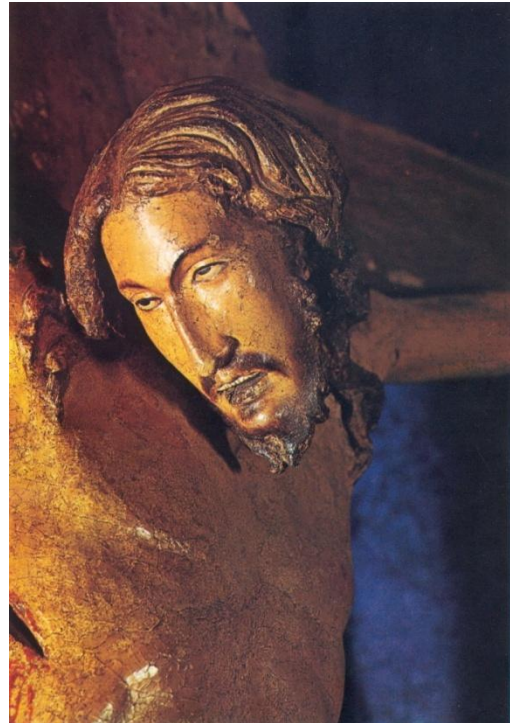


Fig. 24- part. del volto di Cristo dopo il restauro



Fig. 25 -



Fig. 26-

Le foto 25- 26 mostrano due momenti della presentazione del restauro del Crocifisso di San Paolo. Al centro il Direttore de Campos, a sinistra F. Mancinelli, Colalucci in secondo piano. Nella foto 25 il capo restauratore Luigi Brandi (a destra), Igino Cupelloni e il Segretario generale Walter Persegati



Fig. 27 – Sc. romana del sec. XII “Mosé” – frammento di affresco staccato, restaurato da Colalucci nel 1973



Fig 28 – Colalucci in laboratorio negli anni Settanta con il collega Enrico Guidi (al centro) e il restauratore di arazzi Bruno Grossi

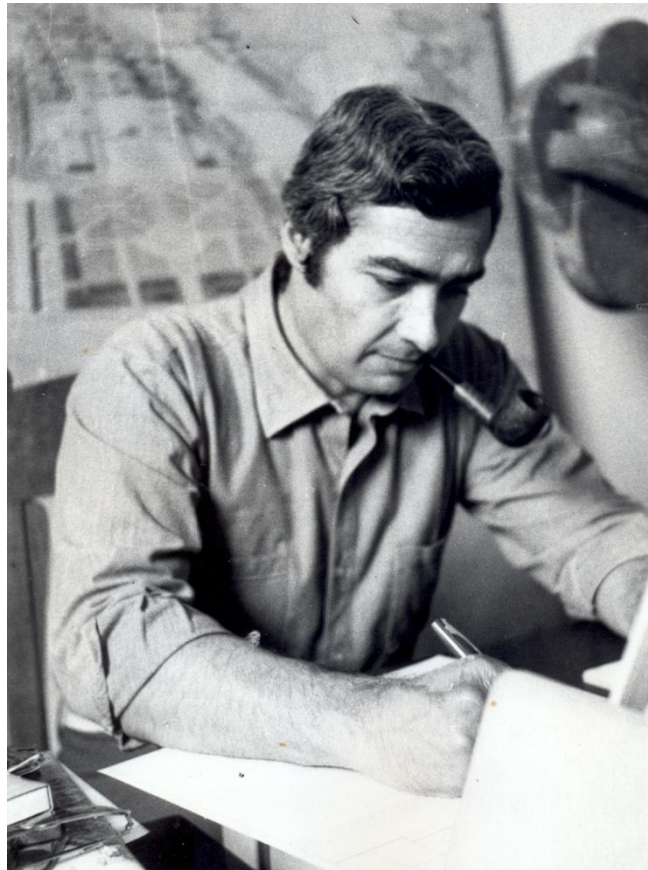


Fig. 29 – Un'altra foto di Colalucci in laboratorio negli anni 70

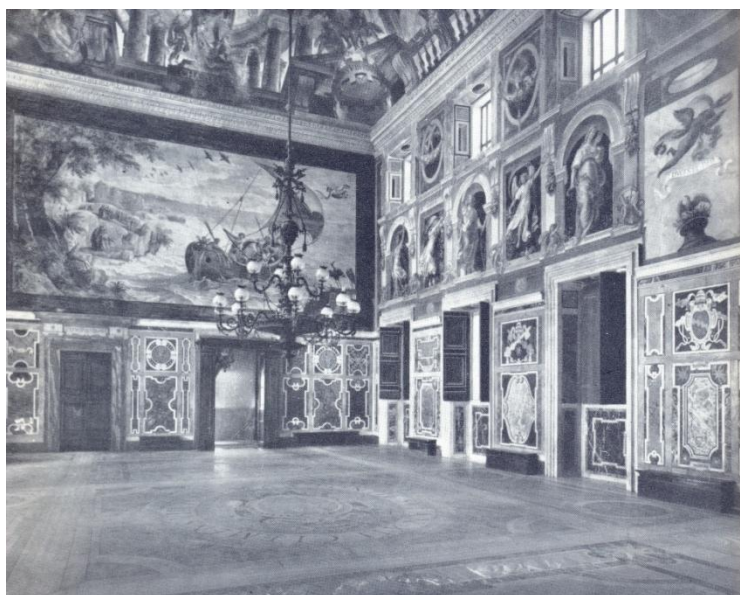


Fig. 30- La Sala Clementina in Vaticano



Fig. 31 –La Volta della Sala Clementina (C. Alberti) restaurata da tutti i restauratori del laboratorio negli anni 70



Fig. 32 – Colalucci con i colleghi E. Guidi (a sinistra) G. Properzi e M. De Luca, all'ingresso della Pinacoteca nel 1975

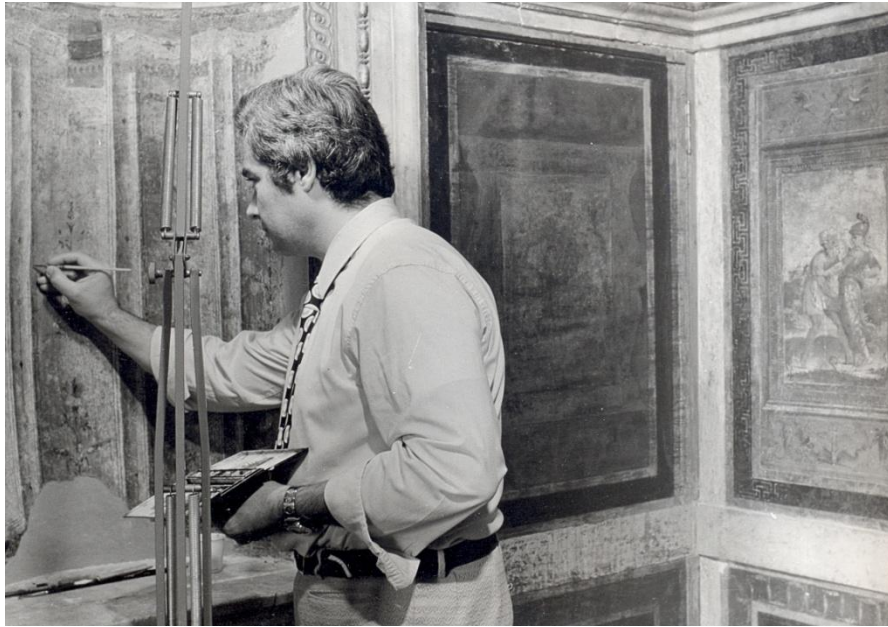


Fig. 33



Fig. 34

Le figure 33-34 ritraggono Colalucci durante il restauro della stufetta del Bbibiena. Anni 70

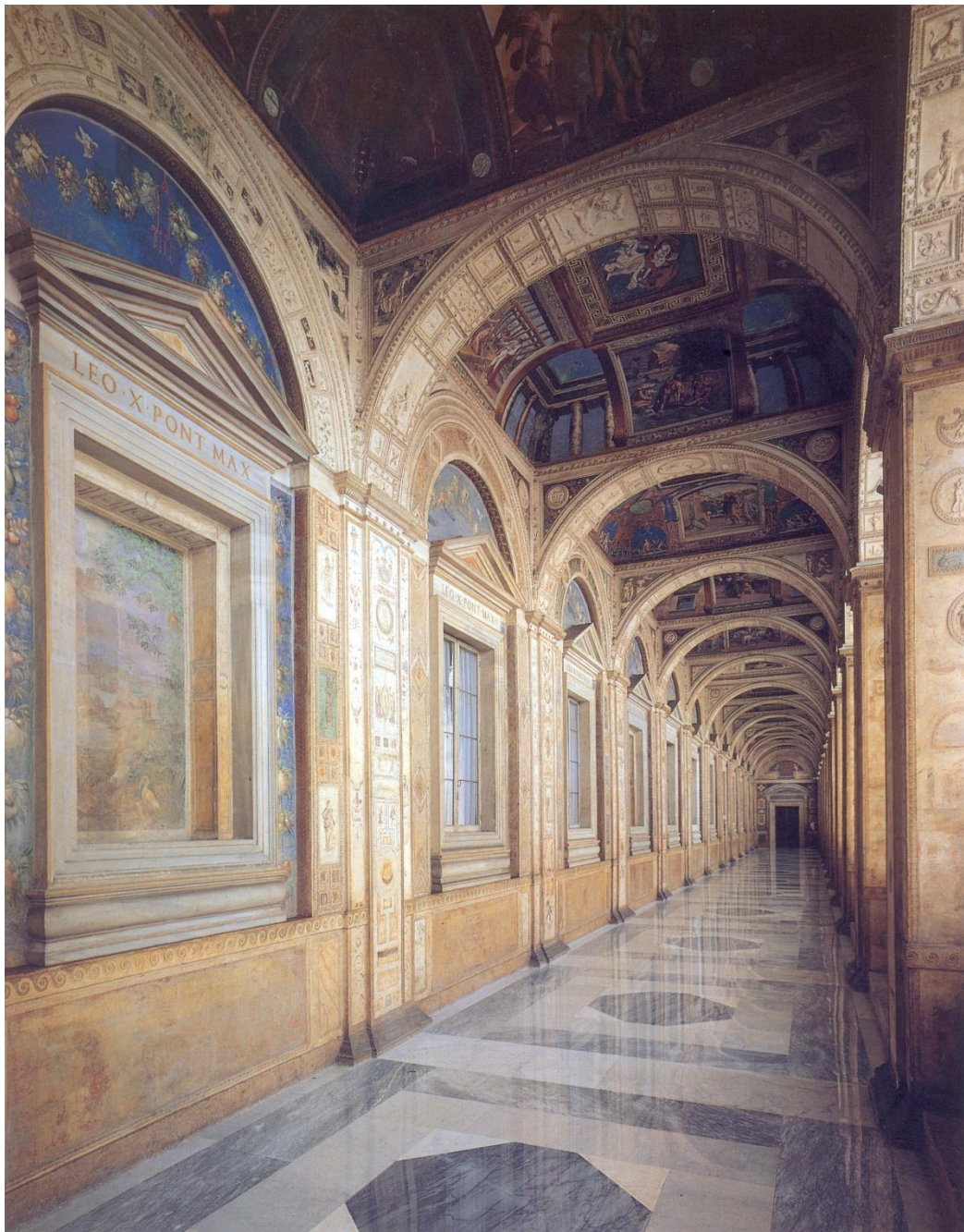


Fig. 35 – Una veduta d'insieme della seconda loggia di Raffaello, in Vaticano.



Fig. 36 – La volta della 1° campata della Loggia, trattata con l'alluminato di potassio.



Fig. 37 – La volta della II° campata della Loggia, trattata con l'alluminato di potassio.

IV - Roma e il Lazio dal 1965 al 1985

Dopo circa quattro anni dal rientro a Roma e dall'assunzione in Vaticano, Colalucci decide di allacciare rapporti di lavoro con la Soprintendenza di Palazzo Venezia. Il lavoro al Vaticano lo assorbe fino alle due del pomeriggio, ed è un lavoro che per lo stato Italiano non esiste, poiché è svolto in uno stato estero, dunque Colalucci, nel pomeriggio, può tranquillamente dedicarsi all'attività indipendente. Siamo nel 1964 e l'ambiente delle Soprintendenze romane è monopolizzato da pochi restauratori, alcuni dei quali noti, che fanno quasi tutti i lavori. Colalucci, pur consapevole di questo, e conscio della difficoltà di entrare in un ambiente "chiuso", prepara il suo curriculum e chiede di essere ricevuto dal Soprintendente. Il curriculum è corredato da una nutrita documentazione fotografica dei lavori svolti in Sicilia. L' ispettore che lo riceve si mostra inizialmente diffidente nei suoi confronti, ma appena si rende conto della qualità dei lavori che ha svolto, lo introduce immediatamente nell'ufficio del Soprintendente. Dopo qualche mese, arriva il primo lavoro e di seguito ne arriveranno moltissimi altri. In quegli anni le Soprintendenze affidano i lavori attraverso un criterio di tipo "discrezionale", basato cioè sulla qualità professionale del restauratore. Tra il restauratore e il Direttore dei Lavori, che molto spesso è uno studioso di alto livello, si instaura un rapporto di reciproca stima e grande collaborazione, un po' come accade tra medico e paziente. Tra l'altro, anche se ancora vi erano dei bravi restauratori con formazione artigianale che continuavano la loro attività, i diplomati dell'Istituto riscuotevano una sempre crescente fiducia da parte delle Soprintendenze. Colalucci, chiamato da eminenti studiosi, lavorerà per la Soprintendenza di Palazzo Venezia, per la Galleria Borghese e per Castel Sant'Angelo. Lavora essenzialmente da solo o con pochissimi aiutanti, uno o due al massimo. Verso la fine degli anni settanta, nel mondo del restauro, avvengono alcuni cambiamenti di pensiero. Nascono i primi gruppi di restauratori fortemente politicizzati e organizzati in cooperative o consorzi, che mirano a monopolizzare, attraverso gli appoggi politici, il mondo del restauro. La figura del singolo professionista perde popolarità ed il cambio generazionale, che nel frattempo si va verificando all'interno delle Soprintendenze, contribuisce al radicamento delle nuove concezioni .

La Soprintendenza di Palazzo Venezia

Siamo nel 1964, Colalucci presenta alla segreteria della Soprintendenza di Palazzo Venezia⁶⁴, la documentazione completa dei lavori eseguiti fino a quel momento. Viene ricevuto da Italo Faldi⁶⁵, storico dell'arte, che ricopre il ruolo di ispettore. Faldi all'inizio si mostra diffidente nei confronti di Colalucci, credendolo uno dei tanti restauratori, di livello mediocre, che continuamente domandavano di essere inseriti nelle liste di fiducia della Soprintendenza. Vedendo la qualità del curriculum, cambia rapidamente atteggiamento e fa in modo che Colalucci venga ricevuto dal Soprintendente, che in quegli anni è Giorgio Castelfranco⁶⁶. Qualche tempo dopo Colalucci riceve il primo incarico, ovvero il restauro della Sagrestia della Cappella Monthioni in Santa Maria di Montesanto⁶⁷ a Piazza del Popolo. La Sagrestia tardo seicentesca a pianta trapezoidale, interamente rivestita di stucchi dorati, e decorata con pitture murali del Baciccio. All'epoca del restauro l'edificio versava in uno stato di gravissimo degrado causato dalla forte e persistente umidità. Mi racconta Colalucci che i danni erano di tale entità da aver causato la perdita totale di un "San Francesco" dipinto ad olio su muro. Il restauro si svolge tra giugno e ottobre 1965 sotto la direzione della dott.ssa Maria Vittoria Brugnoli⁶⁸, e comprende il consolidamento degli intonaci e degli stucchi, la pulitura e la reintegrazione di

⁶⁴ Ovvero la Soprintendenza alle Gallerie del Lazio con sede a Palazzo Venezia.

⁶⁵ Ispettore in quegli anni poi ricoprirà la carica di Soprintendente, cfr. "Dizionario.." cit. .

⁶⁶ idem.

⁶⁷ Le chiese di Santa Maria di Montesanto e Santa Maria dei Miracoli si trovano sulla piazza del Popolo e dividono il cosiddetto "tridente" formato dalla via del Babuino, via del Corso e via Ripetta. Le chiese sembrano gemelle ma in realtà sono diverse per struttura, pianta e dimensioni. Entrambe iniziate dal Rainaldi furono continuate dal Bernini e completate dal Fontana, i campanili invece furono aggiunti nel Settecento.

⁶⁸ Cfr. "Dizionario biografico..." cit

tutte le superfici decorate. Nella dettagliata relazione del restauro⁶⁹, tra le molte annotazioni sulle tecniche esecutive, spicca quella che riguarda la decorazione plastica della Cappella. Leggiamo che gli stucchi, a base di calce e polvere di marmo⁷⁰, risultano lavorati a spatola su uno scheletro grezzo eseguito a calco. L'altra annotazione interessante riguarda la tecnica delle dorature. La lamina d'oro è applicata a colla e non a "missione" come vorrebbe la regola, e ciò ha reso la superficie particolarmente sensibile all'umidità, anche se indubbiamente, come sottolinea Colalucci, la doratura a colla ha una resa estetica migliore di quella a missione. Oltre alla Sacrestia della Cappella Monthioni, Colalucci restaura, sempre per la stessa chiesa, anche un dipinto su tela di Ludovico Gimignani, raffigurante "*La Vergine e S. Maria Maddalena de' Pazzi*".

La stessa dott.ssa Brugnoli, qualche tempo dopo, gli affida il restauro di tre grandi dipinti su tela conservati nella chiesa di San Salvatore in Lauro : "*Il trasporto della Santa Casa di Loreto*" di G. Peruzzini , "*Santi marchigiani*" di Pier Leone Ghezzi⁷¹, e il "*San Carlo Borromeo e la Vergine*"⁷² di Alessandro Turchi⁷³. Di seguito gli affida il restauro di altri due grandi dipinti, questa volta appartenenti al Pio Sodalizio dei Piceni : "*La Madonna della Misericordia*" di Federico Barocci, e "*San Giocchino, Sant'Anna e San Giuseppe*" di Pier Leone Ghezzi. Mi dice Colalucci che l'integrità di questi dipinti era fortemente

⁶⁹ Archivio G.Colalucci, sezione documenti F.1 (serie 1)

⁷⁰ Ossia quello che comunemente viene definito "stucco romano".

⁷¹ Pittore romano (1674-1755).

⁷² Cfr. Catalogo "Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio" Roma, aprile 1967

⁷³ Alessandro Turchi detto l'Orbetto, nasce a Verona nel 1578 e muore a Roma nel 1649.

compromessa da gravi danni ai supporti in tela, foderati o meno. Le superfici pittoriche erano alterate da ridipinture di pessima fattura ancora frutto di restauri “casuali”. Nelle relazioni di fine lavori, Colalucci annota puntigliosamente ogni dettaglio. Leggiamo che il dipinto del Barocci per esempio, era scurito da una patina artificiale a base di zafferano⁷⁴. La “*Madonna della Misericordia*” del Ghezzi invece, oltre agli strati di vernici scure che offuscavano completamente il timbro cromatico originale⁷⁵, era alterata da un deturpante intervento con stucco colorato, che mirava a nascondere le il cretto originale tipico dei medium eccessivamente oleosi. Colalucci puntualizza che gli impasti troppo ricchi di olio, tendono a “scivolare” sulla mestica, producendo delle crettature anomale come aspetto ma del tutto “fisiologiche” nella sostanza, e che il risultato del rimedio è largamente peggiore del danno.

A questi lavori ne seguiranno molti altri, e Colalucci continuerà a lavorare per la dott.ssa Brugnoli, alla quale si aggiungeranno le dott.sse Luisa Mortari, ed Ilaria Toesca⁷⁶. Per quest’ultima oltre al restauro di una lunetta su tela di Francesco Vanni⁷⁷ raffigurante “*La morte di Santa Cecilia*” conservata nel Convento di Santa Cecilia, e di un dipinto del Sassoferrato⁷⁸ raffigurante “*La*

⁷⁴ G. Secco Suardo nel paragrafo dedicato alle patine scrive “..purchè non se ne abusi, come fanno talora i cattivi restauratori, i quali, sotto il folto velo di esse, tentano di nascondere l'imperizia della loro mano” e cita la ricetta fornita dal Déon a base di zafferano sciolto nell'acqua e mescolato a fuliggine, liquirizia nera e caffè. La miscela veniva stesa sul quadro, lasciata asciugare ed in ultimo verniciata. G. Secco Suardo “Il restauratore dei dipinti” ed postuma ed. Hoepli, Milano 1894, pag 318

⁷⁵ “.. mentre alcuni altri aggiungono dell'olio alla vernice comune, e tingono questo miscuglio con del bitume, ossia asfalto, della lacca gialla e dell'ocra rossa...” G.Secco Suardo, op.cit.

⁷⁶ Cfr.“ *Dizionario biografico ..*” op. cit.

⁷⁷ Senese, nasce attorno al 1560 e muore nel 1610.

⁷⁸ Giovan Battista Salvi detto il, nasce a Sassoferrato nel 1609 e muore a Roma nel 1685.

Madonna del Rosario” conservato nella chiesa di Santa Sabina, Colalucci eseguirà, tra il 1966 ed il 1974 una importantissima serie di restauri su dipinti medievali.

Tra i restauri fuori dal comune vale la pena di citare quello eseguito nel 1970 per la dott.ssa Brugnoli su una grande tela della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza : *“S. Ivo si fa avvocato dei poveri”* di Pietro da Cortona . Si tratta di una grande pala d'altare centinata, alta più di otto metri e larga poco meno di quattro, il cui recupero già di per se impegnativo, fu gravato dai non facili problemi di movimentazione. Sempre per la Brugnoli, in quello stesso anno, compie il restauro dei dipinti del Passignano nella Cappella Barberini di Sant' Andrea della Valle eseguiti ad olio su muro, e ad olio su tavola. Nella relazione tecnica è descritta la successione stratigrafica dei dipinti ad olio su muro anche se come, Colalucci specifica, in mancanza di lacune apprezzabili, non fu possibile eseguire una ricerca capace di fornire risultati certi.

I dipinti medievali

Nel 1966 Colalucci viene incaricato da Ilaria Toesca di esaminare il crocefisso della chiesa di San Tommaso ai Cenci⁷⁹. La storica dell'arte, è convinta che al disotto del colore bruno scuro che ricopre tutta la croce, si nascondano i resti di una pittura più antica. Mi dice Colalucci che l'idea della dott.ssa Toesca trovò

⁷⁹ La chiesa di San Tommaso ai Cenci, si trova nel ghetto di Roma ed è incorporata al Palazzo dei Cenci dal sec.XV. Prima di essere annessa al Palazzo era denominata San Tommaso a Capo delle Mole poiché si trova in prossimità della punta dell'isola Tiberina dove sul fiume, nel medioevo, stavano le mole.

conferma sin dai primi risultati della pulitura. Ricorda che la pesante ridipintura ricopriva una pittura di altissima qualità e ancora leggibile, nonostante le corrosioni delle vecchie puliture a soda. Grazie al restauro, il testo pittorico recuperato sarà oggetto di un importante studio monografico, con il quale la Toesca porterà elementi utili al chiarimento del rapporto esistente tra Roma ed Assisi nell'arte italiana del Duecento. Lo studio mirerà anche a mettere meglio a fuoco gli anni della formazione di Giotto e l'identificazione della figura del Maestro d'Isacco⁸⁰.

Dopo la croce di S. Tommaso ai cenci, Colalucci ottiene dalla Toesca un'altro importante lavoro. Si tratta del restauro di una tavola conservata nella chiesa di Sant'Angelo in Pescheria. Il lavoro, porta ad un nuovo importante recupero. Mi racconta Colalucci che la tavola, prima del restauro, era ricoperta da un'altra tavola dipinta di scuro che, come nelle icone, lasciava in vista soltanto il viso e le mani del dipinto sottostante. La pittura era alterata da orrende ridipinture, ma l'iconografia frontale, lasciava sperare che al disotto vi fosse l'immagine di una Madonna medievale romana. La pulitura, lunga e impegnativa, richiese l'uso del microscopio, acquistato da Colalucci per l'occasione. Durante il restauro furono identificati sei diversi interventi di ridipintura, la cui esecuzione disomogenea ne rese assai difficoltosa l'interpretazione. Mi dice Colalucci che alcuni degli interventi che alteravano l'immagine originale erano molto difficili da identificare poiché erano costituiti da piccole aggiunte messe per impreziosire il disegno,

⁸⁰ Cf. I. Toesca "Una croce dipinta romana" in Bollettino d'arte n. 51, pp. 27-32

ma che davano all'immagine un aspetto più tardo. Ricorda anche che il momento più emozionante della pulitura, fu la scoperta della forma originale degli occhi della Vergine, coperti dalla ridipintura che li aveva allungati ai lati. La manomissione aveva stravolto quei canoni iconografici, rappresentati dalla forma più aperta degli occhi, che consentivano di datare il dipinto attorno al Duecento. L'immagine recuperata dal restauro, sarà identificata dalla Toesca come quella che anticamente a Roma veniva utilizzata per la processione "dell'*inchinata*". La cerimonia prevedeva che dal Sancta Sanctorum⁸¹ uscisse in processione la tavola col Redentore⁸², e da Sant' Angelo in Pescheria⁸³ quella con la Vergine. Quando a metà strada le due processioni si incontravano la tavola con l'immagine del Redentore veniva fatta inchinare all'immagine della Vergine, dopo di che i due cortei tornavano alle chiese di partenza e le immagini sacre venivano riposte fino all'anno successivo. Durante il restauro di Colalucci l'opera verrà esaminata anche da Roberto Longhi, e nel 1969 i risultati dell'intervento saranno pubblicati a cura della Toesca, sulla rivista "*Paragone*"⁸⁴. Un anno dopo, sempre incaricato dalla Toesca, Colalucci si occupa del restauro della "*Madonna*" di Santa Maria in Campo Marzio, e successivamente di quello della "*Madonna avvocata*" nella

⁸¹ Ovvero la Scala Santa, oggi racchiusa in un edificio cinquecentesco fatto edificare da Sisto V (Peretti) nei pressi della Basilica di San Giovanni in Laterano. È il luogo più sacro di Roma e del mondo come dice l'iscrizione all'interno " *non est in toto sanctor orbe locus*" non vi è in tutto il mondo luogo più santo.

⁸² La tavola col Redentore ossia la famosissima immagine *Archeropita* (non dipinta da mano umana ma creata per intervento divino dalla mano degli Angeli), datata tra il VI ed il VII sec. sarà restaurata da Colalucci nel 1978, per conto dei Musei Vaticani.

⁸³ La chiesa antichissima risale al sec VIII, e fu edificata in onore dell'apostolo Paolo, da Teodoro, sotto il Pontificato di Stefano III. Il nome San'Angelo in Pescheria cioè (in foro piscium) deriva dal mercato del pesce che si teneva lì vicino. Nel XII sec. era anche appellata S. Angelo iuxta tempum Iovis, da basilica Iovis, cioè il portico d'Ottavia.

⁸⁴ Cf. I. Toesca " *L'antica Madonna di Sant'Angelo in Pescheria*" in *Paragone*, n. 227, pp. 3-18

chiesa di S. Maria Maggiore a Tivoli attribuita a Jacopo Torriti, ma rivelatasi durante il restauro, un clamoroso falso del sec. XVIII°.

Negli stessi anni, e sempre nell'ambito dell'*Imago Mariae*, Colalucci compie per la dott.ssa Sara Stacciali, il restauro della "Madonna" di San Silvestro al Quirinale, e per la dott. ssa Luisa Mortari quello della "Madonna" della chiesa del SS. Nome di Maria.

La Pala di Maranola e lo Stendardo di Lepanto

Tra i lavori che Colalucci svolge per la Soprintendenza di Palazzo Venezia tra il 1972 e il 1974, vale la pena di citare quelli eseguiti su due opere molto singolari: il grande polittico della chiesa di Santa Maria dei Martiri a Maranola, e lo stendardo di Lepanto della Cattedrale di Gaeta.

La tavola di Maranola, di autore ignoto ma databile intorno alla prima metà del Cinquecento, è una sorta di "grande macchina" nata da un disegno unitario e composta da parti dipinte, e da parti scolpite policrome e dorate. Nella parte centrale della pala è raffigurata una "Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Paolo ed i Confratelli del Carmine", mentre nella parte alta sono rappresentate "L'Ascensione e l'Annunciazione". La struttura è composta da più assi tenute insieme da tre traverse scorrevoli con incastro a doppia coda di rondine,

tutt'attorno vi è la grande cornice scolpita dipinta e dorata. Le cromie della cornice, sono a base di azzurrite applicata a tempera, mentre le dorature sono preparate con il bolo d'Armenia. Nella parte bassa, sulla base della colonna di sinistra, si legge la parola "anno", sulla base della colonna di destra, la parola "die XVII", più sotto alcuni frammenti suggeriscono la parola "Aprilis". Un vecchio intervento, eseguito nel tentativo di nascondere i danni causati da un principio di incendio, aveva provocato la perdita della metà inferiore delle basi delle colonne che probabilmente dovevano recare l'iscrizione dell'anno di esecuzione. Nella parte alta, in epoca relativamente recente, era stato inoltre applicato un baldacchino di fattura molto modesta che alterava notevolmente l'immagine originale dell'opera⁸⁵. La presa d'atto della complessità costruttiva della tavola, porta Colalucci ad escludere l'ipotesi di smontare l'opera e di trasferirla a Roma, per eseguire il restauro nel suo studio. Nell'interesse del delicato equilibrio che la struttura lignea sembrava ormai aver raggiunto, dispone di eseguire il lavoro in loco. Per prima cosa esegue una meticolosa operazione di consolidamento del colore e dell'oro, e poi un lungo lavoro di pulitura. Il pesante strato di colle oli e resine che era divenuto scurissimo, ricopriva un colore originale non particolarmente ritoccato ma danneggiato da vecchie puliture aggressive. Oltre alle operazioni sulla pellicola pittorica e sull'oro, il restauro comprenderà il risanamento del supporto ed il suo consolidamento. Nel luglio del 1973 a restauro concluso, durante la cerimonia di

⁸⁵ Archivio G.Colalucci ,sezione documenti. F.1 (serie 1) 14

inaugurazione Colalucci terrà una conferenza⁸⁶ alla presenza delle autorità cittadine per spiegare il lavoro eseguito. Vale la pena di sottolineare come la sensibilità da lui dimostrata nei confronti del dipinto in occasione del restauro, sarà totalmente vanificata anni dopo quando, per essere inviata ad una mostra, l'opera sarà completamente smembrata. Mi racconta Colalucci che, trovandosi per caso a visitare la chiesa di Santa Maria dei Martiri all'inizio degli anni novanta, si accorse con grande tristezza che la tavola giaceva smontata in un ambiente di servizio⁸⁷ attiguo alla chiesa, senza alcuna precauzione per la sua conservazione.

Nel 1974 Colalucci si occupa del restauro dello Stendardo di Lepanto, un pezzo storico e artistico di grande importanza. L'opera, attribuita a Girolamo Siciolante da Sermoneta, e datata 1570 fu eseguita come vessillo di guerra su commissione di Papa Pio V°, e fu issata da Marc'Antonio Colonna sulla nave ammiraglia della flotta Pontificia nella battaglia di Lepanto e successivamente donata alla città di Gaeta. Lo Stendardo è dipinto da entrambi i lati, e rappresenta il Crocefisso con i Santi Pietro e Paolo. Il lato A, secondo l'iconografia classica, riproduce San Pietro alla destra del Cristo e San Paolo alla sinistra. Nel lato B l'impianto è invertito e di conseguenza San Pietro è alla sinistra del Cristo e San Paolo alla destra. In basso vi è una fascia recante il motto costantiniano "in hoc signo vinces" aggiunta alla fine del '700. Lo Stendardo è dipinto su seta color cremisi tinta secondo il metodo classico della tintura dei tessuti cioè per impregnazione.

⁸⁶ Quella tenuta a Maranola nella chiesa di Santa Maria dei Martiri, fu la prima conferenza di Colalucci.

⁸⁷ L'ambiente tra l'altro era malsano dal punto di vista climatico e totalmente inadatto alla conservazione di un'opera delicata quale è un dipinto su tavola.

È dipinto a tempera grassa⁸⁸ direttamente sulla seta senza preparazione anche se il tessuto molto probabilmente fu trattato preventivamente con acqua di colla per facilitare l'adesione del colore. L'uso della tempera grassa ha evitato che si producessero danni sulla seta non protetta dalla preparazione che, al contatto medium solo oleoso, si sarebbe macchiata e poi lacerata. L'uso di un medium puramente proteico invece avrebbe dato alla pellicola pittorica una secchezza eccessiva che l'avrebbe resa incapace di contrastare le sollecitazioni cui il supporto sarebbe stato inevitabilmente sottoposto, e dunque avrebbe finito con lo staccarsi. La pittura dello Stendardo è impreziosita da elementi dorati come i dardi fiammeggianti che simboleggiano il fuoco greco, le bordature dei panneggi e le aureole. I dardi sono posti a distanze regolari l'uno dall'altro e costituiscono un motivo ornamentale del fondo dello Stendardo. L'oro è applicato con la tecnica della "missione" ma al posto del mordente resinoso vi è uno strato di colla animale. A partire dal 1779, per volontà del vescovo di Gaeta Carlo Pergamo, lo Stendardo fu trasformato in pala d'altare e posto sull'altare maggiore del Duomo. In quella occasione, l'esigenza di montare lo Stendardo su un telaio impose l'esecuzione di una foderatura che fu realizzata con una tela di canapa applicata con colla di farina. È singolare come in quella occasione, fu scelto di lasciare in vista il lato B dello Stendardo e di foderare il lato A, forse perché il lato B era in migliori condizioni di conservazione. Durante il restauro furono rifatte anche delle dorature e fu aggiunto il motto costantiniano "in hoc signo vinces" (nell'ambito del restauro eseguito da Colalucci fu ipotizzato che la seta usata per

⁸⁸ Cioè con medium composto da un'emulsione di colla olio e resina. Questa tecnica fu largamente usata tra il XV° e XVI° sec.

il motto sia stata prelevata da uno dei lati dello Stendardo che in origine aveva misure maggiori delle attuali). Nel 1779, contestualmente alla foderatura, furono anche eseguite delle stuccature ad olio, in buona parte tuttora presenti, poiché negli interventi di restauro successivi sono state conservate come documento storico. Nel 1943, durante la seconda guerra mondiale, lo Stendardo fu fortemente danneggiato dalle schegge prodotte da una bomba caduta sul Duomo.

Le schegge produssero grandi lacune all'interno dello Stendardo che, per interessamento di Papa Pio XII°, fu messo al sicuro in Vaticano. Nel 1950 l'opera fu restaurata nel laboratorio di restauro degli arazzi del Vaticano. Il restauratore Silvio Grossi asportò la canapa e foderò entrambi i lati dello Stendardo con seta applicata con colla di coniglio. Durante questo intervento fu anche deciso di spostare la fascia con il motto costantiniano dal lato B al lato A. Nel 1953, a restauro concluso, lo Stendardo fece ritorno sull'altare maggiore del Duomo, ma le condizioni ambientali, totalmente inadatte alla buona conservazione dell'opera, dettero in breve tempo l'avvio ad un nuovo pesante degrado. I problemi principali derivarono dalla colla usata in grande quantità dal Grossi per l'incollaggio delle sete, che con l'umidità, era divenuta molto scura trasformandosi anche in terreno di cultura per microrganismi di vario genere. Nei periodi di caldo-secco la stessa colla, ormai dura e vetrosa, causò gravissime deformazioni e lacerazioni della seta originale. Il deterioramento provocato dai fattori descritti, rese necessario un nuovo restauro. Lo Stendardo arrivò a

Colalucci in uno stato di avanzato degrado estetico e materico. La prima operazione che venne eseguita riguardò l'asportazione delle sete e della colla di coniglio applicate dal Grossi. Colalucci tuttavia pienamente consapevole che una buona percentuale della colla essendo penetrata all'interno del tessuto originale, non sarebbe stata asportabile senza causare ulteriori stress all'opera, nella relazione finale scriverà di aver rimosso la colla "ai limiti della resistenza della seta originale"⁸⁹. Dopo aver asportato le sete e la colla, Colalucci, in accordo con la Direzione dei Lavori, optò per la foderatura del solo lato B dello Stendardo, non più con uno ma con due teli di seta, scegliendo di lasciare totalmente libero il lato A⁹⁰. Durante il restauro fu anche scelto di distanziare dal lato inferiore la fascia con il motto per differenziarlo dal corpo originale del Vessillo. La scelta fu determinata dal fatto che, in seguito alle ricerche storiche e all'analisi ravvicinata dei materiali, risultò abbastanza chiaro che la fascia di tessuto recante il motto costantiniano, era stata ricavata da una banda di seta asportata dai lati dello Stendardo. L'ipotesi fu ulteriormente supportata, dalla fedelissima riproduzione dello Stendardo, fatta dal Vasari nell'affresco raffigurante la battaglia di Lepanto, dipinto nella sala Regia in Vaticano subito dopo la vittoria. Nell'affresco vasariano infatti il Vessillo appare con ampi margini attorno alla raffigurazione e soprattutto senza nessuna traccia del motto. Colalucci applicò le nuove sete di Lione⁹¹ con una emulsione acrilica stesa a freddo. Prima di giungere a questa soluzione fece una serie di prove con varie resine includendo nei test anche la Beva 371

⁸⁹ Cfr relazione dell'intervento, archivio G. Colalucci, sezione documenti F.1 (serie 1), 14.

⁹⁰ Come sottolinea Colalucci sarebbe stato impensabile lasciare lo stendardo senza alcuna protezione aderente alla seta originale che dopo le complesse vicende storiche e conservative era lesionata e fatiscente. Le dimensioni dell'opera (3,20 x 2,14) ne rendono difficile anche la sistemazione all'interno di due lastre di vetro o perspex.

⁹¹ La seta fu acquistata da Colalucci da "Sauzet & Coponat" rue Président Ed. Herriot 68 Lyon. Cfr ordine di acquisto, archivio G. Colalucci sezione documenti F. 1 (serie 1) 14.

presentata al convegno ICOM di Venezia pochi anni prima. Compie dei test di trasparenza e reversibilità con resina Movilit D.M. 55 non diluita e con resina Beva 371 di Lascaux diluita in alcool puro. Le prove vengono eseguite applicando le resine su un unico velo di seta e poi su due veli sovrapposti. La Beva verrà scartata poiché ritenuta non sufficientemente trasparente e verrà scelta la resina Movilit⁹². Il restauro comprende anche l'impianto di un nuovo sostegno metallico che potesse tenere l'opera in posizione verticale. Poiché il microclima del Duomo fu giudicato inadatto alla conservazione dello Stendardo, l'opera a restauro concluso, fu portata nel Museo Diocesano di Gaeta⁹³.

Il Guido Reni della SS. Trinità dei Pellegrini

Tra il 1981 ed il 1982, Colalucci restaura una grande tela dipinta nel 1625⁹⁴ da Guido Reni per l'Altare Maggiore della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini⁹⁵ a Roma. La tela, eseguita su commissione del cardinale Ludovisi, ha dimensioni imponenti (più di cinque metri di altezza e tre di larghezza) e raffigura "*il Crocefisso con la Trinità*". I due angeli inginocchiati sulle nubi in basso,

⁹² Ancora oggi il Movilit mantiene quasi inalterate le sue caratteristiche e svolge la sua funzione adesiva.

⁹³ Nel 1988 lo Stendardo fu rimosso dagli ambienti del Museo Diocesano poiché il Palazzo de Vio doveva essere restaurato e fu portato nel centro culturale di Gaeta, dove rimase fino al 2006 anno in cui tornò al Museo. Durante i diciassette anni passati fuori dal Museo l'opera subì una serie di sollecitazioni anomale di tipo meccanico (ripetuti spostamenti). Subì anche degli stress termoigrometrici, poiché sottoposto a continue variazioni di temperatura e di umidità che generarono in breve problemi alla pittura originale e misero a dura prova anche la tenuta del restauro del '75. Nel 2007 l'opera è stata oggetto di un intervento di revisione eseguito da G. Colalucci e da D. Bartoletti. Successivamente è tornata al Museo Diocesano di Gaeta.

⁹⁴ Come sottolinea il Malvasia, la tela fu dipinta in appena 27 giorni. Cfr. C.C. Malvasia, "*Vite dei pittori bolognesi*" Bologna 1678

⁹⁵ È una chiesa barocca che si trova nei pressi di Piazza Farnese. La facciata della chiesa è opera di F. de Sanctis autore della scalinata di Trinità dei Monti. Il Reni oltre alla grande pala per l'Altare Maggiore, ha dipinto il Padre eterno circondato dagli Angeli nel Lanternino della cupola.

fuoriescono dal disegno primitivo poiché furono aggiunti dal Reni⁹⁶ in via di esecuzione, su suggerimento dei confratelli della chiesa. La tela aveva subito un restauro nel 1835, da parte di Lorenzo e Filippo Principi diretti da Vincenzo Camuccini, ed un altro restauro circa trent'anni dopo. Dal rilevamento sulla tecnica di esecuzione⁹⁷, fatto da Colalucci in occasione del suo intervento, emerge che il dipinto è eseguito ad olio su una tela preparata con un imprimitura colorata. Il modellato di base è costituito da toni scuri (terre-neri-bruni) a seconda dei colori ai quali servivano da sottofondo. I gialli e gli incarnati (tranne quello del Dio Padre) sono preparati con terra verde, l'azzurro con un colore bruno-rosso, i grigi ed il vestito dell'angelo inginocchiato a destra della croce con un colore bruno scuro e freddo tendente al blu, le lacche rosse ed il mantello viola del Dio Padre sono preparati in bruno. Il modellato è ottenuto dal pittore partendo dalle ombre mezzane (per le quali sfrutta a volte il colore del fondo) e andando verso i toni più scuri e più chiari. Le ombre sono ottenute attraverso sovrapposizioni successive di velature, mentre le luci sono date con pennellate grasse e corpose. Reni ha dipinto per prima la figura del Dio Padre (prima la tonaca e poi il mantello) poi i due putti che reggono la croce, poi la croce e il Cristo. Per ultimi il mondo ed i due angeli inginocchiati. Durante il restauro, Colalucci individua alcuni pentimenti che riguardano la posizione delle braccia del Dio Padre (ora più basse e più corte), quelle del Cristo e la croce (ora più basse) ed un drappo del mantello di broccato del Dio

⁹⁶ L'artista percepì per l'opera un compenso di 800 scudi.

⁹⁷ Cfr. appunti di restauro, archivio G. Colalucci, sezione documenti F.5 (serie 1)-9

padre (ora nascosto dal colore del fondo). Il dipinto arriva a Colalucci in cattivo stato di conservazione con la tela originale lenta, anche se foderata, e montata su un telaio non originale. Il supporto originale è poco aderente alla tela di rifoderò ed è coperto di colla vetrificata. Il colore originale è offuscato da un pesantissimo beverone scuro a base di colla e da una vernice ingiallita ed annerita dai depositi di polvere e fumo delle candele. Per prima cosa Colalucci pulisce il dipinto. L'operazione si svolge in due tempi poiché le stratificazioni che ricoprono il colore originale sono di diversa natura. La vernice ingiallita viene asportata con Dimetilformammide mentre il beverone a base di colla richiede l'impiego di una soluzione leggermente basica. Poi procede passa alla foderatura. Per una serie di ragioni legate alle dimensioni del dipinto, ed alla presa d'atto che il vecchio telaio ligneo, anche se estensibile, non era stato in grado di garantire nel tempo il tensionamento del supporto, Colalucci decide di eseguire una foderatura termoplastica e di montare la tela su un telaio metallico. È molto interessante notare come decida di utilizzare proprio la Beva 371 che anni prima, per lo standard di Lepanto, aveva scartato ritenendola poco sperimentata e complicata da usare. A distanza di quasi dieci anni infatti, Gustav Bergher aveva reso la resina più versatile. L'uso più semplice del Beva 371, aveva incentivato l'esecuzione delle foderature termoplastiche nel mondo e la conseguente costituzione di una soddisfacente letteratura scientifica sull'argomento, in grado di fornire ottime garanzie sul comportamento della resina nel tempo e sulla sua reversibilità.

Castel Sant'Angelo

Un altro capitolo molto importante per la vita professionale di Colalucci, è rappresentato dagli importanti restauri svolti per il Museo Nazionale di Castel Sant' Angelo. In un arco di tempo di circa trent'anni (1966/1996), Colalucci restaura i cicli di affreschi cinquecenteschi della sala Paolina, della Biblioteca, della sala di Apollo, del corridoio Pompeiano, della stufetta di Clemente VII⁹⁸, ed i soffitti lignei ed i fregi in affresco delle sale del Perseo e di Amore e Psiche⁹⁹. Lavora anche su numerose opere mobili¹⁰⁰, su sculture marmoree e sulla settecentesca statua bronzea raffigurante l'Arcangelo Michele posta sul maschio del Castello. Durante gli anni trascorsi a Castel Sant' Angelo, Colalucci ha modo di instaurare rapporti di grande stima e collaborazione con i direttori che in quell'arco di tempo si succedono alla guida del Museo: il dott. Eraldo Gaudio, la dott.ssa Filippa Aliberti (che aveva conosciuto giovanissima studentessa quando lavorava in Sicilia) il dott. Sabino Iusco¹⁰¹ e l'arch. Liliana Pittarello. Ma instaura anche un rapporto di reciproca stima con il giovane ispettore Bruno Contardi, brillante allievo di Argan .

Lavorando sulle opere di Perin del Vaga, di Pellegrino Tibaldi, di Luzio Romano e Cristoforo Gherardi, Colalucci amplia la sua conoscenza sul restauro e sulle tecniche esecutive delle grandi decorazioni pittoriche e plastiche della Roma cinquecentesca. Il modo di affrontare il restauro di cicli pittorici omogenei, se pure inevitabilmente manomessi da vecchi interventi, richiede doti aggiuntive al

⁹⁸ Cfr. AAVV "Quando gli Dei si spogliano" Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento, ed Romana Società- Roma 1984, pp. 98-100

⁹⁹ Per tutti i restauri sui cicli di affresco e sui soffitti lignei si rimanda al catalogo della mostra "

¹⁰⁰ Restaura tra gli altri il San Girolamo di Lorenzo Lotto, ed il polittico degli Zavattari. Per quest'ultimo cfr. relazione di restauro sul catalogo "Il polittico degli Zavattari" ed Centro Di- Firenze 1984

¹⁰¹ Cfr. " Dizionario biografico... " op. cit.

restauratore che, durante il lavoro, pur non perdendo mai di vista il piccolo particolare, deve sempre tenere presente la visione d'insieme. Queste doti, così evidenti in Colalucci, si acquisiscono in anni di esperienza e di analisi approfondite. Nell'impegno che Colalucci impiega nell'affrontare il restauro delle decorazioni di Castel Sant'Angelo, si inserisce anche lo studio dei vecchi interventi di restauro di cui queste opere erano state più volte oggetto. Egli riesce a mettere a fuoco il modo di intervenire di alcune storiche figure di restauratori, attivi in ambito romano tra il '700 e l'800. Tra questi, quello che maggiormente cattura la sua attenzione, è il settecentesco Mazzuoli, per il singolare tratteggio che usava per ridare vigore alle ombre "appassite". Mi confida Colalucci che, l'essere riuscito in quegli anni a mettere a fuoco la tecnica d'intervento del Mazzuoli come pratica di reintegrazione, gli sarà di grande aiuto in seguito quando ritrovandola sugli affreschi di Michelangelo, potrà distinguerla dalla pittura originale senza particolari difficoltà.

A Castel Sant'Angelo, fino all'inizio degli anni '80, lavora per lunghi periodi da solo o al massimo con uno o due aiutanti. Questo era possibile perché all'epoca, i tempi per l'esecuzione dei lavori, erano assai dilatati rispetto ad oggi; dal 1980 in poi invece inizia ad avere un numero maggiore di collaboratori. Oltre alle vicende strettamente legate al lavoro, l'essere stato "inquilino privilegiato" di un luogo fuori dal comune come Castel Sant'Angelo ha regalato a Colalucci esperienze molto singolari. Gli anni di cui si parla erano assai diversi da quelli attuali tutto era più semplice e le procedure burocratiche

erano assai più snelle di quelle in vigore oggi. Il Museo di Castel Sant'Angelo, come tutti i Musei statali italiani, chiudeva alle 14. Si attendeva che i visitatori fossero usciti, poi usciva anche il personale degli uffici ed i custodi addetti alle sale, e rimaneva soltanto il custode che abitava in uno dei due torrioni fortificati sul ponte Sant'Angelo, quello di sinistra. Colalucci arrivava verso le 14,30 appena uscito dal Vaticano. Entrando trovava solo il custode che gli consegnava le chiavi della sala in cui doveva lavorare. Da quel momento e fino all'ora di uscita che generalmente era attorno alle 18, Colalucci restava praticamente solo all'interno della grande fortificazione, cosa che oggi sarebbe impensabile. Mi racconta che era come fare un salto indietro nel tempo, basti pensare che prima della posa in opera dell'ascensore, per accedere agli appartamenti Farnesiani, era necessario salire lungo la rampa diametrale passando dal ponte levatoio. La rampa immette nel cuore della Mole, un ambiente estremamente suggestivo che ricorda le famose incisioni di G. B. Piranesi¹⁰². A completamento di questa atmosfera, ¹⁰³poiché gli ambienti del Castello venivano frequentemente usati come set cinematografici, mi dice che non era raro veder comparire attori nei panni di "Papa Giulio II" o, come fu nel 1991, Placido Domingo nei panni di Cavaradossi che si accingeva ad essere giustiziato sul terrazzo delle corazze.

Uno degli ultimi lavori che Colalucci esegue a Castel Sant'Angelo riguarda la settecentesca scultura bronzea del Werschaffelt che raffigura *"l'Arcangelo Michele che rinfodera la spada dopo la pestilenza del 590"*. La scultura è posta sul

¹⁰² A tale proposito si veda M. Calvesi e altri in *"Piranesi nei luoghi di Piranesi – Carceri, Mole Adriana, Vedute di Roma"* cat. della Mostra, ed. Palombi, Roma 1979.

¹⁰³ Si fa riferimento alla famosa produzione televisiva *"Tosca nei luoghi di Tosca"* diretta da Patroni Griffi.

maschio della fortificazione, è alta 4 metri, ha una apertura alare di 5 metri, e dal 1752 sostituisce il più antico Angelo di marmo di Raffaello da Montelupo¹⁰⁴. L'Angelo, non è frutto di un'unica fusione, ma è composto da 35 pezzi uniti da perni in bronzo. La scultura è sostenuta da un'armatura metallica interna inserita in una base in muratura rivestita di blocchi di travertino. Nel 1982, fu avviata una campagna di indagini scientifiche e strutturali, atte a verificare lo stato di salute della scultura bronzea e della base marmorea. Poiché nell'ambito delle indagini emersero dati preoccupanti circa lo stato di conservazione dell'Angelo e della base in travertino, fu deciso di procedere ad un radicale intervento di restauro. La statua mostrava allarmanti segni di adagiamento su se stessa, a causa della corrosione della armatura metallica all'altezza del colmo della zavorra¹⁰⁵. Nel 1986 per eseguire il restauro del bronzo, e per poter sostituire l'armatura in ferro, fu necessario smontare completamente l'Angelo. Venne costruita un'impalcatura tutt'intorno alla grande statua da dove, tra l'altro, era possibile una vista su Roma letteralmente mozzafiato. Il primo intervento fu quello di consumare la parte interna dei perni, salvando quella esterna per non danneggiare la filettatura originale. Alla fine di un lunghissimo lavoro tutti i 35 pezzi, alcuni dei quali di notevoli dimensioni¹⁰⁶, furono smontati, separati ed imballati in attesa di essere trasportati al laboratorio di analisi dell'ENEA dove dovevano essere eseguiti gli esami metallografici. In quello stesso contesto doveva essere individuato il baricentro di ogni singolo pezzo necessario alla progettazione della nuova armatura metallica. Le casse in legno con i pezzi

¹⁰⁴ Anche l'Angelo di marmo, che ora si trova nel cortile detto dell' Angelo, è stato restaurato da Colalucci .

¹⁰⁵ L'armatura originale era costituita da tre barre verticali interne e da due barre orizzontali esterne. Era inserita in una zavorra costituita da mattoni legati con malta pozzolanica inglobati in una colata di malta e mattoni tritati. La zavorra riempiva la base dell'Angelo fino ad una quota di circa m. 1,60 corrispondente all'altezza delle ginocchia

¹⁰⁶ Solo il torace pesa ben 646 kg. Tutta la scultura, esclusa l'armatura interna, pesa 1636 kg.

venivano stoccate nel terrazzo delle corazze in attesa del trasferimento. Siamo a metà degli anni '80 e, nel mondo della conservazione, l'impatto del restauro della Sistina è fortissimo. Di quella risonanza però, che nasceva spontanea attorno alla unicità dell'opera che si andava restaurando, ne viene fraintesa l'essenza, e di quel successo, dovuto aggiungo io, alla preparazione ed al carisma delle persone che se ne occupavano, si cercherà di imitarne solo l'aspetto esteriore. Da quegli anni in poi il mondo del restauro non sarà più lo stesso, e si assisterà ad un aumento esponenziale di "eventi costruiti ad hoc" per coinvolgere la stampa, e portare al centro della cronaca culturale, anche lavori che si sarebbero potuti svolgere senza alcuna pubblicità. Si inventerà di tutto, e la spasmodica ricerca di visibilità arriverà fino ai giorni nostri con punte che si commentano da sole, cito per tutti "*i restauri on-line*" o quelli eseguiti di fronte ad un pubblico di visitatori paganti. A questa logica non sfugge l'Angelo del Werchaffelt. Come ricorda Colalucci, tutto ebbe inizio dalla singolare idea di una architetta della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Lazio, che all'epoca collaborava con la Direzione del Museo di Castel Sant'Angelo. L'architetta, ipotizzando erroneamente che l'Angelo fosse fuso in un unico blocco, pensò che la statua, con una idonea imbracatura, potesse essere sollevata e portata con un elicottero, al laboratorio di indagini scientifiche, distante da Roma circa 25 km. Proviamo ad immaginare solo per un istante questa scena: un Angelo di bronzo del peso di una tonnellata e mezza che, tenuto da un elicottero, sorvola Roma come la *Madonna Pellegrina* della "Dolce Vita" di Fellini...

Nonostante i pareri nettamente contrari del direttore dei lavori e di Colalucci, l'idea riuscirà a fare breccia nei vertici dell'allora Direzione Generale del Ministero, che evidentemente intravedeva in quella azione spettacolare, un'occasione di visibilità. L'uso dell'elicottero piacerà al punto che, anche di fronte all'impossibilità oggettiva di sollevare l'Angelo in un'unica soluzione, sarà comunque usato come mezzo per calare le casse contenenti pezzi della statua smontata, dal terrazzo delle corazze fino a terra. Vorrei aggiungere che, durante questa operazione, una delle casse urterà pesantemente una parte della balaustra in travertino del terrazzo, facendola crollare. Le casse contenenti i 35 pezzi dell'Angelo, raggiungeranno successivamente il laboratorio di indagini, a bordo di un camion. A parte l'esordio un po' movimentato, Colalucci mi dice che il restauro si svolse senza problemi fino al momento del rimontaggio della statua sul maschio del Castello. Mi dice che nel luglio del 1986, l'allora Direttore Generale del Ministero¹⁰⁷, visitò il cantiere. L'intervento sull'Angelo è praticamente concluso, ma il rimontaggio della statua è rallentato dal protrarsi dei complicati lavori di consolidamento della base marmorea. I problemi tecnici interessano poco il Direttore Generale che ha pensato di far tornare l'Angelo sul maschio del Castello per il giorno di San Michele¹⁰⁸, in modo da farlo benedire dal Pontefice¹⁰⁹. Per soddisfare il desiderio del Direttore, l'Angelo verrà montato due volte, con costi aggiuntivi per l'amministrazione pubblica. In occasione della festa di San Michele, sarà costruita una gabbia fatta di tubi

¹⁰⁷ Francesco Sisinni

¹⁰⁸ Il giorno di San Michele si festeggia il 29 settembre.

¹⁰⁹ Va detto che da poco tempo il Ministero dei Beni Culturali si era trasferito nel Complesso monumentale del San Michele a ripa. Il Direttore Generale aveva fissato la data di una visita del Papa Giovanni Paolo II alla sede del Ministero in modo da farla coincidere con la festa di S. Michele.

metallici in modo da sostenere l'Angelo privo di armatura interna. Durante i festeggiamenti con i fuochi di artificio, ai quali i restauratori non saranno invitati, un candelotto finirà sul terrazzo delle Corazze dove era stata stoccata la cassa contenente una delle ali, che non era stato possibile sostenere con la gabbia metallica. Colalucci mi racconta che osservando lo spettacolo pirotecnico dal ponte Sant'Angelo, si accorse dell' incendio che si andava sviluppando ai piedi della statua. Cercò di entrare al Castello, senza riuscirci a causa della folla, per avvertire i custodi di ciò che stava accadendo. Mi dice che all'arrivo dei vigili del fuoco, il materiale plastico all'interno della cassa, con il calore si era fuso e depositato sull'ala di bronzo, e che questo richiese l' esecuzione di una pulitura supplementare del pezzo. Conclusa la festa, la statua e la gabbia di sostegno saranno smontate, e dopo la messa in opera di una nuova impalcatura l'Angelo tornerà definitivamente al suo posto nel 1987¹¹⁰

Palazzo Falconieri

Nel 1977 con il lavoro di Palazzo Falconieri¹¹¹, l'attività di Colalucci subisce un radicale cambiamento. L'imponente entità del restauro, da eseguirsi in soli 10 mesi, gli imporrà l'ingaggio di una vera e propria squadra di collaboratori, cosa per lui assolutamente nuova visto che fino a quel momento aveva lavorato

¹¹⁰ Per le notizie tecniche sulla statua e sul restauro cfr "L'Angelo e la Città" catalogo della mostra, ed. Fratelli Palombi settembre 1987.

¹¹¹ Il Palazzo fu edificato nel XVI° secolo dalla famiglia Odescalchi che nel 1606 lo vendette a Mario Farnese. Qualche tempo dopo il Palazzo fu acquistato dalla potente famiglia fiorentina dei Falconieri, che grazie alla potenza economica raggiunta con l'appalto della "Gabella del sale", godeva di un grande prestigio nella Roma di quegli anni. Nel 1640, Orazio Falconieri fa restaurare il Palazzo al Borromini.

quasi sempre da solo o con pochissimi aiutanti. Palazzo Falconieri che si trova in via Giulia e che dal 1927 è sede dell'Accademia di Ungheria, tra il 1640 ed il 1651 fu ampliato e restaurato da Francesco Borromini. Suo è l'ampliamento della facciata su via Giulia, quello del braccio verso il Tevere, e quello dell'altana, e sue sono le decorazioni a stucco di alcuni soffitti del Palazzo. Nel 1977, nell'ambito di un radicale risanamento dell'edificio iniziato nel 1975, Colalucci viene incaricato del restauro degli stucchi di Borromini e delle decorazioni murali ottocentesche all'interno del Palazzo¹¹². Negli anni ottanta del Settecento in occasione del matrimonio di Costanza Falconieri con Luigi Braschi nipote del Pontefice Pio VI°, l'interno del Palazzo era stato restaurato ed "abbellito" con decorazioni e dorature. Altri interventi di abbellimento e decorazione a tempera da quel momento si ripeteranno per tutto l'Ottocento. Quelli documentati coincidono con eventi storici importanti come quello del 1878 in occasione dell'elezione a Papa, col nome di Leone XIII°, del cardinale Gioacchino Pecci inquilino del Palazzo. In quel contesto una saletta con stucchi borrominiani venne interamente decorata a tempera. Sono inoltre documentati interventi nel 1896/97 in coincidenza della costruzione degli argini del Tevere, con i quali il Governo Italiano pose fine alle frequenti e devastanti inondazioni che nei secoli avevano pesantemente degradato il sottosuolo della città. Il restauro che Colalucci nel 1977 si trova a dover affrontare è anomalo, poiché fuoriesce da quei canoni di intervento all'interno dei quali era abituato a muoversi. Si trattava infatti di restituire integrità e godibilità a decorazioni

¹¹² Poiché il Palazzo è sede dell'Accademia di Ungheria e poiché il restauro fu interamente finanziato dal Governo Ungherese, la competente Soprintendenza svolse esclusivamente il ruolo di "Alta sorveglianza" previsto in questi casi.

pittoriche inserite in un contesto di uso corrente pur operando secondo i criteri del moderno restauro.

La ristrettezza dei tempi che ha a disposizione per portare a compimento il restauro lo induce a mettere in piedi un gruppo di lavoro composto da giovani restauratori allievi dell'I.C.R guidati da alcuni colleghi del laboratorio vaticano molto esperti nel restauro delle decorazioni murali a tempera e delle dorature e da una collega restauratrice Ninetta Ferrazzi. Quel cantiere molto difficile sarà per i giovani allievi dell'istituto un'occasione unica di apprendimento per tutto ciò che concerne la tecnica esecutiva ed il restauro delle decorazioni murali a tempera, campo nel quale quei restauratori vaticani erano veri e propri "maestri". La relazione dell'intervento di restauro¹¹³ contiene come al solito anche il rilevamento della tecnica esecutiva, che in questo caso fornisce interessanti particolari sulle decorazioni plastiche del Borromini. Siamo a cavallo tra la prima e la seconda metà del Seicento e gli stucchi, pur mantenendo la composizione base di calce e polvere di marmo, iniziano a presentare piccole percentuali di aggiunte di altri materiali, in questo caso di caseina. Dalle analisi chimiche fatte eseguire da Colalucci, risulta che la qualità della polvere di marmo usata dal Borromini, varia a seconda della tonalità che l'artista vuole ottenere nell'impasto. Per un tono caldo adopera il travertino di Tivoli, per un tono freddo il marmo bianco di Carrara. Il *modus operandi* di tutti gli elementi decorativi quali i fiori, i frutti e i piccoli animali della simbologia ermetica sorprendentemente modellati in opera dunque direttamente sulle volte,

¹¹³ Archivio G.Colalucci (sezione documenti) F.6 (serie 1) -9 .

sottolinea la grande capacità e la genialità dello scultore. Le cornici, eseguite fuori opera e poi applicate in situ, se pure di fattura eccellente rientrano nei normali canoni esecutivi.

I temi iconografici adottati da Borromini per le decorazioni dei soffitti di Palazzo Falconieri, derivano dalla simbologia ermetica. Al centro del soffitto di una sala¹¹⁴, pone un gruppo plastico formato da simboli: l'acqua, la terra, il serpente che si morde la coda (*vita*), la colonna (*saldezza*), e l'occhio (*protezione*), mentre ai lati quattro falchi, tutti in posizioni diverse, poggiano su festoni di foglie di quercia e di alloro. Nei quattro angoli rappresenta delle cornucopie (*con coda di serpente*) piene di frutta, e le tipiche scale a scacchi dello stemma Falconieri. In un'altra sala l'artista rappresenta un sole raggianti inserito in tre cerchi formati dall'intreccio di corone di alloro che simboleggiano la "Trinità", con conchiglie angolari che poggiano su una cornice d'imposta a meandri. Molto singolare è la soluzione architettonica che usa in altre due sale¹¹⁵ del Palazzo dove, sulle cornici d'imposta quadrate corrispondenti alla pianta dei due ambienti, poggia una seconda cornice d'imposta circolare dalla quale fa partire una volta semisferica molto ribassata. Alla base di una delle due volte pone una grande corona di foglie di quercia nella quale inserisce dei fiori, ottenuti dall'intreccio di foglie e di bacche, alternati a gigli. Nell'altra sala "inventa" un modulo decorativo formato da una modanatura a "toro" circolare avvolta da un nastro e da fiori, bacche, frutti, e piccoli animali tratti ancora una volta dalla simbologia ermetica.

¹¹⁴ Denominata sala 109.

¹¹⁵ Ovvero la sala denominata 106 e quella 107.

Le difficoltà del restauro che Colalucci si trova ad affrontare, non provengono tanto da problemi tecnici quanto da problemi estetici. Pur avendo la certezza della non autenticità delle dorature (alcune addirittura a porporina) che alteravano grossolanamente i ritmi delle decorazioni plastiche borrominiane, prima di intervenire con il restauro, va a studiarsi le altre opere del maestro in modo da mettere meglio a fuoco quale doveva essere l'esatta scansione dei ritmi tra le parti bianche e quelle dorate. L'intervento alla fine sarà condotto in modo da restituire solidità alla materia attraverso tutte quelle operazioni di consolidamento normalmente in uso. La leggibilità sarà recuperata attraverso l'asportazione delle manomissioni più recenti, mentre saranno conservate quelle di fine-settecento che pur fornendo una totale rielaborazione dell'impianto seicentesco originale, rappresentano un intervento oramai storicizzato.

Concludo il racconto di questo restauro chiedendo a Colalucci alcuni chiarimenti sul nuovo modo di organizzare il lavoro :

D. Con il cantiere di Palazzo Falconieri cambi radicalmente l'assetto organizzativo del tuo lavoro poiché inizi ad avere un bel numero di collaboratori. Cosa ricordi di quel cantiere storico?

R. "Premetto che mi sono buttato in quel lavoro anomalo per vastità e complessità e molto diverso da quello che fino ad allora avevo affrontato, con quella incoscienza che fa parte del mio carattere (o forse chiamo incoscienza ciò che invece è una sicurezza di sé nascosta, o meglio ancora una convinzione di farcela). All'inizio avevo l'esigenza di fare esperienza per un'impresa di quel genere. Ricordo per esempio il peso delle preoccupazioni che mi impediva di dormire la notte. Avevo iniziato il cantiere con restauratori giovani studenti (tu eri una di loro) con una buona preparazione teorica ma con pochissima esperienza pratica, mentre il

lavoro richiedeva una conoscenza specifica ed una particolare abilità nel restauro degli stucchi e delle tempere su muro. Dopo poco tempo ho capito che i restauratori giovani dovevano essere guidati da persone più esperte. Allora ho mobilitato tutti i restauratori del laboratorio Vaticano che, come ti ho spiegato, avevano imparato quelle tecniche molto specifiche dai restauratori più anziani abilissimi nell'arte della decorazione murale. Tecnica che già a quel tempo si era quasi completamente perduta. Ricordo che questo incontro nel cantiere di Palazzo Falconieri tra le giovani generazioni dell' ICR e i restauratori del Vaticano, ha reso possibile uno scambio di esperienze che ha arricchito tutti. Per i restauratori del laboratorio Vaticano, abituati ad una realtà diversa, più chiusa e fatta di soli uomini, trovarsi tra persone giovani e giovani ragazze cui trasmettere la loro conoscenza è stato inizialmente complicato. I giovani da parte loro, dopo una diffidenza iniziale, hanno cominciato a capire che da quella esperienza pratica avrebbero potuto imparare tecniche preziose. Alla fine il lavoro è stato concluso con la soddisfazione di tutti, sono stati risolti problemi difficilissimi (come il restauro di delle tempere e delle dorature ottocentesche di una saletta la cui preparazione era completamente distaccata dalla muratura). La soddisfazione per i risultati raggiunti in quel cantiere fu tale che a conclusione del lavoro, il governo Ungherese, a quel tempo ancora comunista, mi ha insignito di una "stella rossa" per meriti del lavoro, una onorificenza molto prestigiosa che io ho trasmesso a tutti i collaboratori."

La Galleria Borghese

Nel 1976, Colalucci inizia una lunga collaborazione con la Galleria Borghese di Roma. Per la Galleria, e sotto la direzione di varie ispettrici di quel Museo, restaurerà una importante serie di dipinti su tela e su tavola. Ne cito solo alcuni "La Resurrezione" di Marco Pino, alcuni dipinti del Garofalo, "l'Apollo e Dafne" e

“l’Adorazione del Bambino” di Dosso Dossi, il *“ San Giovannino ed il San Girolamo”* di Caravaggio, alcune opere di Andrea del Sarto, un *“Sansone”* del Guercino, *“l’ Adorazione dei pastori”* di Pellegrino Tibaldi, e la *“ Venere e Amore”* di Cranach. Come al solito i lavori sono accompagnati da dettagliate relazioni tecnico-scientifiche e documentati da eloquenti campagne fotografiche. Uno dei primi lavori eseguiti tra il 1977 ed il 1978, riguarda la tavola di Lucas Cranach detto il Vecchio, raffigurante *“Venere e Amore”*. Dalla relazione del restauro, si apprende che il supporto in legno di pioppo dello spessore di cm.1,5 è composto da sette assi (di larghezze diverse)¹¹⁶ assemblate tra loro. I lati lunghi del dipinto sono segnati una striscia di assottigliamento, larga circa cm.1,4, praticata sulla tavola per poterla alloggiare nella cornice. Tutto il supporto, inoltre, in un vecchio restauro aveva subito un generale assottigliamento, come dimostra *“l’apertura”* delle gallerie scavate dai tarli. È attribuibile, probabilmente, a quello stesso intervento l’applicazione della parchettatura trovata da Colalucci sul dipinto al momento del suo restauro. Il sostegno era composto da cinque elementi fissi paralleli alle fibre del legno, utilizzati come sede di alloggiamento di dieci traverse scorrevoli¹¹⁷, che con il tempo si erano bloccate a causa della pressione esercitata dal legno della tavola che tendeva ad imbarcarsi. Colalucci rileva, nella parte centrale del dipinto, un innesto originale in legno applicato dall’artista in sostituzione di un nodo. Ne rileva anche alcuni non originali e molto tarlati, applicati in passato per risanare le parti angolari del

¹¹⁶ Ossia : cm.4,5 –cm.10,2- cm.12- cm.9,8- cm.11-cm.10,5-cm. 11.

¹¹⁷ Tutta la parchettatura, databile attorno agli anni sessanta del Novecento, era costituita da legno di pispaino.

supporto evidentemente danneggiate. L'innesto originale con il tempo aveva segnato la superficie pittorica provocando una leggera depressione del colore. Il vecchio restauro degli anni sessanta aveva lasciato sul dipinto uno spesso strato di vernice ormai ingiallita, "scolata" durante l'applicazione lungo la parte bassa delle gambe della Venere. Oltre alla vernice vi erano numerosi ritocchi ad olio e a tempera che chiudevano le lacune della pellicola pittorica, della preparazione e una fenditura formatasi nel punto di giuntura di due assi in corrispondenza della gamba sinistra della Venere. Per quanto concerne la tecnica esecutiva, risulta che il dipinto è realizzato con una tecnica mista, cioè ad olio e a tempera, su una preparazione di tono ambrato che ricopre a sua volta la sottile mestica di gesso e colla. Un particolare molto interessante è dato dalla piccola figura di drago, disegnata con un colore chiaro sul tronco sotto la mano della Venere, poiché questa figura (che risulta comunque completata da vecchi ritocchi) potrebbe essere la firma dell'artista. Il restauro di Colalucci prende l'avvio dal risanamento del supporto. Viene rimossa la parchettatura e viene eseguita la disinfestazione e il consolidamento del legno. L'impianto della nuova parchettatura viene preceduto dalla messa in opera di piccoli innesti di legno di balsa e dall'esecuzione di stuccature con pasta di legno nelle parti polverizzate dai tarli. Lo schema della nuova parchettatura rispecchia chiaramente i modelli già sperimentati da Colalucci da diversi anni, che non miravano a impedire i movimenti del supporto ma ad assecondarli, pur

svolgendo una azione di sostegno. A proposito delle parchettature chiedo a

Colalucci :

D. Come sei arrivato a mettere a punto questo validissimo schema di parchettatura:

R. “Sono partito dai risultati negativi visti su parchettature relativamente recenti, parliamo comunque degli anni 50/60. A quel tempo anche all’I.C.R.ci si rendeva conto dell’insoddisfacente risultato delle parchettature correnti tanto che Roberto Carità, storico dell’arte appassionato di fisica e di tecnologia, aveva delle idee nuove sull’argomento. Ricordo che la filosofia che fino ad allora aveva dettato l’impianto delle parchettature si basava sul principio di correzione delle deformazioni delle assi attraverso operazioni di costrizione del supporto che però davano effetti molto negativi. Anche parchettature celebri come quella eseguita sulla Maestà di Duccio era ancora legata al concetto antico. Carità si rende perciò conto che i sistemi in uso erano molto invecchiati ed esegue una serie di prototipi. Esegue modelli di telai e di tensionamento delle tele sui telai ed un prototipo di parchettatura sulla tavola con la Madonna della Misericordia di Santa Maria in Trastevere. È il primo, quantomeno in ambito romano, ad intuire che le tavole non andavano costrette ma sorrette, e che l’impianto di sistemi rigidi era da evitare. A distanza di anni ho rivisto delle parchettature fatte dall’I.C.R. con i sistemi antichi, che nel tempo avevano dato cattivi risultati, ed allora mi sono messo a riflettere sulla validità delle idee di Carità, e cioè sul fatto che i supporti lignei non andassero bloccati o costretti in strutture rigide ma che dovessero essere sorretti da parchettature in grado di assecondarne i movimenti. La gestazione è stata lunga, poiché per mancanza di tempo non potevo dedicarmi alla sperimentazione, ed è andata avanti fino a che anche le committenze iniziarono a mostrarsi favorevoli all’idea di mantenere le tavole con le loro deformazioni, in linea con la tendenza che mirava a rendere gli interventi sulle opere meno invasivi. Siamo agli inizi degli anni Settanta ed a quel punto inizio a studiare più approfonditamente il comportamento dei legni cercando di capire, con un amico ingegnere, se vi fossero delle regole fisse. Studiando scopro che le assi che compongono e tavole hanno un imbarcamento diverso a secondo del punto del tronco da cui sono state tagliate, e perciò mi rendo conto che una tavola composta da molte assi si modifica

in molti modi. Studio anche la meccanica di tali comportamenti e mi rendo conto che le cose sono molto complesse perché la presenza dei nodi modifica il comportamento delle assi. In questo studio trovo l'aiuto di un collega restauratore del Vaticano Enrico Guidi, con il quale mi trovo in sintonia circa la necessità di impiantare delle parchettature che tengano conto dei diversi comportamenti del legno e che siano appropriate a ciascun caso, partendo dal principio che le traverse scorrevoli debbano rimanere sempre tali e non bloccarsi nel tempo, e debbano adattarsi alle deformazioni stabilizzate. Faccio costruire in Vaticano un modello di supporto con la sezione a forma di S e faccio applicare delle doppie traverse in alluminio alternate ad un nastro di teflon e appoggiate su tacchi di teflon. Le traverse vengono messe di piatto e non di taglio e sono trattenute da "gattelli" in legno. Ancora oggi a distanza di quasi quaranta anni quelle traverse sono in grado di scorrere seguendo la deformazione del modello.

D. Perché non ha mai pubblicato questa tua tecnologia ?

R. " Probabilmente ho sottovalutato l'importanza di questo lavoro, anche perché pensavo che per presentarlo ad un convegno dovessi approfondire gli studi sul comportamento dei legni. Non avevo il tempo di farlo e dunque mi sono limitato a realizzare questo modello di parchettatura per i miei lavori e, anche a distanza di anni, ho sempre avuto ottimi risultati."

Tra la rimozione della vecchia parchettatura e l'impianto di quella nuova, il dipinto di Cranach (opportunamente protetto sul fronte) viene lasciato libero di riprendere la naturale deformazione che il sostegno rigido aveva a lungo contrastato con gravi ripercussioni sulla stabilità del colore¹¹⁸. La parchettatura pensata da Colalucci è composta da traverse scorrevoli realizzate con coppie di aste di alluminio flessibili¹¹⁹, rivestite di TEFLON, che è un materiale lubrificante. Le traverse sono sostenute da "gattelli" ossia da ponticelli in legno di mogano,

¹¹⁸ La preparazione, costretta nella parchettatura rigida, aveva subito una riduzione della superficie d'appoggio mettendo a serio rischio la stabilità del colore. Una volta liberate dal sostegno rigido, le fibre del legno hanno gradualmente riacquisito la leggera deformazione dovuta alla fisiologica perdita di umidità, permettendo così alla mestica di recuperare la superficie necessaria alla completa adesione.

¹¹⁹ Perché messe di piatto e non di taglio.

applicati direttamente sulla tavola¹²⁰, e scorrono su una guida fatta da piccoli segmenti di TEFLON anche questi applicati direttamente sulla tavola¹²¹. La pulitura recupera il timbro freddo della pittura al disotto del pesante strato di vernice ingiallita. Vengono rimossi anche i ritocchi ad olio e a tempera che però non portano al recupero di materia originale poiché eseguiti su vecchie lacune. Il restauro si conclude con la reintegrazione ed una nuova verniciatura. Tra il 1982 e il 1983 è la volta del restauro dell' "Apollo e Dafne" di Dosso Dossi, un dipinto che la storiografia colloca tra gli anni venti e trenta del Cinquecento. L'opera, che arrivò a Roma da Ferrara come dono del Marchese Bentivoglio a Scipione Borghese, nel Sette-Ottocento era stata più volte manomessa da interventi invasivi quali puliture aggressive e ridipinture. L'intervento più recente risale al 1945, era stato condotto da Carlo Matteucci e diretto da Aldo De Rinaldis¹²².

Quel restauro aveva portato alla rimozione della ridipintura ottocentesca che ricopriva il manto verde di Apollo, molto danneggiato da precedenti puliture. In quello stesso contesto furono però conservate altre ridipinture, probabilmente coeve di quella che ricopriva il manto, e che Colalucci dunque trova ancora sul dipinto. Il Matteucci aveva poi eseguito una sommaria sverniciatura della superficie lasciando quasi intatto lo strato di sporco che la ricopriva, in modo da non creare scompensi tra le zone riportate in luce sotto le ridipinture e quelle non toccate.

¹²⁰ La parte dei gattelli a contatto con le barre metalliche è di forma semicircolare ed è rivestita anch'essa di teflon.

¹²¹ I rivestimenti in teflon servono ad assicurare la massima scorrevolezza delle traverse evitandone il blocco in caso eccessivo movimento del supporto.

¹²² Diresse la Galleria Borghese dal 1933 fino al 1941. Per ulteriori notizie cfr. "Dizionario biografico..." cit

Le foto del dipinto prima del restauro degli anni quaranta mostrano, come sottolinea Colalucci nel rilevamento dello stato di conservazione¹²³, quanto la ridipintura grigio-verde ottocentesca alterasse pesantemente il modellato originale del drappo. Le tracce di questo intervento, ancora presenti sul dipinto al momento del restauro di Colalucci, ne dimostravano la pesantezza e la stesura al disopra dello strato di resinato di rame, prodotto dalla naturale alterazione del verde originale. Le ridipinture che Matteucci non aveva rimosso invece, interessavano il terreno scuro alle spalle di Apollo, la sua corona di alloro e le ciocche di capelli che ricadevano lungo le spalle. Come sottolinea Colalucci, pur non essendoci dubbi sulla natura non originale di questi interventi (le sezioni stratigrafiche mostravano infatti la presenza di consistenti strati di vernici già invecchiate tra il colore originale e i detti interventi), la decisione di asportarli fu presa soltanto a pulitura conclusa. In quel momento infatti apparve chiarissima anche la loro estraneità estetica al testo originale recuperato sotto lo sporco e le vernici alterate. Le manomissioni, poiché dipinte in epoca posteriore e dunque con un timbro cromatico in accordo con l'invecchiamento delle vernici e dello sporco depositatosi sulla superficie pittorica, stonavano completamente con la tonalità dei colori originali. Anche le annotazioni sulla tecnica esecutiva sono molto interessanti¹²⁴. Apprendiamo che l'opera è dipinta su un supporto in tela a trama piana, stretta e a fili sottili, formato da due teli uniti da una cucitura a cerniera che attraversa il dipinto verticalmente.

¹²³ Cfr. relazione del restauro, archivio G. Colalucci, sezione documenti, F.6 (serie 1) –5 .

¹²⁴ Tutte le puntualissime osservazioni ed i rilevamenti fatti da Colalucci nel corso del restauro da lui eseguito tra il 1982 e il 1983, e riportate nella relazione del restauro, costituiscono la fonte dalla quale provengono le notizie pubblicate da A.Coliva nella scheda 28. *Apollo* "Note Tecniche" in *"Dosso Dossi- pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento"* a cura di A.Bayer , ed.SATE, Ferrara 1998.

Quando Colalucci rimuove la tela di rifodero trova sul supporto originale un disegno raffigurante il busto di un uomo di profilo con mantello e copricapo, e nell'angolo in basso a destra, rovesciato rispetto al disegno, il monogramma H B. Rileva anche i segni lasciati sulla tela dal telaio originale più stretto di quello applicato in occasione della vecchia reintelatura. L'imprimitura bianca di gesso e colla è coperta da uno strato di colore bruno-nero legato con medium a base di colla e olio. La preparazione è di colori diversi a seconda delle zone, il cielo per esempio è preparato in azzurro, gli incarnati ed il paesaggio con il cielo tempestoso e la città in grigio, il terreno attorno alla figura di Apollo in bruno-scuro, mentre la parte bassa con il boschetto in verde. Il drappo verde è stato preparato in ocre gialla, modellato con lueggiate verdi e bianche ed infine velato con lacca verde. In ultimo è stato dipinto il gallone giallo con ombre e riflessi rossi ad imitazione dell'oro che pure appare in tracce sui bordi del drappo verde. Il legante pittorico è costituito da colla animale emulsionata con olio. La lacca invece è legata con un'emulsione di olio e resina. Molto interessante è la nota relativa alla tecnica esecutiva del fogliame, degli arbusti e degli alberi, dipinti per ultimi e con un medium coloso che oltre ad aver fatto scivolare la pittura sulla superficie grassa del quadro, dando ai bordi di questi elementi una forma frastagliata ed irregolare, fornisce al colore un aspetto "grumoso". Colalucci sottolinea che il dipinto doveva essere stato accuratamente preparato su un cartone (di cui però non v'è traccia), poiché la sicurezza con cui sono stesi i colori preparatori e la mancanza di correzioni lascerebbe intendere una precisa delineazione del disegno. Il fatto che di un

eventuale cartone dell'Apollo non si abbiano notizie e dunque che non vi sia un riscontro oggettivo della fase "gestatoria" del dipinto, rientra in quel problema tuttora aperto che riguarda proprio l'uso che l'artista fece dei disegni preparatori su carta¹²⁵. Nell'Apollo e Dafne, i colori di preparazione si accostano ma non si sovrappongono e formano dei sottili cordoli di pigmento rappreso. La "lira da braccio" invece è stata eseguita in ultimo. Come emerge dalle annotazioni degli appunti di cantiere e dalla relazione finale, gli interventi di Colalucci scaturiscono sempre da analisi molto approfondite e dei problemi, e le sue azioni sono sempre il frutto di complesse valutazioni. Aspetta ad asportare le ridipinture fino a che non completa la pulitura dell'intero dipinto, nonostante l'esito delle indagini stratigrafiche¹²⁶ non lasciasse dubbi sulla loro falsità. Con

la stessa prudenza si ferma invece di fronte ai "ritocchi" che interessano i denti di Apollo, perché non ritiene probante ai fini di una presunta falsità, quello strato di vernici che le stratigrafie evidenziano tra il pigmento dei denti e quello della bocca. Un attento conoscitore delle tecniche come lui, sa infatti che quegli strati potrebbero essere il risultato dell'alta percentuale di olio e resina con cui i pittori in antico usavano stemperare la lacca di garanza. Si ferma anche di fronte alle tracce di colore arancio presenti sulle gote di Apollo ritenendole possibili finiture originali parzialmente rimosse durante un vecchio restauro.

Concludo questa carrellata dei lavori alla Borghese con il restauro eseguito da Colalucci tra il 1982 ed il 1983 sul "*San Girolamo scrivente*" di Caravaggio, opera

¹²⁵ Anche perché nelle sue opere non v'è traccia dei metodi usuali di trasferimento del disegno, cioè la quadrettatura, lo spolvero o altro.

¹²⁶ Archivio G.Colalucci, sezione documenti, F.6 (serie 1) – 5.

dipinta per il cardinale Scipione Borghese e databile, secondo il Bellori, tra il 1605 e il 1606. Il supporto del quadro è costituito da una tela di canapa con fili medi e tessuta a trama larga. L'imprimatura è a base di gesso impastato con terra rossa, legato con colla e olio, ed ha un colore, come nota Colalucci, che si avvicina alla tonalità della terra di Siena bruciata pallida. Poiché lo strato preparatorio ha uno spessore sottile, la trama tessile del supporto appare evidente su tutto il dipinto. La costruzione del quadro prende l'avvio con il trasferimento del disegno del San Girolamo e con la campitura del fondo attorno al Santo con grandi pennellate oblique. L'artista poi esegue la figura al suo interno finendo con la stesura dei massimi chiari e dei massimi scuri. Il San Girolamo viene poi ulteriormente scontornato dall'artista con il colore di fondo nelle fasi finali dell'esecuzione durante le quali stende anche le pennellate chiare nella parte destra del quadro. Dall'analisi di Colalucci risulta che il dipinto è "povero" di pigmento cromatico, il che significa che il colore ha poco spessore ed è molto "tirato" sulla superficie. Anche le pennellate con più corpo in realtà hanno anch'esse uno spessore minimo. L'opera arriva al restauro di Colalucci già alterata da vecchi interventi, già foderata e montata su un telaio non originale, ma nuovamente allentata. La superficie del colore è ricoperta da un pesante strato di vernice ingiallita ed ossidata, ed è fortemente danneggiata da vecchie puliture. Le parti più corrose e più ritoccate, corrispondono alla parte bassa del dipinto ed interessano in particolare il tavolo ed il manto rosso del

Santo. Colalucci rileva anche sulla parte destra del fondo in alto l'inizio di una vecchia pulitura aggressiva, poi nascosta con un ritocco, che aveva fatto affiorare il colore ocra-rossicio della preparazione. Il restauro comprenderà la esecuzione di una nuova foderatura con relativa sostituzione del telaio fisso con uno estensibile, la pulitura e la reintegrazione pittorica.

Questo capitolo ha toccato soltanto alcuni dei restauri svolti da Colalucci per le Soprintendenze romane. Con la scelta presentata ho cercato di dare un'idea completa e fedele della sua attività, attraverso l'arco di tempo trattato, scegliendo quegli interventi che si distinguono per entità o difficoltà, o perché rappresentativi dal punto di vista organizzativo.

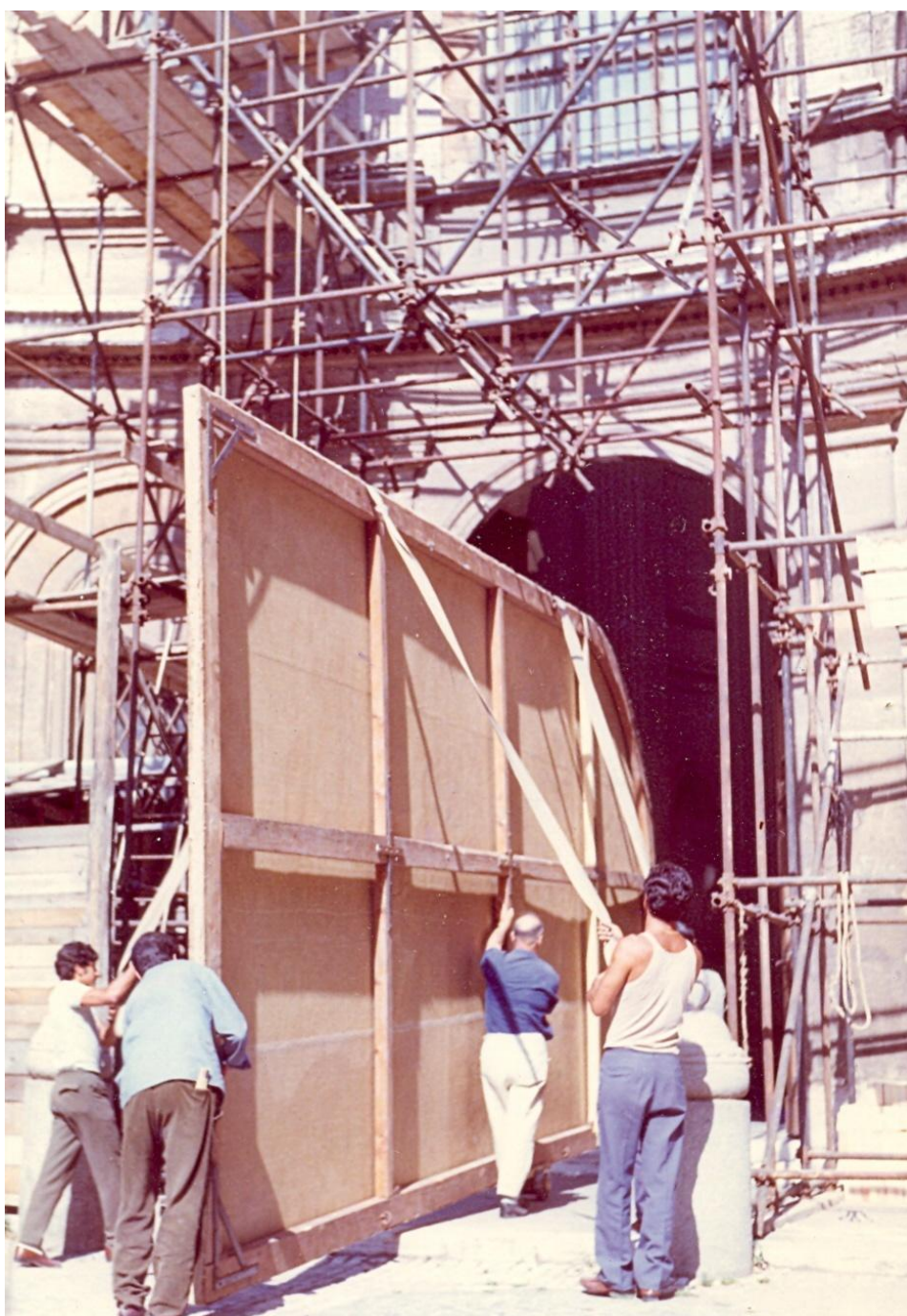


Fig. 1 – Roma, chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza- La movimentazione della grande tela di Pietro da Cortona " S. Ivo si fa avvocato tra i poveri", in occasione del restauro.

La tela restaurata da Colalucci alla fine degli anni 60, è alta m.8,25 e larga m. 3,75



Fig. 2 – Colalucci nel suo studio di Roma negli anni 60. Dietro di lui la “Madonna col Bambino” della chiesa del Nome di Maria-Roma, e le “Madonne Avvocate” delle chiese di S. Maria in Campo Marzio (al centro) Roma, e di S. Maria Maggiore Tivoli. A destra la “Madonna col Bambino” (di A. Romano) della chiesa dei Santi Apostoli a Roma.

Maranola- Chiesa di Santa Maria dei Martiri "Madonna col Bambino e Santi". Restaurata da Colalucci nel 1971



Fig.3- La grande Pala dopo il restauro



Fig.4 – particolare degli Angeli durante la pulitura



Fig.5-Un particolare della Vergine dopo il restauro



Fig.-6-La tavola durante la pulitura



Fig.7 – la parte centrale della Pala dopo il restauro

Gaeta – Museo Diocesano, “Stendardo di Lepanto”. Restaurato da Colalucci nel 1975

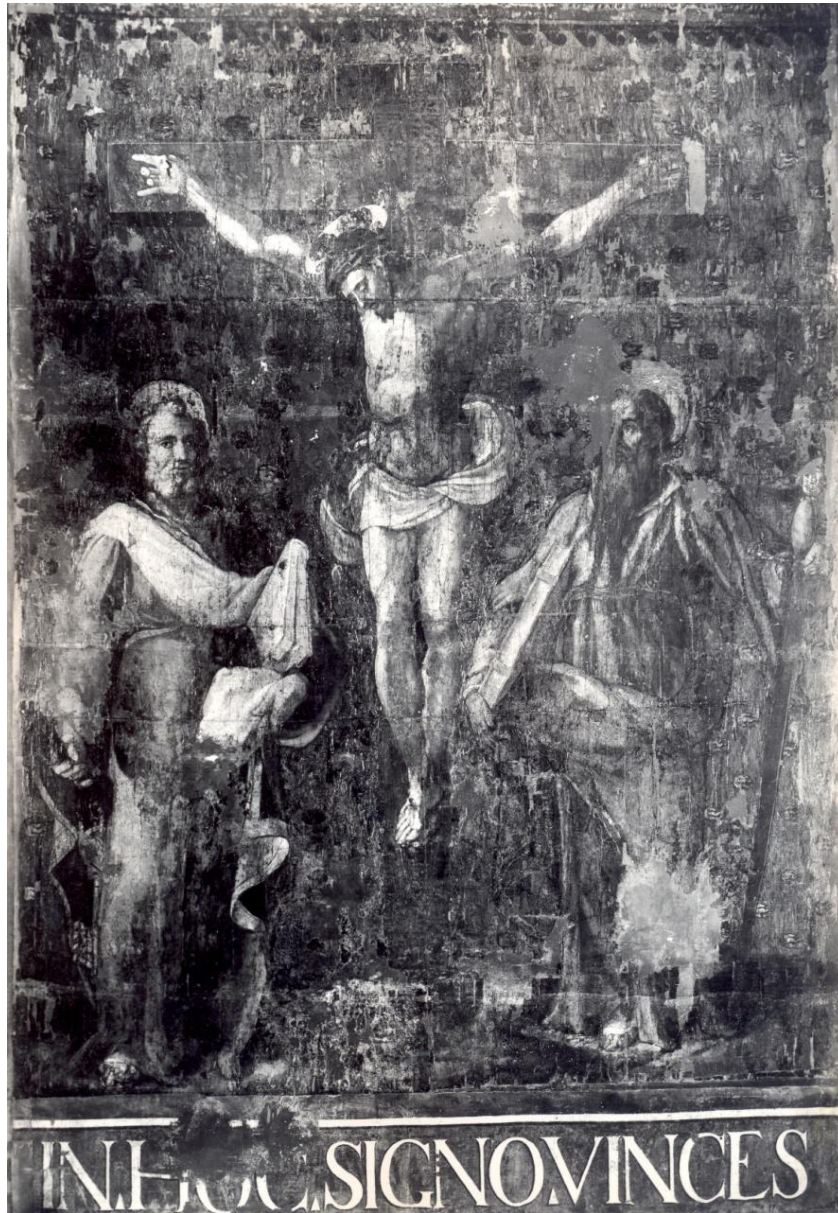


Fig. 8 – Lo stendardo prima del restauro



Fig. 9 10- la faccia A e B dello Stendardo oggi

Dopo il radicale restauro del 1975, Colalucci è intervenuto nuovamente sull'opera tra il 2006/07 per una revisione. Le foto a colori mostrano lo stato attuale dell'opera dopo la revisione.

Roma- chiesa della Trinità dei Pellegrini, G. reni -"La SS.Trinità. L'opera è stata restaurata da Colalucci nel 1982



Fig 11- La grande tela del Reni durante la pulitura



Fig. 12 –un particolare durante la pulitura

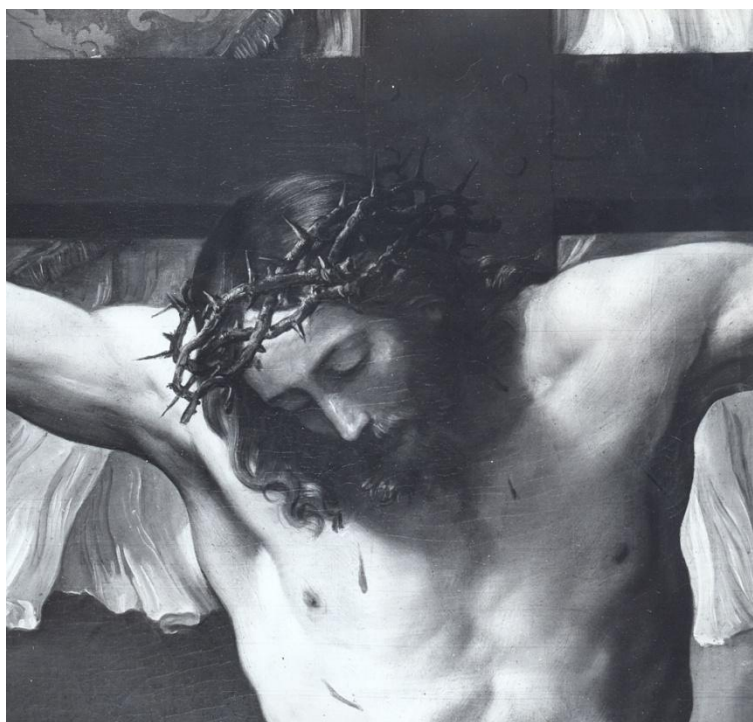


Fig. 13 – Il volto del Cristo dopo il restauro

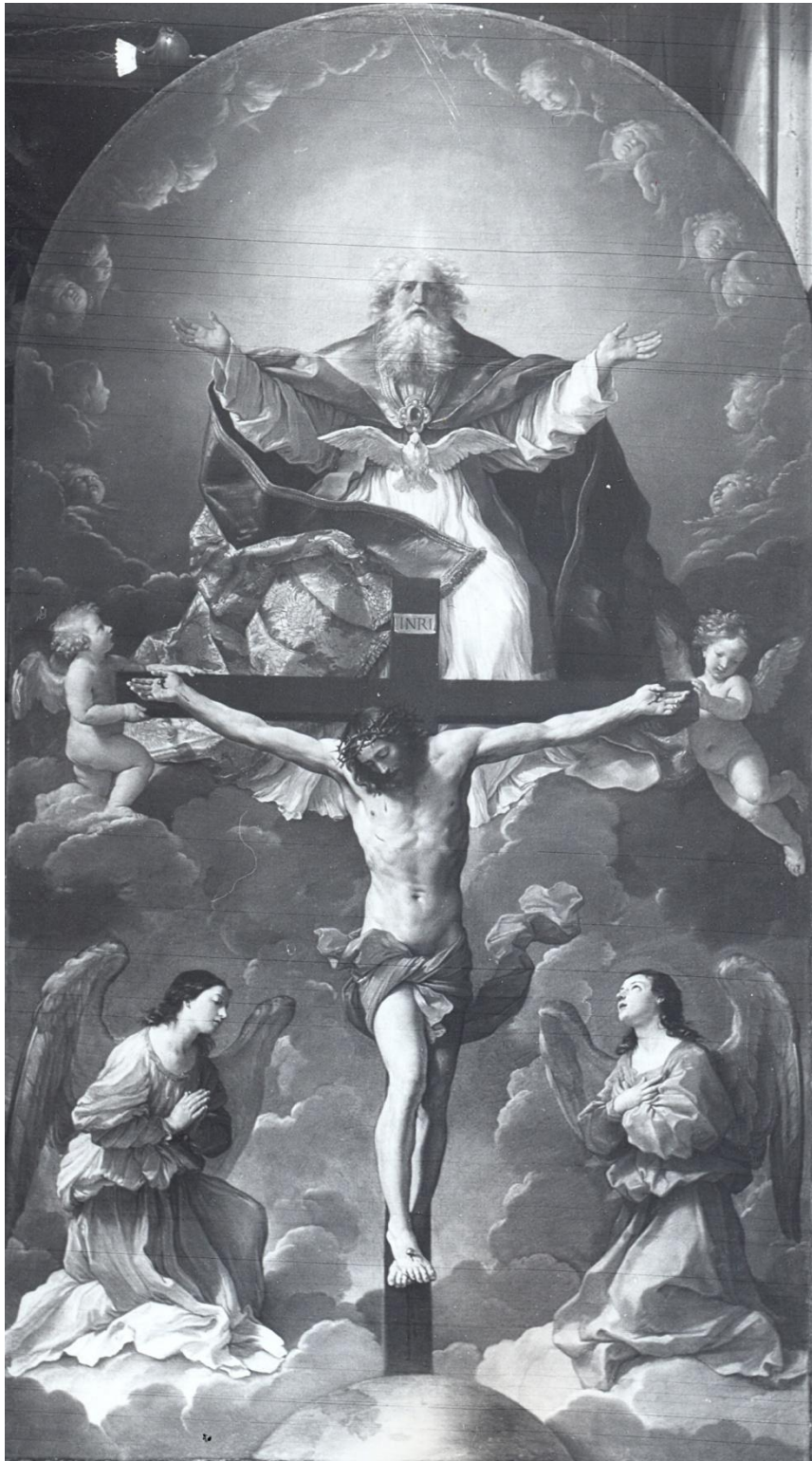


Fig. 14 – Il dipinto dopo il restauro

Roma- Castel Sant'Angelo - la Sala Paolina. Restaurata da Colalucci a più riprese tra il 1972 ed il 1983.



Fig. 15- una veduta della Sala dopo il restauro



Fig. 16 – un particolare dell'Imperatore Adriano dopo il restauro



Fig. 17 – particolare dopo il restauro



Fig. 18 – particolare dopo il restauro

Roma- Castel Sant'Angelo- Volta della Biblioteca. Restaurata da Colalucci nel 1978

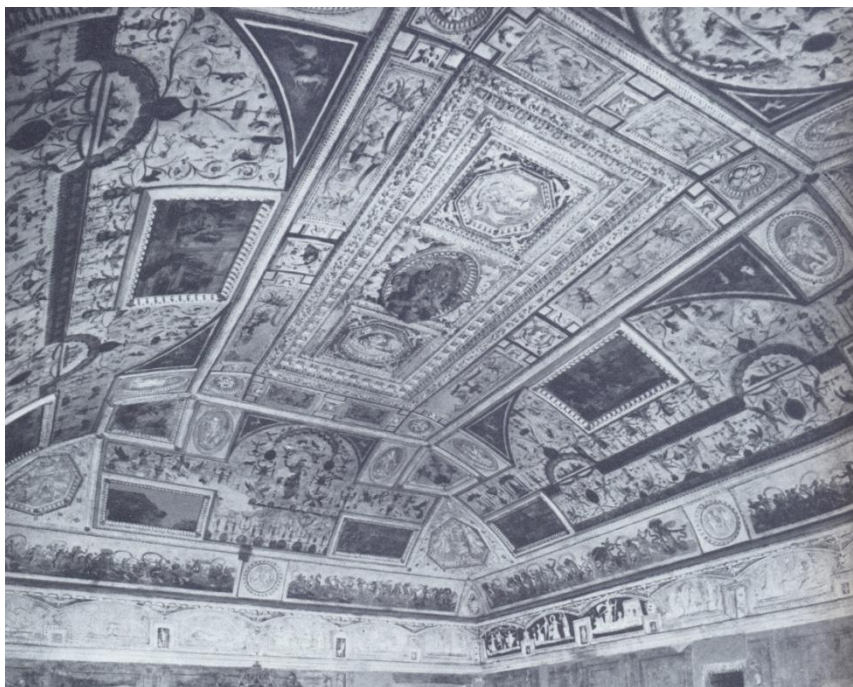


Fig. 19 – una panoramica della Volta dopo il restauro



Fig.20 – Un particolare della Volta dopo il restauro



Fig.21–un particolare degli affreschi del vestibolo della Biblioteca, durante il restauro

Roma- Castel Sant'Angelo- Sala d'Apollo. Restaurata da Colalucci nel 1975

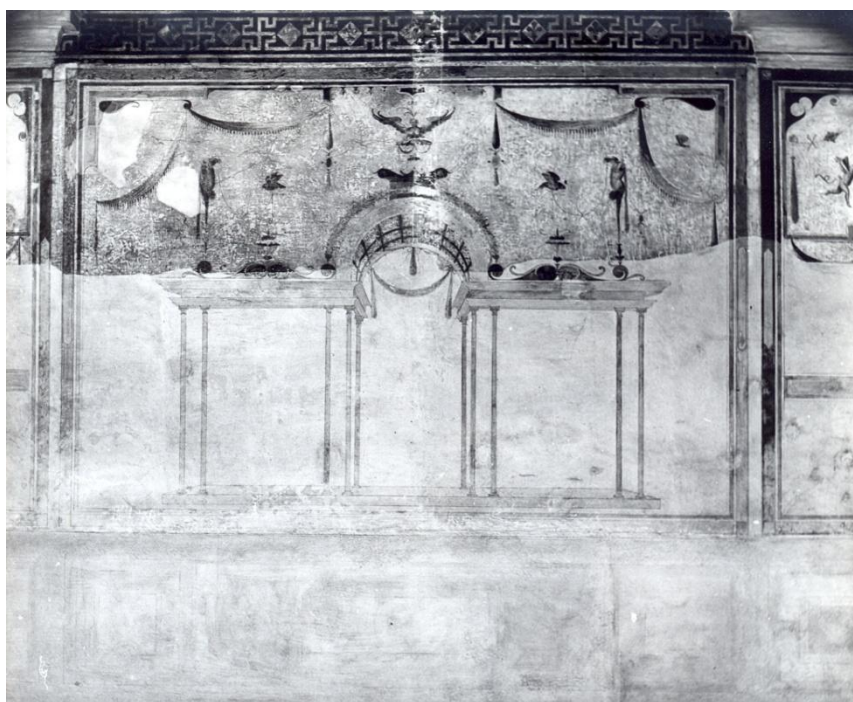


Fig.22- un particolare delle pareti prima del restauro, con l'intervento del restauratore Buttinelli (anni 40)



Fig. 23 – particolare della Volta dopo il restauro



Fig.24 – un particolare delle pareti della Sala d'Apollo durante la pulitura



Fig. 25 – particolare delle pareti durante la pulitura



Fig. 26 – particolare degli affreschi della Sala d'Apollo dopo la pulitura

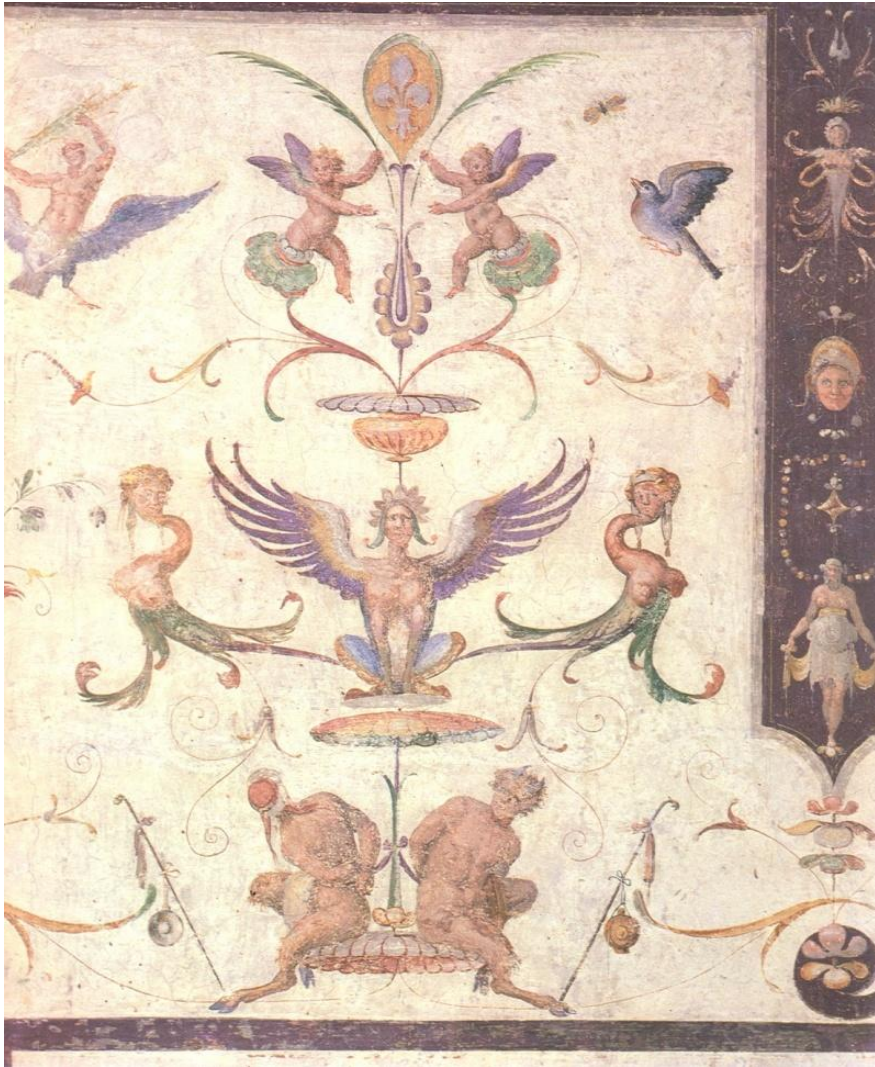


Fig.27 – particolare delle pareti della Sala d'Apollonia dopo la pulitura

Roma- Castel Sant'Angelo- Corridoio Pompeiano. Restaurato da Colalucci nel 1983

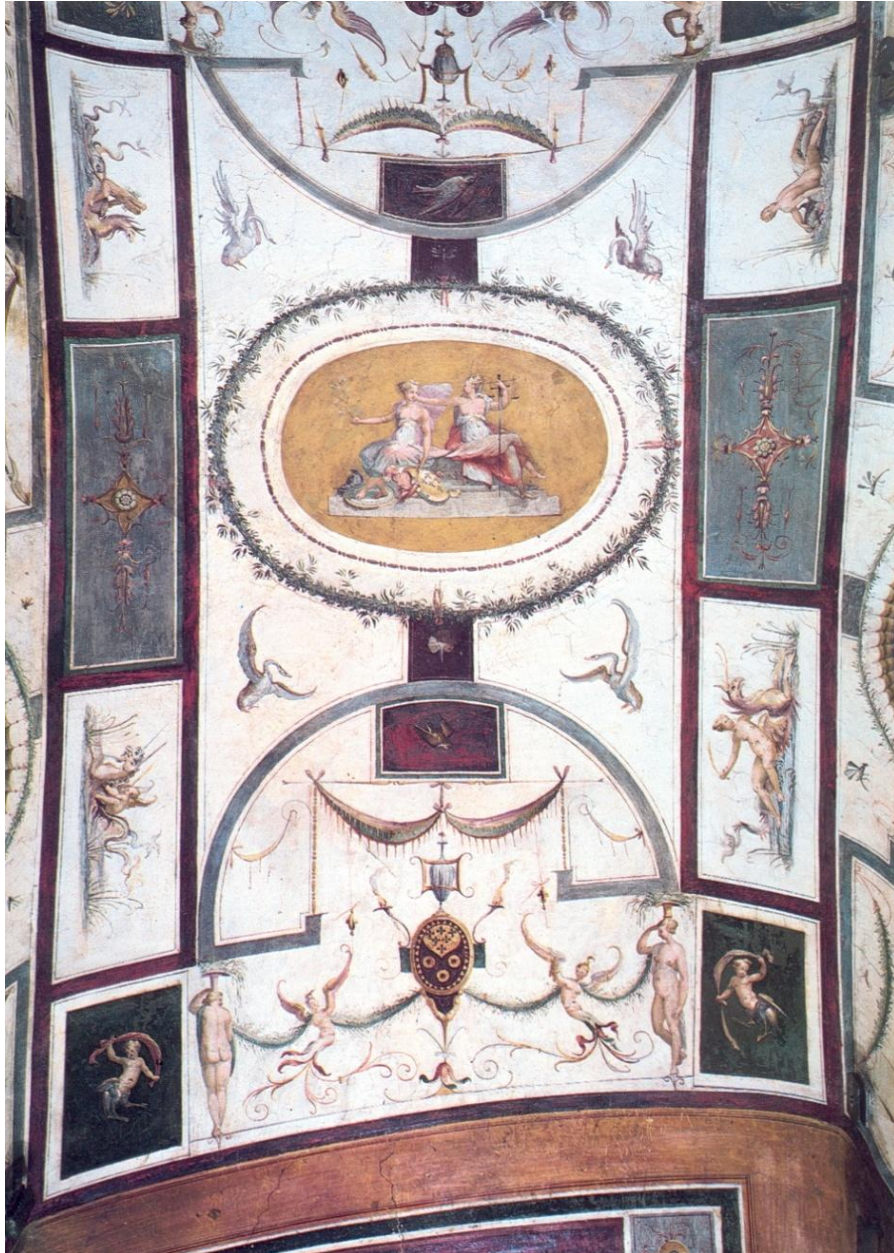


Fig.28 – la Volta del Corridoio Pompeiano dopo il restauro



Fig.29- Castel Sant' Angelo- Soffitto della Sala di "Amore e Psiche" dopo il restauro di Colalucci -1985

Roma- Castel Sant'Angelo – Arcangelo Michele. Restaurato da Colalucci tra il 1985 e il 1987



Fig. 30- L'Angelo del Verchaffelt prima del restauro



Fig. 31- Colalucci durante lo smontaggio della testa dell'Angelo

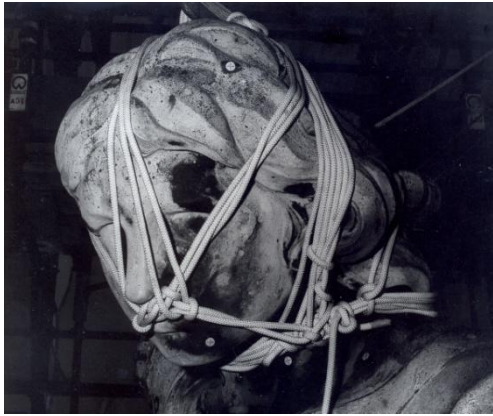


Fig. 32- lo smontaggio della testa



Fig. 33- l'Angelo senza testa



Fig. 34- alto particolare dell'Angelo



Fig. 35- lo smontaggio di una parte del manto

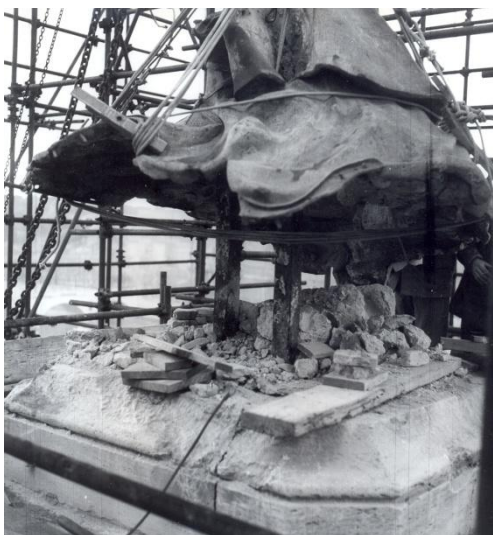


Fig. 36- lo smontaggio della base



Fig. 37- un particolare della vecchia armatura

Roma- Palazzo Falconieri- Restaurato da Colalucci tra il 1977 e il 1978



Fig.38- la Sala 256 dopo il restauro



Fig. 39 – la Sala 272 dopo il restauro



Fig. 40 – la Sala 115 dopo il restauro



Fig. 41- la Sala 254 dopo il restauro



Fig. 42 – sollevamenti di colore nella Sala 118



Fig. 43 – sollevamenti di colore nella Sala 118



Fig. 44- Colalucci nella Sala 118 restaurata



Fig. 45- gli stucchi di Borromini nella Sala 106



Fig.46 - Gli stucchi di Borromini nella Sala 107

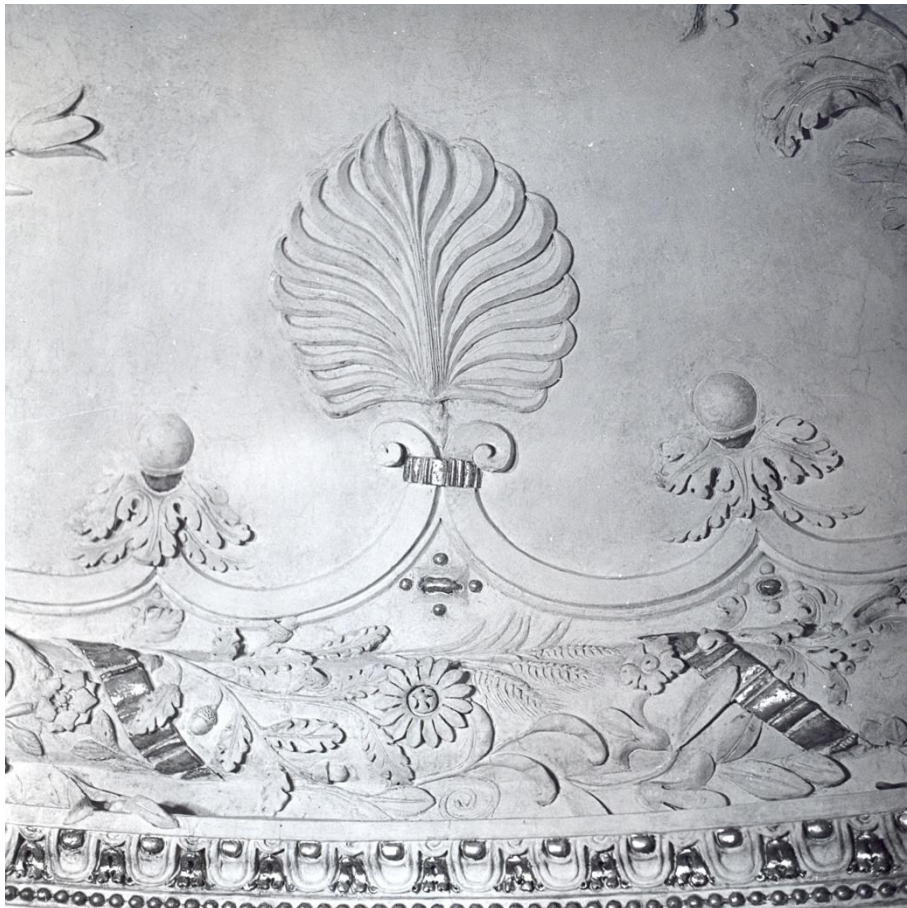


Fig. 47 – gli stucchi della Sala 106 dopo il restauro

Roma - Galleria Borghese. Alcuni dipinti restaurati da Colalucci



Fig. 48 – MarcoPino “Resurrezione” dopo il restauro di Colalucci- 1976/77



Fig.49- Garofalo "Sacra Famiglia" restauro eseguito da Colalucci nel 1978



Fig. 50- Garofalo "Pianto sul Cristo morto" restauro eseguito da Colalucci nel 1978



Fig. 51 – D. Dossi "Adorazione del Bambino" restauro eseguito da Colalucci nel 1978



Fig. 52 – Pellegrino Tibaldi “Presepio” restauro eseguito da Colalucci tra il 1973 e il 1974

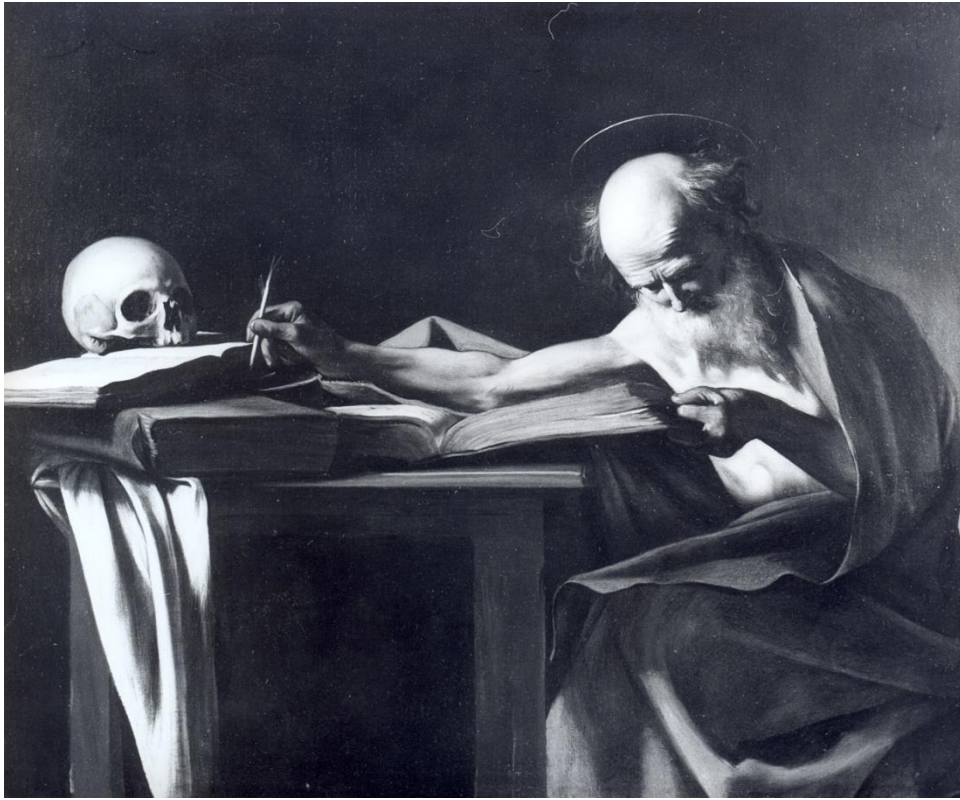


Fig. 53 – Caravaggio "San Girolamo" restauro eseguito da Colalucci nel 1983

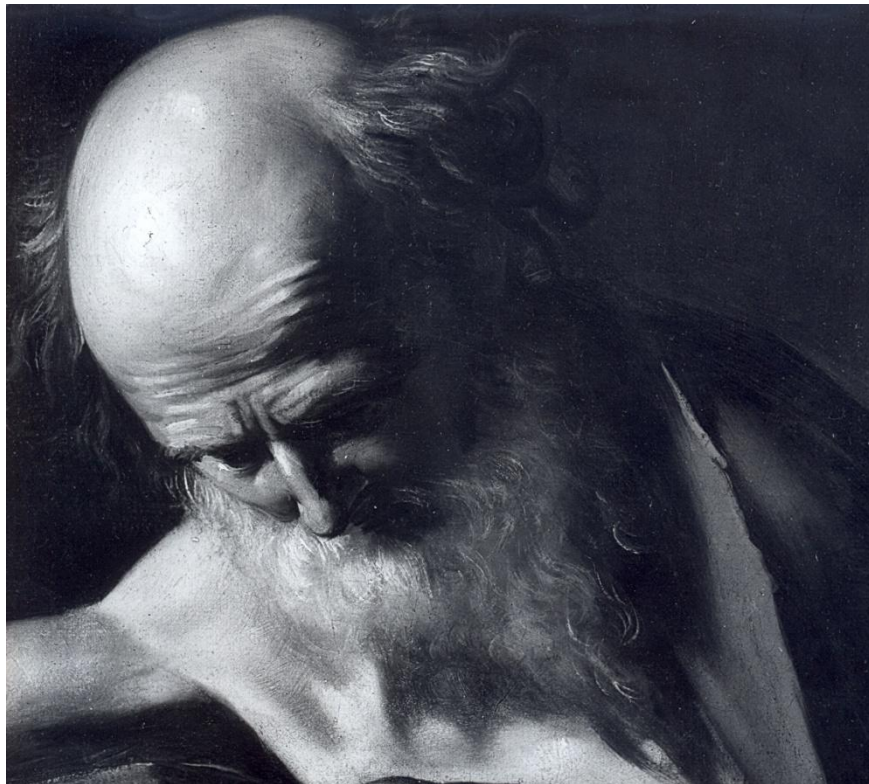


Fig. 54 – Caravaggio , particolare del volto del Santo



Fig. 55- Parmigianino "Ritratto d'uomo" restaurato da Colalucci nel 1984



Fig. 56 – Guercino " Sansone offre un favo ai genitori" restaurato da Colalucci nel 1985



Fig. 57- P. Batoni " *Madonna col Bambino*" restauro del 1984

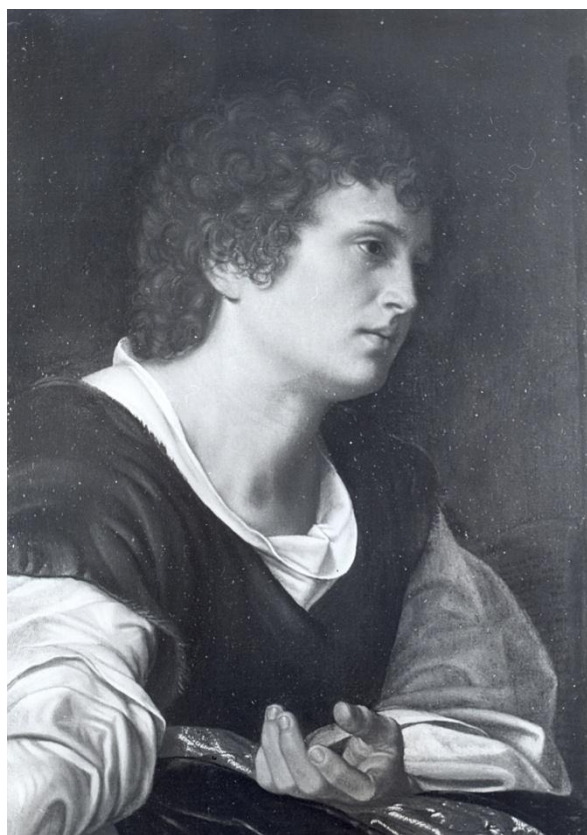


Fig. 58 – Savoldo " *Ritratto di giovane*" restauro del 1985



Fig. 59 -F. Francia " *San Francesco*" restaurato da Colalucci nel 1985

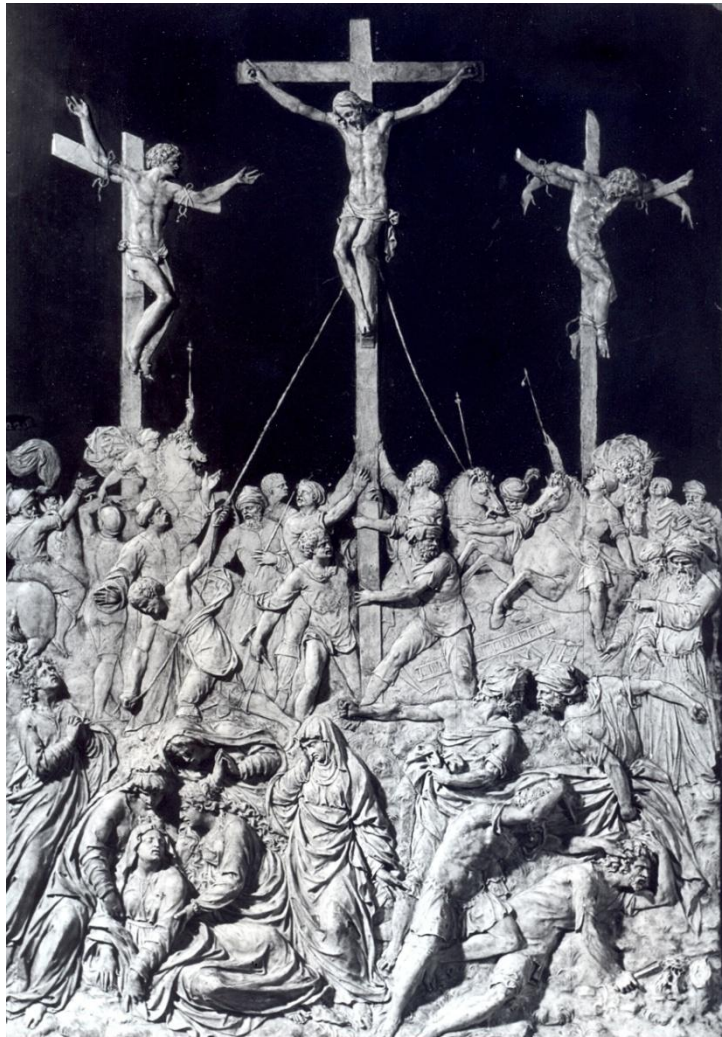


Fig.60 – G. Della Porta “Crocifissione” restauro del 1985



Fig. 61 – A. del Sarto – predella “Pietà e Santi” restaurato da Colalucci nel 1985



Fig.62 – Cranch “ Venere e Amore

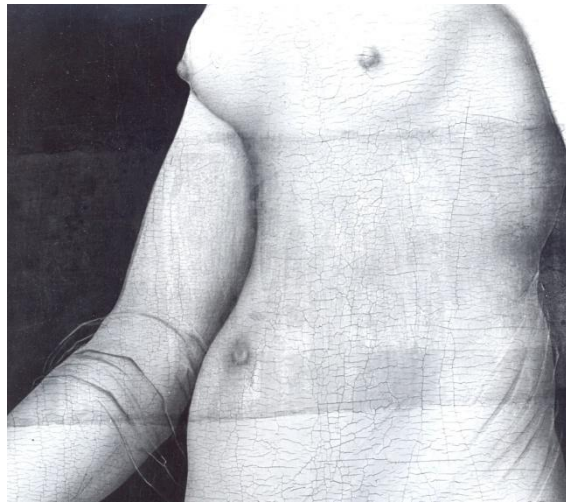


Fig. 63 – particolare durante la pulitura

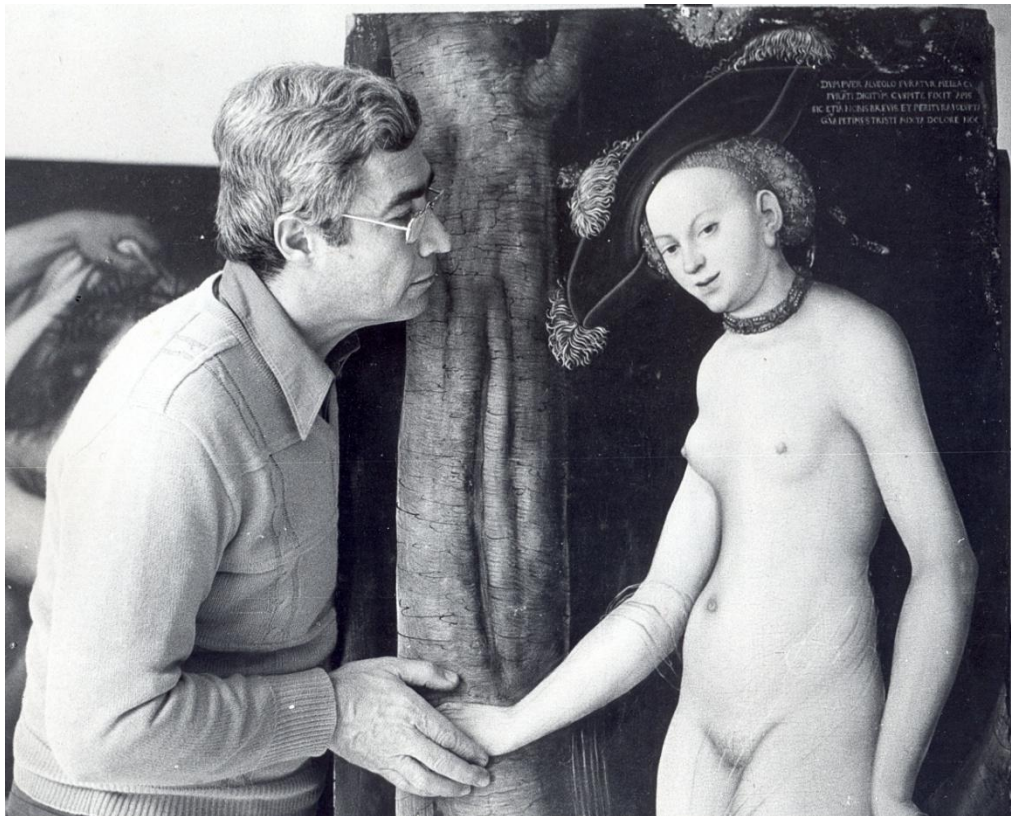


Fig. 64 – Colalucci e la “ Venere”



Fig. 65- la vecchia parchettatura



Fig. 66- la nuova parchettatura



Fig.67- un particolare del volto della Venere dopo il restauro

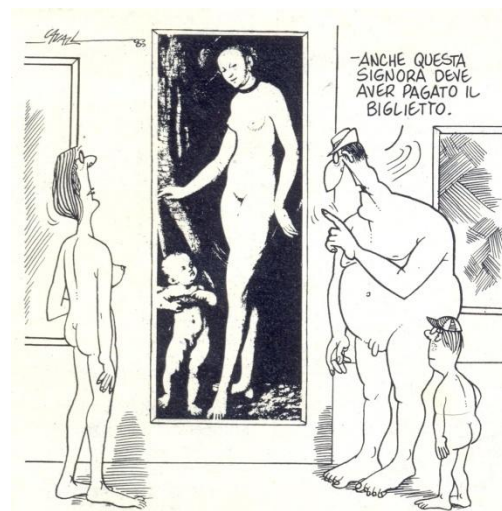


Fig. 68- una curiosa vignetta dell'epoca del restauro



Fig. 69 – Dosso Dossi “*Apollo e Dafne*” restaurato da Colalucci nel 1982



Fig. 70 – il manto di Apollo



Fig. 71 – la figura di Dafne



Fig.72- i riccioli falsi di Apollo durante la pulitura



Fig. 73 – Apollo dopo il restauro



Fig. 74 – Apollo e Dafne dopo il restauro

V – La Cappella Sistina

Questo capitolo affronta la complessa vicenda del restauro della Cappella Sistina. L'impresa più importante e imponente della storia del restauro. Per capire a fondo come sia stato possibile realizzarla dobbiamo iniziare il nostro viaggio nel mondo della conservazione vaticana ed italiana dalla fine degli anni settanta e rimanerci fino alla metà degli anni novanta.

Ai musei Vaticani è arrivato da poco il nuovo Direttore Carlo Pietrangeli e Colalucci è appena stato nominato capo restauratore del laboratorio. Pietrangeli proviene dalle Soprintendenze romane è una figura autorevole che porta molti cambiamenti nella gestione dei Musei ed in quella del laboratorio di restauro. Finalmente quel rinnovamento iniziato molti anni prima da de Campos trova le condizioni per essere pienamente attuato.

Pietrangeli e Colalucci hanno rapporti con l'Istituto di Urbani e dei Mora, che in quegli anni vive, come tutto il mondo del restauro, un clima di rinnovato entusiasmo. Le domande di iscrizione all'Istituto si moltiplicano, superare l'esame d'ammissione diventa difficilissimo ed il diploma diviene un titolo prestigioso. Si intensifica la divulgazione in campo conservativo ed il confronto tra chi si occupa di restauro diviene una consuetudine. Adesso il Vaticano di Pietrangeli, Mancinelli e Colalucci è finalmente pronto ad interagire e a dialogare con le realtà esterne. La grande impresa della Sistina nasce dunque sotto questo auspicio e con la piena consapevolezza che le scelte conservative debbano essere condivise con le comunità scientifiche e storiche di tutto il mondo. Colalucci è conscio che un lavoro come questo non può lasciare spazio al minimo dubbio, e sa che nulla può essere lasciato al caso. Per quattordici anni il cantiere della Sistina diventa un luogo di incontro aperto a tutti coloro che condividono l'interesse per l'opera michelangiolesca. Pietrangeli in quanto direttore dei Musei, Mancinelli e Colalucci aprono le porte di quel luogo straordinario tutti, anche a chi non è d'accordo con il restauro.

Il restauro della Sistina va avanti per quattordici anni, la popolarità dei Musei Vaticani cresce parallelamente a quella del lavoro e dei suoi protagonisti. Colalucci e Mancinelli vengono invitati in tutto il mondo a riferire e a raccontare i risultati di quella prodigiosa impresa. In quegli anni in Italia si svolgono altri due importanti restauri quello sull' Ultima cena di Leonardo eseguito da Pinin Brambilla, e quello sugli affreschi di Masaccio nella chiesa del Carmine a Firenze a cura dell'Opificio delle pietre dure.

Pochi anni dopo, mentre il lavoro della Sistina procede con successo e il laboratorio vaticano marcia verso l'adozione di criteri sempre più vicini all'Istituto, anche per quanto riguarda la selezione dei nuovi restauratori da assumere, il mondo del restauro italiano comincia a mostrare i segni di quella gravissima crisi che di lì a poco passerà come uno schiacciasassi, su tutto quello che da Brandi fino ad allora era stato costruito. Uno dei primi allarmanti segnali di questo degrado, si ha nel 1984 con le dimissioni di Giovanni Urbani dall'Istituto, in polemica con le politiche del Ministero. L'Italia inizia così la sua corsa verso il basso. Una corsa che passerà attraverso le scriteriate leggi sugli appalti pubblici - responsabili dell'accesso al restauro di persone prive di formazione e delle imprese edili - e culminerà con le disastrose normative sulla formazione dei restauratori. Iniziano a proliferare corsi e corsetti di durata variabile (si va dai due anni ai tre mesi o addirittura alle due settimane) che insegnano il restauro a chi non intende sottoporsi alla esame di ammissione all'Istituto Centrale o a chi non riesce a superarlo. Purtroppo gli esclusi dall'Istituto, al quale nel frattempo si è aggiunto l'Opificio delle Pietre dure di Firenze, sono in numericamente più forti di coloro che riescono a superare l'esame. Si organizzano in sindacato e rivendicano il diritto di parità professionale con i diplomati I.C.R. I governi di quegli anni, intravedono in quella massa di giovani un facile serbatoio di voti, li assecondano a scapito di quella che quasi con fastidio viene considerata un'élite, cioè i restauratori I.C.R. e O.P.D. Durante questi quattordici anni il mondo della conservazione perde alcuni personaggi illustri come Cesare Brandi, Pasquale Rotondi e Giovanni Urbani. Muore anche un grande nome della Storia dell'arte come Giulio Carlo Argan che aveva condiviso con Brandi il progetto di fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro. Il 27 agosto del 1993 due bombe della mafia danneggiano gravemente la Basilica di San Giovanni in Laterano e la chiesa di San Giorgio in Velabro. Verso la fine del restauro della Sistina, si ammala gravemente e muore poco dopo, Fabrizio Mancinelli. Nel 1995 a restauro ormai Concluso Colalucci va in pensione, Pietrangeli morirà qualche anno dopo. La crisi entra inevitabilmente se pure in ritardo anche in Vaticano.

Le prime prove di pulitura

Alla fine degli anni 70 Carlo Pietrangeli decide di mettere in programma il restauro dei due affreschi raffiguranti “La resurrezione di Cristo” e “La Contesa sul Corpo di Mosè”, che Hendrick van den Broeck e Matteo da Lecce dipinsero nel tardo ‘500 sulla parete di fronte al Giudizio. Con questo progetto Pietrangeli intende completare la campagna di restauri avviata dal laboratorio tra il 1965 e il 1974 sulle opere del ‘400¹²⁷. L’impalcatura di fronte ai due dipinti cinquecenteschi viene montata all’inizio di gennaio 1980 in modo da consentire l’esecuzione delle indagini scientifiche, della documentazione fotografica e dare inizio al restauro¹²⁸. La consueta riunione preliminare si svolge il 9 gennaio sul ponteggio, di fronte ad alcune prove di pulitura eseguite su entrambi gli affreschi. Al di là delle considerazioni di routine relative al restauro ed allo stato conservativo delle opere, durante la riunione viene disposto di sondare l’intonaco sottostante gli affreschi cinquecenteschi nella speranza di trovare traccia delle antiche pitture di Signorelli e Ghirlandaio. Il sondaggio sarà puntualmente eseguito ma darà purtroppo esito negativo. Durante il rilevamento dello stato di conservazione delle pitture di van den Broeck e di Matteo da Lecce, Colalucci nota molte situazioni simili a quelle che aveva più volte riscontrato sul Giudizio Universale di Michelangelo, a lui ben noto poiché ogni anno ne eseguiva la spolveratura.

¹²⁷La campagna aveva compreso il restauro del cantiere quattrocentesco della Sistina con le opere di Botticelli, Ghirlandaio, Perugino, Signorelli e Cosimo Rosselli. Dal restauro erano rimasti fuori i ritratti dei pontefici.

¹²⁸ Nel progetto iniziale era previsto il restauro dei due riquadri tardo-cinquecenteschi e dei ritratti dei pontefici.

La tradizione vaticana della spolveratura del Giudizio si ripeteva dal 1543, da quando cioè Papa Paolo III° Farnese istituì la figura del “*mundator*”. Colalucci mi racconta che la spolveratura del Giudizio rappresentava per lui un momento “magico” perché nel silenzio della Cappella Sistina chiusa ai visitatori riusciva ad avere con quell’opera tanto misteriosa un rapporto esclusivo. La spolveratura era anche una occasione di studio perché gli dava modo osservare da vicino la pittura di Michelangelo. Mi dice che la pittura del Giudizio vista a distanza ravvicinata aveva da subito suscitato in lui un grande interesse. Si rendeva conto che vi erano alcune anomalie tecniche che, per puro interesse professionale, aveva anche documentato fotograficamente. Si trattava di elementi che apparentemente sembravano estranei all’affresco ma che non potevano essere inquadrati con certezza come interventi di restauro. Quando finalmente si trova a tu per tu con gli affreschi tardo-cinquecenteschi di van den Broeck e di Matteo da Lecce, dipinti circa 50 anni dopo il Giudizio, e sui quali riscontra lo stesso tipo di pennellate anomale che aveva visto sull’affresco di Michelangelo, inizia ad ipotizzare la presenza della mano di un restauratore. L’ipotesi lascia gradatamente spazio ad una quasi certezza quando la pulitura del Matteo da Lecce rivela con precisione i caratteri di un massiccio intervento di restauro.

A questo punto si pone delle domande anche sulla volta che a differenza del Giudizio non conosceva da vicino, poiché dal 1942 cioè da quando fu ultimata la campagna di consolidamento degli intonaci avviata dal Biagetti nel 1923, in quella parte della Cappella non erano più stati montati ponteggi. L’occasione di

vederla da vicino si presenta appena finito il restauro del Matteo da Lecce e del van den Broeck, poiché per raggiungere le effigi dei Pontefici si alza l'impalcatura. Sui piani alti del nuovo ponte riesce a vedere la parte bassa delle lunette di Michelangelo, non soddisfatto però chiede ed ottiene che il ponte venga alzato ulteriormente in modo da vedere agevolmente tutta la lunetta con Eleazar. La situazione che si presenta ai suoi occhi è completamente nuova. La lunetta non presenta nessuna traccia di ciò che aveva visto e studiato sul Giudizio. Vede una superficie dipinta ricoperta da una sostanza scurissima color cuoio. La sostanza è compatta e vetrosa, anche al tatto non è particolarmente liscia ed è ricoperta di polvere e fumo. Osservando più attentamente la pittura Colalucci si accorge che la massa scura ricopre senza soluzione di continuità la pittura di Michelangelo, una zona sulla sinistra della lunetta particolarmente corrosa da vecchie infiltrazioni di acqua, ma anche il basamento sul quale poggiano i piedi dei due antenati di Cristo che era stato intonacato e dipinto nel 1700. Inoltre, come la lunetta, anche le effigi dei Papi recano lo stesso strato scuro che ricopre la pittura quattrocentesca e le parti ridipinte nel 1700.

Sulla scorta di questi elementi si decide di avviare una campagna di indagini scientifiche, e di effettuare un test di pulitura, della grandezza di un francobollo, sul manto della figura di Eleazar. Nonostante le esigue misure del tassello, la sorpresa per l'alta qualità del colore che affiora dallo strato di sporco è indescrivibile. Il colore è vivace, compatto ed in perfetto stato di conservazione. Colalucci si rende conto che il risultato ottenuto non può essere ignorato ma che

anzi merita uno studio più approfondito e mirato. Appoggiato da Mancinelli (che in un primo momento si era mostrato scettico di fronte all'idea di toccare Michelangelo ma che preso atto dell'esito della prova aveva cambiato idea) chiede al direttore l'autorizzazione per un saggio di pulitura più esteso. Nel frattempo arrivano i risultati delle analisi chimiche. I campioni dello strato scuro depositato sugli affreschi risultano composto da una colla animale tenacissima a base di cheratine. È singolare notare che questi risultati forniti dal gabinetto di ricerche scientifiche, convalidino quelli delle indagini effettuate quasi quarant'anni prima nell'ambito della campagna Biagetti¹²⁹. La nuova apertura viene eseguita seguendo una linea orizzontale in modo da comprendere più colori e misura circa 3 cm. di altezza ed è lunga 40 cm. Con questo sistema Colalucci cerca di comprendere meglio lo stato conservativo della pittura ma intende anche mettere in evidenza i rapporti cromatici tra i vari pigmenti. Il risultato che ottiene è al di sopra delle aspettative, pone la Direzione dei lavori e lui stesso, di fronte alla necessità di prendere una decisione non facile, sulla prosecuzione o l'interruzione del lavoro. Tutti sono combattuti tra la legittima curiosità di scoprire la vera pittura di Michelangelo, ed il timore di restituire un'opera completamente diversa da quella conosciuta ed amata da tutti. Si trovano a dover decidere tra due opzioni: ricoprire le prove di pulitura ignorando i risultati ottenuti; o andare avanti nel lavoro mettendo in conto una serie di problemi di non facile soluzione. Le riunioni per arrivare ad una decisione condivisa si fanno davanti alle prove di pulitura, e gli interrogativi più comuni non riguardano l'aspetto tecnico del lavoro

¹²⁹ Cfr. Biagio Biagetti "La volta della Cappella Sistina, primo saggio di indagini sulla cronologia e la tecnica delle pitture di Michelangelo" estratto dai rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia, vol.XII, 1936

che non presenta difficoltà, ma l'aspetto storico-critico. Un risultato come quello svelato dalle prove pone inevitabilmente l'accento sul rischio di andare a modificare la lettura del colore michelangiolesco e di conseguenza di un intero periodo della storia dell'arte. L'affresco di Michelangelo, fino a quel momento considerato povero di colore e quasi monocromo, appare coloratissimo e prezioso. Dopo lunghe discussioni si arriva a decidere di eseguire la pulitura di tutta la lunetta con Eleazar, in modo da avere un intero brano di pittura, ampio ma comunque circoscritto, pulito da presentare agli studiosi ed all'opinione pubblica. Si decide anche che durante i lavori, il cantiere sarà un cantiere "aperto" a tutti gli studiosi ed esperti nel campo artistico e conservativo.

Colalucci decide di eseguire la pulitura della lunetta da solo, in modo da controllare l'intero lavoro e rispondere in prima persona ad eventuali contestazioni, senza coinvolgere il lavoro di altri restauratori. La stima di cui Colalucci gode nell'ambiente del restauro ha un ruolo determinante nell'evoluzione della situazione, perché diversamente la Direzione dei Musei, non avrebbe rischiato di proseguire nell'avventura della Sistina. Egli aveva quelle doti che servivano a reggere l'impatto di un lavoro imponente e problematico: preparazione, capacità organizzativa¹³⁰, diplomazia e abitudine alla divulgazione.

¹³⁰ Ricordo che all'epoca Colalucci aveva eseguito il restauro dei cicli di affreschi cinquecenteschi di Castel Sant'Angelo.

La lunetta di Eleazar

Il 20 giugno del 1980 inizia la pulitura della lunetta di Eleazar. Al disotto dei pesanti strati di colle e nerofumo che lentamente e con estrema cautela vengono rimossi dalla superficie, emergono i colori vivacissimi di Michelangelo. Sul diario di cantiere vengono annotati giorno per giorno e con estrema precisione, i particolari della tecnica di esecuzione, le operazioni compiute sull'opera, e le considerazioni sui risultati del lavoro, con l'intento preciso di lasciare un documento fedele di tutta l'evoluzione dell'intervento.

Colalucci dispone anche che lo stesso diario di cantiere venga usato per raccogliere le firme dei visitatori. Il 16 giugno, qualche giorno prima di iniziare il lavoro vero e proprio, scrive sullo stato di conservazione della lunetta. Descrive l'aspetto e la consistenza del pesantissimo strato di polvere che ricopre la pittura, rileva le tracce dei vecchi consolidamenti di intonaco con le stuccature dei fori di iniezione, e le stuccature delle crepe più ampie. Individua ritocchi di vario genere, ne nota alcuni a puntini che vanno a integrare le sgranature dello strato di colla e nerofumo, trova i graffi dovuti alle antiche spolverature e le piccole sbavature della pellicola collosa. Riesce a distinguere la meccanica delle "mani incrociate" del pennello con il quale era stata stesa la colla¹³¹. Il risultato delle prime aperture è entusiasmante ma prima di andare avanti si vuole il parere dell'Istituto Centrale del Restauro. Il primo ad essere invitato è Giovanni Urbani¹³² che sale sul ponte il 25 luglio con Michele Cordaro¹³³, e

¹³¹ Poiché la colla, scurendo, aveva accentuato la differenza tra le parti trattate e quelle risparmiate.

¹³² Giovanni Urbani ricoprì la carica di Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro dal 1973 al 1983. Cfr. "Dizionario dei Soprintendenti ..." . cit. pp. 619- 626

Mara Nimmo. Tutti approvano pienamente metodi e risultati ed incoraggiano Colalucci a proseguire nella pulitura. Quattro giorni dopo l'inizio della pulitura, torna Cordaro con Giuseppe Basile¹³⁴, Gabriele Borghini¹³⁵ e Rosalia Varoli Piazza¹³⁶.

Il 18 luglio tornano Paolo e Laura Mora, che già avevano visto ed approvato i risultati delle prime prove di pulitura. L'appoggio dell'Istituto è un elemento in più che alimenta la volontà di proseguire nel lavoro. Dopo questa fase iniziale il cantiere della prima lunetta, che durerà circa otto mesi, viene visitato da 117 persone (studiosi, restauratori e artisti) fra i quali: Michael Hirsht¹³⁷ il 24 settembre, Filippo Trevisani¹³⁸ il 17 dicembre, Eraldo Gaudio¹³⁹ con la moglie Filippa Aliberti il 3 gennaio 1981, Maria Andaloro¹⁴⁰ torna l'8 gennaio, Fabrizio Clerici¹⁴¹ il 13 gennaio, Bruno Zanardi¹⁴² il 17 gennaio, Bruno Mantura il 21, Angiola Maria Romanini¹⁴³ il 6 febbraio. Il 10 febbraio, viene presentata ufficialmente la parete restaurata e la lunetta di Michelangelo con Eleazar e Mathan. È un successo, e anche la stampa come gli ambienti culturali italiani

¹³³ Storico dell'arte, allievo di Cesare Brandi. All'epoca era insegnante all' ICR. Cordaro in seguito ricoprirà la carica di direttore della Calcografia di Roma e successivamente quella di direttore dell' ICR.

¹³⁴ Storico dell'arte, insegnante all'ICR.

¹³⁵ Storico dell'arte già Ispettore alla Soprintendenza di Palazzo Venezia a Roma, oggi Soprintendente a Siena.

¹³⁶ Storica dell'arte, già insegnante all' ICR, e successivamente funzionaria dell' ICCROM.

¹³⁷ Storico dell'arte inglese. È forse il più grande studioso dei disegni di Michelangelo .

¹³⁸ Storico dell'arte già ispettore all'ICR, oggi Soprintendente a Mantova.

¹³⁹ I coniugi Gaudio entrambi storici dell'arte, avevano ricoperto la carica di direttore al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, dunque conoscevano entrambi Colalucci da molti anni.

¹⁴⁰ Maria Andaloro è stata allieva e assistente universitaria di Cesare Brandi, attualmente dirige la facoltà di Beni Culturali dell'Università della Tuscia a Viterbo.

¹⁴¹ Artista, nasce a Milano nel 1913..

¹⁴² Restauratore, allievo di Giovanni Urbani. Autore di numerosi testi e di restauri eccellenti, attualmente è docente di teoria del restauro presso l'Università Carlo Bò di Urbino.

¹⁴³ In quegli anni titolare della cattedra di storia dell'arte medievale alla "Sapienza" di Roma.

ed esteri reagisce con grande favore. Gli articoli sul “Il Tempo”, “La Stampa”, il “Corriere della Sera” “La Repubblica” “L’Espresso” “Panorama” ma anche il “New York Time” o il tedesco “Stern” parlano¹⁴⁴ di un Michelangelo ritrovato.

La prosecuzione del lavoro

Preso atto del generale consenso, la Direzione decide di far preparare a Colalucci un progetto per il restauro di tutti gli affreschi Michelangioleschi della Sistina, compreso il Giudizio Universale. Il progetto viene redatto in base ai tempi ed alle metodologie impiegate per il lavoro sulla prima lunetta, e prevede una esecuzione in tre tranches. La prima comprende le rimanenti tredici lunette, la seconda tutta la volta, e la terza il Giudizio Universale. Per ogni tranche vengono previsti quattro anni di lavoro, dodici complessivi. Dopo l’approvazione partono i lavori sulla lunetta di *Iacob e Ioseph* accanto a quella di *Eleazar* per proseguire poi alternativamente lungo le pareti comprendendo di volta in volta due lunette ed i pontefici sottostanti. Dal punto di vista tecnico, salvo qualche piccola variazione della metodica dovuta a elementi contingenti, il lavoro procede secondo il programma stabilito. Subito dopo l’avvio della prosecuzione

¹⁴⁴ Cfr. D. Petrocelli “Un inedito Giudizio Universale nella restaurata Cappella Sistina” il Tempo, merc 11 febbraio 1981 – L. Storoni “Gli affreschi della Sistina ritrovano il loro splendore” La Stampa, 11 febbraio 1981, p. 6 - “Michelangelo va in restauro” Corriere della Sera, 11 febbraio 1981 – D. Cimagalli “ 12 anni per lavare il Giudizio Universale” Gente, 6 marzo 1981 pp.128/130 - Henry Tanner “Restoration Reveals Mchelangelo’s Gifts” New York Time, 31 marzo 1981- F. Bellonzi “Conosciamo un nuovo Michelangelo” Il Tempo 8 aprile 1981 p. 3 - “In Vaticano fanno toilette gli affreschi della Sistina” La Repubblica, 28 giugno 1981 – “Zwolf jahre kur fur Michelangelo” Stern, 3 luglio 1981 – “ All of Michelangelo’s work will have to de restudied” Art News, ottobre 1981.

dei lavori Rotondi inizia a pensare che per una impresa come quella che si stava compiendo non fosse sufficiente la sola documentazione fotografica ma che ci volesse anche una ripresa cinematografica. Colalucci aveva provato con la sua cinepresa 8mm a fare delle riprese “amatoriali” ma si era subito reso conto della non fattibilità della cosa. La Direzione dei Musei inizia a cercare qualcuno che possa fare le riprese dell’intera fase della pulitura. Tutti coloro che rispondono, compresa la Rai italiana, vengono scartati poiché interessati a filmare solo una porzione del lavoro mentre il Vaticano ha l’esigenza di documentarlo per intero. La ricerca continua fino a che una società giapponese, proprietaria di case editrici, di giornali, e di una rete televisiva di Tokio, si offre di fare le riprese di tutta la pulitura e di altre fasi del restauro a campione. I giapponesi offrono le riprese cinematografiche –che saranno fatte da una troupe televisiva della NTV- chiedendo in cambio i diritti sulle immagini filmate e su quelle fotografiche. L’accordo raggiunto prevederà la concessione dei diritti in cambio di una somma di denaro. All’inizio del lavoro sulla terza e quarta lunetta arriva il primo gruppo di giapponesi a vedere il cantiere, portano dei cameraman italiani e fanno delle riprese di prova. Successivamente arriverà la troupe definitiva composta da dieci persone¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Se consideriamo i molti rifiuti che il Vaticano ebbe da parte delle numerose televisioni interpellate, le obiezioni sollevate in seguito da alcuni organi di stampa circa la scelta di affidare l’incarico ad una tv giapponese sono totalmente fuori luogo.

Il secondo giornale di cantiere della Sistina inizia il 29 aprile del 1982. In quello stesso giorno visitano il cantiere 20 persone provenienti dai più prestigiosi Musei del mondo, come il *Fine Arts Museum* di San Francisco e il *Metropolitan Museum* di New York. La stampa estera aveva già iniziato a dedicare al restauro articoli importanti come quello di Philippe Pons su “Le Monde”¹⁴⁶, o quello di Clara Hemphill sul “Daily American”¹⁴⁷. All’inizio di gennaio in Italia era uscito sul settimanale “L’Espresso” un pezzo assai significativo sui risultati del restauro e su Colalucci¹⁴⁸ come restauratore. L’articolo aveva avuto un forte impatto sugli ambienti culturali perché al suo interno recava un importante intervento di Argan¹⁴⁹ sul colore di Michelangelo riportato alla luce dal restauro. “*Quel pennello furioso*” così lo storico aveva intitolato il suo pezzo che pur nella sinteticità di articolo giornalistico possedeva tutta la forza di un piccolo saggio di storia dell’arte. Scrive Argan:

“La volta della Sistina è scura per vecchie colle e nerofumo di ceri, che i restauratori finora non hanno saputo od osato levare. Le prime tre lunette pulite da Colalucci provano che un restauro più spinto è possibile. Anche per motivi dottrinali la Cappella era chiara...(.) Le lunette con lagenerazione di Cristo secondo Matteo sono l’ultimo atto della prodigiosa impresa...(.)..Michelangelo le dipinse d’impeto e per sfida o per dispetto dopo un battibecco con Giulio II che non voleva rimandare l’inaugurazione di Ognissanti del 1512(...) Dipingendo di furia (tre giornate per lunetta) aveva modellato direttamente nel colore come, quando scolpiva, nel

¹⁴⁶ Cfr. P.Pons “*Les lunettes de Michel-Ange*” in Arts et Spectacles, Le Monde, 15 aprile 1982, p.15.

¹⁴⁷ Cfr. C. Hemphill “*Sistine Chapel’s facelift successfully underway*” in Daily American 14 febbraio 1982, p. 10.

¹⁴⁸ Fabrizio Dentice “*I colori del Giudizio*” e G. C. Argan “*Quel pennello furioso*” su L’Espresso, 24 gennaio 1982, pp. 91/97.

¹⁴⁹ Ricordo che Argan aveva visitato il cantiere accompagnato da B. Contardi.

marmo..(...) Con la riapparsa violenza del nativo “furor” cromatico le lunette provano che fu proprio Michelangelo a trovare quella teoria manierista del colore, fondata su dissonanze quasi dodecafoniche, che pochi anni dopo apparirà già matura nelle opere del Pontormo e del Rosso. Poi il Vasari s’adoperò ad occultare il cromatismo del maestro per riconoscere ai toscani il primato del disegno ed ai veneti quello del tono. La distinzione giusta del era invece tra due concezioni del colore : timbrico o qualitativo in Michelangelo, tonale o quantitativo in Tiziano. Una filosofia dell’essere-in-se e una filosofia dell’essere-in-relazione mondo”.

Il queste poche righe Argan trova il senso storico a quella pittura che il restauro rivela “inedita” e apre nuovi orizzonti sull’origine del colore manierista.

Al consenso degli ambienti scientifici e storico artistici, si contrapponeva già a quel tempo, lo scontento di alcuni isolati gruppi di artisti. A loro, abituati a guardare una pittura poco leggibile, quei colori vivi proprio non piacciono. Non piacciono al punto tale che, col tempo, trasformeranno quel pensiero legato al gusto personale, in un feroce attacco al risultato del restauro e alle metodologie adottate per eseguirlo. Bisogna dire che il primo sintomo del dissenso si era manifestato già alla presentazione della lunetta di Eleazar.

Il pittore Toti Scialoja -che all’epoca era direttore dell’Accademia di Belle Arti di Roma- in quella occasione aveva mostrato forti perplessità sui risultati della pulitura, perché dava per scontato che il beverone asportato con il restauro fosse una finitura originale di Michelangelo. Il pittore si era anche mostrato resistente al dialogo con i restauratori rifiutando qualsiasi spiegazione

sull'origine tarda della patina e restando aggrappato alle sue convinzioni personali. La tesi arganiana sull'origine manierista del colore di Michelangelo trovava Scialoja totalmente in disaccordo perché secondo lui, come avrà modo di scrivere in seguito *“Un grande creatore non è mai manieristico”*.

Dopo quella prima esternazione pubblica, l'artista aveva cominciato a cercare alleati per condurre una campagna di sensibilizzazione contro il restauro. Nella fase iniziale aveva trovato Venanzio Crocetti un pittore che in gioventù era stato “aiutante”¹⁵⁰ al laboratorio dei Musei e che per questo vantava grandi conoscenze nel campo del restauro. A questi due artisti si aggiungeranno in seguito altre persone che troveranno un canale di visibilità attraverso il quotidiano romano “Paese Sera”. Come avremo modo di vedere in seguito, gli attori principali della campagna contro il restauro sono in qualche modo tutti legati tra loro. Dunque anche nel momento in cui la polemica diventerà più violenta e quando gli attacchi al restauro ed a Colalucci sembrano provenire da molti ambienti diversi, in realtà si tratterà sempre dalle stesse persone.

Il 6 maggio 1982, Colalucci fa il punto della situazione ed annota sul giornale di cantiere che le lunette con *Azor- Sadoch* e *Josias - Salathiel* sono completamente pulite, consolidate e trattate con il metodo C80 (ossia Paraloid al 4% in diluente, che poi viene rimosso dalla superficie con diluente ed acqua distillata), ed in via di stuccatura in attesa della reintegrazione. Scrive che nella parte bassa delle lunette è stata asportata la stuccatura che nascondeva le buche pontai

¹⁵⁰ Colalucci mi racconta che Crocetti era stato aiutante al laboratorio di restauro, dove aveva svolto sempre incarichi secondari. In seguito aveva intrapreso la carriera di “artista”. Crocetti apparteneva a quella categoria di persone che un tempo venivano assunte al laboratorio di restauro pur non avendo alcuna formazione specifica. Egli come molti artisti aveva la convinzione di conoscere a fondo le tecniche pittoriche antiche.

dell'impalcatura michelangiotesca. Nell'intonaco che ricopriva la buca ai piedi della figura di *Josias*, uno dei restauratori (Maurizio Rossi) trova alcuni frammenti di antiche carte da gioco -questi reperti poi saranno trattati con glicerina e conservati sotto vetro. Il rilevamento della situazione prosegue con la descrizione delle asole metalliche inserite negli intonaci all'epoca del Biagetti, come aggancio delle traverse di appoggio ai pressatoi. Poiché le asole, fatte di sottili fili di rame, non risultano dannose o fastidiose dal punto di vista estetico, si decide di conservarle come documento storico.

Nel frattempo gli organi di stampa continuano ad interessarsi al lavoro, il 26 aprile era uscito sul "Messaggero" un articolo di Aldo Ricci¹⁵¹ che aveva seguito quello di Marco Borina sul "Corriere della Sera"¹⁵². Proseguono anche le visite le visite, e l' 11 maggio 1982 sale per la prima volta sul ponte James Beck docente alla *Columbia University di New York city*. Beck contrariamente a ciò che si può pensare, in quella occasione non mostra alcuna perplessità sul lavoro, tanto che una settimana dopo scriverà a Bruno Contardi che lo aveva accompagnato in Sistina una lettera di ringraziamento¹⁵³. Lo studioso rimarrà per qualche tempo "silente" e si disinteresserà al restauro per poi risvegliarsi improvvisamente alla conclusione del lavoro sulle lunette.

Qualche giorno dopo la visita di Contardi, è la volta di Pinin Brambilla che lascia un commento scritto¹⁵⁴. Le visite proseguono nei giorni successivi con gruppi dell' I.C.R, della *Virginia University*, dell'*Istituto Svedese*, di quello finlandese. Il 22

¹⁵¹ A. Ricci "Michelangelo senza veli" Il Messaggero, 26 aprile 1982 p.6.

¹⁵² M.Barina "Con i restauratori sui ponteggi della Sistina sembra di sentire la presenza di Michelangelo" Corriere della Sera , mercoledì 27 gennaio 1982.

¹⁵³ Archivio Colalucci ,sezione documenti (F.9 – serie 6) La lettera fu regalata a Colalucci dallo stesso Contardi .
Vedi allegati Doc.B.1/82

¹⁵⁴ La Brambilla scrive : " *Lavoro meraviglioso*"

maggio salgono Caterina Bon, Paul Schwartzbaum dell' ICCROM assieme ad altre persone. Il 6 giugno dalla Soprintendenza di Milano arriva Carlo Bertelli¹⁵⁵ che conosce bene Colalucci da molti anni, e così via fino al 9 giugno quando viene smontato il ponte su queste due lunette. Il ponte viene rimontato qualche giorno dopo davanti alle lunette con *Ozias, loatham, Achaz*. Il 5 luglio, dopo la riunione preliminare, Colalucci inizia a pulire in ripresa diretta davanti alle telecamere dell' NTV, le due teste del gruppo di sinistra di *Ozias*. Prosegue il lavoro e continuano le visite di persone provenienti da tutto il mondo : dalla Germania, da San Francisco, da New York . Torna con una certa frequenza Michael Hirst . Vengono i restauratori del *Museo Pusckin* di Mosca assieme ai funzionari dell'ambasciata di Russia a Roma. Alessandro Parronchi da Firenze, che tornerà più volte, e via dicendo. Il lavoro va avanti di fronte alla cinepresa della TV giapponese che documenta la pulitura per intero. Colalucci non perde mai la concentrazione, nonostante sul ponteggio vi sia un continuo afflusso di studiosi e tecnici, tiene fede a quello che oggi si definirebbe *cronoprogramma*, ed annota tutto ciò che accade in cantiere. Le fasi del lavoro, i problemi, le riflessioni sui risultati e i minimi dettagli della tecnica e dello stato degli affreschi divengono così un lungo e circostanziato racconto. Con le visite delle molte personalità del mondo della storia dell'arte e del restauro, il consenso per il risultato del lavoro si va consolidando. Siamo ancora lontani dall'avvento di internet ma l'eco del restauro del Michelangelo della Sistina arriva ovunque.

¹⁵⁵ Storico dell'arte già Soprintendente a Brera, direttore tra l'altro, del restauro dell'Ultima cena di Leonardo.

Nel frattempo il lavoro prosegue parallelamente al procedere della ricerca storica e scientifica per non lasciare spazio al minimo dubbio. Colalucci ogni volta che affronta un nuovo brano di pittura non da mai niente per scontato ma continua ad indagare sulla tecnica e sulla materia. Alle mille domande che si pone cerca sempre delle risposte plausibili lasciando da parte ipotesi o teoremi. Mi racconta che un giorno, durante una conferenza stampa, un giornalista della televisione italiana che gli aveva fatto domande sui problemi del restauro, dopo che ebbe ascoltato le risposte gli chiese in tono polemico se fosse una persona senza dubbi, quando Colalucci rispose che al contrario di dubbi ne aveva avuti moltissimi ma aveva fatto in modo di toglierseli tutti, il giornalista spiazzato replicò con un elegante : “*Tousché*”.

Nel 1983, il primo aprile, Colalucci riceve una lettera¹⁵⁶ da un artista americano di nome Frank Mason. Mason è un pittore muralista che ricopre la carica di “*Second Vice President*” in una associazione dal nome altisonante :la “*National Society of Mural Painters*” fondata a New York¹⁵⁷ nel 1895. L’artista si dichiara preoccupato dai risultati della pulitura. La sua preoccupazione è nata dopo aver visto le foto della lunetta di Eleazar restaurata, pubblicate dalla rivista “*Connoisseur Magazine*”¹⁵⁸. Mason è convinto che la pulitura abbia portato via le finiture a secco di Michelangelo. La lettera è accompagnata dalle foto di Eleazar - prima e dopo l’intervento- sulle quali l’artista ha sottolineato a penna tutti quei particolari che, secondo lui, la pulitura ha cancellato. La risposta è cortese ma estremamente ferma poiché Colalucci tentando di spiegare a Mason la fragilità

¹⁵⁶ Archivio Colalucci –sezione documenti (F.6- serie 6) . Vedi allegati Doc. M. 1-2-3-4/83

¹⁵⁷ La sede dell’associazione è al n. 41 East 65 th Street a New York – N.Y. 10021

¹⁵⁸ Cfr. Patricia Corbett, “*After Centuries of Grime*” in *Connoisseur Magazine*, maggio1982.

delle opinioni basate esclusivamente su riferimenti fotografici, smonta punto per punto tutte le obiezioni del pittore. I particolari che nelle fotografie di Connoisseur vengono interpretati da Mason come ombre, altro non sono che macchie di colla e nerofumo o restauri sette-ottocenteschi. Colalucci spiega a Mason che in Michelangelo l'ottenimento del volume non avviene attraverso l'uso delle ombre nere o brune, ma con il gioco del colore che è la vera novità scoperta dal restauro in corso. La lettera si conclude con un invito a visitare il cantiere: *“La invito a venire a vedere i lavori di restauro direttamente sul ponteggio nella Cappella Sistina.(..) Le assicuro che vedere Michelangelo da vicino, per un artista sensibile come Lei, sarà una emozione indimenticabile”*¹⁵⁹ .

Nel frattempo continuano ad uscire articoli sulla stampa italiana ed estera sempre di più interessata al lavoro, come testimoniano i pezzi su “l'Express”, “La Stampa”, “Il Tempo”, o “l'Avvenire”, ma anche all' accordo che il Vaticano ha stipulato con la NTV di Tokio¹⁶⁰ a proposito della documentazione cinematografica dell'intervento.

Il terzo giornale di cantiere inizia il 20 giugno 1984. Si lavora sull'ultima lunetta del ciclo, quella di Salmon e Aminadab. A marzo era uscito un bell'articolo sul settimanale Epoca¹⁶¹ e ad aprile uno su la Repubblica¹⁶². Proseguono le visite da tutto il mondo e contemporaneamente al lavoro di restauro- che sulle lunette si sta quasi concludendo- si provvede a fare gli interventi sulle antiche buche

¹⁵⁹ Archivio Colalucci , sezione documenti (F.9 – serie 6). Vedi allegati Doc. M. 5/83

¹⁶⁰ F. Santini *“Michelangelo tra dollari e yen”* La Stampa, 17 dicembre 1983, p.3 – D. Petrocelli *“Un Mecenate venuto dall'oriente”* Il Tempo, 23 novembre 1983 p.6 - Vanja Luksic *“Les Japonais de la Sixtine”* l'Express, 16 dicembre 1983.

¹⁶¹ Cfr. G. Massari *“C'è voluta una pennellata di giallo”* Epoca, 9 marzo 1984, pp. 72/78.

¹⁶² Cfr. Clara Valenzano *“Michelangelo a colori sotto il fumo e la colla”* Repubblica 24 aprile 1984, p.15.

pontaie¹⁶³ per predisporre gli agganci del ponte sospeso che servirà per il restauro della Volta. Il 9 luglio la Rai italiana fa alcune riprese televisive sul ponteggio a completamento di quelle che in un primo momento sarebbero dovute servire per confezionare un piccolo servizio televisivo per la rubrica "Tamtam". Visto il risultato del restauro la Rai aveva poi deciso di integrare le riprese per confezionare uno "speciale"¹⁶⁴ della durata di un'ora. Il 13 ottobre si conclude definitivamente la prima fase del restauro degli affreschi di Michelangelo- quello delle lunette- i restauratori sono pronti a passare alla prima fetta della Volta. Si fanno le prove di carico delle mensole che dovranno sorreggere il ponte sospeso, ed il 7 novembre tutto è pronto per quello che nel diario di cantiere Colalucci definisce "il secondo grande viaggio" cioè il restauro della Volta della Cappella Sistina. Tra novembre e dicembre escono altri importanti articoli giornalistici sui risultati del *restauro*¹⁶⁵ tra cui quello di

¹⁶³ Le buche pontaie originali sono state utilizzate per l'ancoraggio del carro ponte usato per il restauro della Volta. Per fare questo, le buche sono state rinforzate con fodere di acciaio fissate con speciali resine.

¹⁶⁴ Il giornalista Nino Crescenti, autore televisivo ed inviato di TV 7, era andato a parlare con Colalucci per fare un piccolo inserto di dieci minuti da inserire nella rubrica televisiva "tamtam" che all'epoca curava. Quando aveva visto l'entità dei risultati del lavoro chiese ed ottenne di fare una trasmissione interamente dedicata alla Sistina. Si veda "*Michelangelo rivelato*" in Speciale TG1 a cura di Nino Criscenti, produzione RAI, Roma 1984.

¹⁶⁵ R. Stenge "*A new glimpse of Michelangelo*" Time, 24 dicembre 1984 – R. Lane "*Michelangelo plain*" Washington Post, 23 dicembre 1984 - F. Miracco "*Ne dipinse di tutti i colori*" L'Europeo 22 dicembre 1984, pp.100/104 – "*Dalla Sistina il restauro del Secolo*" Repubblica 18 dicembre 1984 – F. Minervino "*Michelangelo riserva una sorpresa : il colore*" Corriere della Sera 19 dicembre 1984- "*Altri otto anni di lavoro alla Cappella Sistina*" Repubblica 13 dicembre 1984 - A. Donati "*Alla ricerca di una volta perduta*" Repubblica 27 dicembre 1984

¹⁶⁵ Cfr. G. Carandente "*La Sistina cambia pelle*" Il Giornale 13 dicembre 1984, p.3.

Giovanni Carandente¹⁶⁶. Lo studioso riprende il discorso già aperto da Argan due anni prima, a proposito del colore di Michelangelo:

“I magnifici colori..” dice Carandente “ non permettono più di considerarlo il disegnatore più forte ma il coloritore più fiacco..(..) E Michelangelo va ristudiato daccapo, tanto è sconvolgente la scoperta, così diverso risultando il pittore del quale si era osato scrivere che nella Sistina aveva adoperato colori che tiravano tutti al mattone e al grigio...(..) incapace di imitare il colorito di natura, di variare le tinte. I fiumi di inchiostro stampati per descrivere il groviglio di corpi senz’ordine né colore sulla volta della Cappella papale, dovranno essere fra breve cancellati dalla storia dell’arte..(..)E’ questa la prima fase del restauro iniziato il 10 febbraio 1981, che ora si è conclusa e che Carlo Pietrangeli ha presentato l’altra sera alle televisioni di tutto il mondo. Si tratta di un restauro eccezionale e memorabile..(..) una televisione giapponese..(..) filmerà ogni centimetro quadrato di intonaco dipinto, durante le operazioni di pulitura eseguite magistralmente da Gianluigi Colalucci ..(..) Abbiamo visto l’altra sera un campione del film..(..) quindici minuti girati nel giugno 1983 ad una delle lunette. Era come stare lassù, a quindici metri dal pavimento della Sistina a seguire il gesto e il ritmo pacato di Colalucci che pazientemente, in un atmosfera senza tempo – un muto, magico colloquio con il capolavoro- rimuoveva il film nerastro di nerofumo e colle animali..(..)L’incantesimo di aver visto risorgere da quello strato nerastro le figure solidamente plasmate e vivacemente colorate di Michelangelo può essere difficilmente descritto con le parole. Era come intessere un dialogo con quel burbero di un Fiorentino che, proprio quando portava a termine quest’opera gigantesca e sublime, scriveva al padre, in sconsolata modestia : < e vivo con grandissime fatiche e con mille sospetti. E sono stato così circa quindici anni e mai ebbi un ora di bene >...(..) Le figure hanno una plasticità maestosa e anche, nelle pose sciolte e spontanee, una straordinaria morbidezza...(..) Con i materiali e le tecniche avanzate di oggi, il ponte in acciaio e legno corre ora su un doppio binario e i sostegni usano gli stessi fori per i sorgozzoni che usò Michelangelo..(..) C’è da augurarsi di poter ripetere nel 1992 (cioè la data ipotizzata per la fine del restauro) anche noi prostrati, la celebre frase di Giulio II : < Dio, quanto è terribile il tuo giorno del Giudizio ! >”.

La parte di volta che viene affrontata per prima coincide con l'inizio della decorazione michelangiotesca, e comprende la vela con *Davide e Golia*, quella con *Giuditta ed Oloferne* e la figura del profeta *Zaccaria*. Sulla Volta ricominciano gli studi, i test di pulitura e le ricerche scientifiche. Si presenta subito un problema sulla figura di *Zaccaria*. La figura appare molto diversa rispetto alla pittura delle lunette. Sembra molto ritoccata e corretta, il manto verde è ricoperto da tratteggi incrociati verdi e bruno-neri che sembrano estranei all'affresco. Il viso è appesantito da ombre che alterano la stesura sottostante e la manica gialla dell'abito ha un aspetto poco cinquecentesco. Cercando di capire meglio la situazione si fanno indagini aggiuntive mentre si procede con il lavoro nelle zone che non presentano problemi. Colalucci mi dice che in questa prima parte della Volta Michelangelo apporta alcune correzioni alla proporzione delle figure poiché evidentemente deve prendere dimestichezza con la nuova superficie. Sempre sul manto verde di *Zaccaria* per esempio vengono individuate due correzioni che Michelangelo fa su una rasatura di calce applicata su una parte di intonaco che aveva precedentemente raschiato in superficie. Le correzioni sono abbastanza evidenti poiché hanno un aspetto superficiale granuloso molto diverso da quello smaltato dell'affresco, sono anche meno resistenti e richiedono un trattamento consolidante prima della pulitura. Il 29 gennaio 1985 Colalucci annota sul diario che sono riusciti ad individuare come falsi i tratteggi neri sul manto di *Zaccaria* ma che vi sono ancora delle incertezze su quelli verdi, dunque continua la ricerca. Qualche

giorno dopo in cantiere ha luogo una riunione con il Direttore, il consulente Rotondi, Mancinelli , Gabrielli e naturalmente Colalucci. Si discute anche del problema del manto verde di *Zaccaria*. Alla fine si decide di continuare le ricerche, procedendo con il lavoro sulle zone che non presentano problemi come la vele. Il 17 aprile 1985 dopo quasi due anni dall'invito che Colalucci gli aveva rivolto, Mason arriva in Vaticano. Il pittore si rifiuta però drasticamente di salire sul ponteggio per vedere gli affreschi da vicino e continua a sostenere che il restauro sta danneggiando la pittura di Michelangelo. L'artista incontra Pietrangeli, Mancinelli Colalucci e Gabrielli ma nessuno di loro riesce a fargli cambiare posizione, tanto che appena tornato in America organizza una manifestazione di studenti della "*Art Student of N.Y.*" davanti al consolato italiano di New York per fermare il restauro. In quella occasione Mason, in rappresentanza dei manifestanti, consegna al viceconsole Roscigno una petizione¹⁶⁷ per fermare "*l'orribile distruzione subita con il lavoro già completato sulle lunette*". C'è un articolo firmato da John Cappelli sul quotidiano "*Il Progresso*"¹⁶⁸ che riporta la notizia della manifestazione e comprende un'intervista a Mason. L'artista rilascia questa dichiarazione :

"Noi (cioè i muralisti d'America) riteniamo che Michelangelo lavorò a secco prima di diventare un maestro insuperato dell'affresco." Prosegue Mason "*..il dott. Colalucci si oppone strenuamente alle nostre argomentazioni negando l'essenza vitale del materiale su cui lavora (...) ho scoperto ben altro, e cioè che la spinta*

¹⁶⁷ Archivio Colalucci –sezione documenti (F.9- serie 6). Vedi allegati Doc. M.5/85

¹⁶⁸ Un quotidiano italiano di New York. L'articolo è datato venerdì 17 maggio 1985. Archivio Colalucci –sezione documenti (F.9 –serie 6)

del restauro viene in non piccola parte da almeno tre milioni di dollari pagati dalla Nippon TV per i diritti di filmare per prima il nuovo Michelangelo..”

Qui addirittura si cerca di dare al restauro una valenza politico-commerciale. L'articolo continua su questo piano toccando punte che potremo definire esilaranti quando viene accusato Colalucci *“di eseguire la pulitura con criteri modernistici che distruggerebbero parte dell'anatomia e con preparati chimici capaci di dare un risalto psichedelico alle forme”* Allo stesso modo esilaranti sono le scritte dei cartelli usati dagli studenti nel corteo *“Svegliatevi italoamericani e unitevi a noi per salvare la Sistina!”* oppure: *“Dio è già pulito non ha bisogno di Colalucci”*.

Per Mason, l'intervista al Progresso, è anche una succulenta occasione di promozione professionale, poiché l'articolo di Cappelli non manca di dare ampio spazio alle opere eseguite dal pittore per le chiese di New York. Chissà forse Mason ha la segreta speranza di poter un giorno dipingere un affresco in Vaticano? In occasione della consegna della petizione, l'artista invia una lettera aperta al New York Time ed una al Segretario di Stato del Vaticano Cardinale Casaroli. Tra il mese di maggio e giugno arriveranno in Segreteria di Stato alcune lettere aperte contro il restauro: quella di Dean Fauset Presidente dell'associazione di cui Mason è vicepresidente, quella di Donald Weston Presidente della *“Fine Art Federation of New York”*, e quella di Alexandre Eliot

art editor di Time Magazine¹⁶⁹ .

Siamo ad un anno dalla conclusione del restauro delle lunette, il lavoro procede normalmente, disturbato soltanto dalla polemica che non accenna a mollare e sembra farsi più pressante.

Nell' ottobre del 1985, il magnate americano Stillman organizza nella sua tenuta di Wethersfield, vicino New York, una settimana di studi sulla Sistina. Stillman è un collezionista, dunque è molto vicino all'ambiente degli artisti contemporanei. Nella casa di Wethersfield ci sono delle decorazioni murali del pittore Pietro Annigoni, un artista italiano molto abile nel disegno, che in età matura si è avvicinato alla tecnica dell'affresco, con risultati discutibili. Per la settimana di studi sulla Sistina, Stillman ospita a Wethersfield un selezionato gruppo di storici dell'arte e restauratori per discutere sul restauro in corso. A rappresentare il Vaticano ci sono Persegati, Mancinelli, Colalucci e Gabrielli. Al termine della prima giornata di incontro viene fatta un'esposizione nell'auditorium del Metropolitan Museum di New York. Oltre al gruppo del Vaticano vi prendono parte il capo restauratore del museo di Los Angeles, la storica dell'arte Eve Borsook, il restauratore Paul Schwartzbaum dell' ICCROM, il restauratore Andrea Rothe del Getty Museum di Malibu e la Weil Garris Brandt docente di storia dell'arte alla New York University e consulente dei Musei Vaticani per l'arte rinascimentale. Due giorni dopo questo incontro pubblico se

¹⁶⁹ Archivio Colalucci –sezione documenti (F.9-serie 6). Vedi allegati Doc. M. 7-8-9-13/85

ne organizza un altro nella sede della Frick Collection di New York. Questa volta il pubblico è più ristretto di quello del Metropolitan ma molto selezionato. Ci sono alcuni personaggi celebri del mondo della conservazione newyorkese, come Mario Modestini, Diane Dwyer del Metropolitan Museum, e Marco Grassi, ma c'è anche James Beck. Alla discussione finale, cui molti partecipano per esprimere la propria opinione sul restauro, Beck polemizza sul solito problema delle finiture a secco. Il tono della contestazione del professore della Columbia University è inasprito da una evidente rivalità esistente tra lui e la Weil Garris Brandt docente alla N.Y. University, che è lì presente nella veste ufficiale di consulente per i Musei Vaticani. Due autorevoli rappresentanti di due prestigiose università : uno escluso dalla grande impresa Sistina, l'altra coinvolta come consulente.

La presenza a New York del gruppo del Vaticano risveglia la "fantasia" di Mason. L'artista non può lasciarsi scappare l'occasione per riprendere il discorso sul restauro di Michelangelo, e decide perciò di invitare, nel suo circolo privato, Colalucci e gli altri per parlare della Sistina. Le idee e le azioni dell'artista contro il restauro sono arcinote, ma nonostante ciò, l'invito viene accettato nella speranza di poter avere, una volta per tutte con Mason e i suoi seguaci, un confronto corretto e costruttivo. Non sarà così poiché il dibattito assumerà subito un carattere di inaccettabilità. Agli argomenti storici, tecnici o scientifici portati dall'equipe della Sistina a supporto delle scelte fatte, Mason e i

suoi seguaci contrappongono soltanto teoremi senza nessun fondamento scientifico. Mi dice Colalucci che l'artista continuava ad evocare l'immagine del "Genio melanconico" che sporca con il nerofumo (addirittura in seguito si parlerà dell'*atramentum*)¹⁷⁰ l'affresco appena finito,¹⁷¹ e rifiutava di accettare la lettura più realistica di Michelangelo alle prese con le regole del "buon fresco" cinquecentesco. La riunione organizzata da Mason metterà a dura prova anche la pazienza della Weil Garris Brandt, presente alla conferenza che, con una dura replica alle accuse del pittore, porrà fine all'incontro. Dopo la chiusura della settimana di Wethersfield, Beck, con l'aiuto del giornalista italiano Lucio Manisco -corrispondente del quotidiano romano "Il Messaggero"- e anche molto legato a Scialoja, scriverà sul New York Times un articolo contro il restauro

Il quarto giornale di cantiere della Sistina inizia nel novembre 1985. Dopo quasi un anno di ricerche si sta ancora lavorando sulla figura di *Zaccaria*. Il problema questa volta è quel colore a tempera che altera la forma della manica gialla.

Ha l'aspetto di una ridipintura poiché è scurissimo e molto diverso, per proporzioni ed aspetto, dai pentimenti michelangioleschi. Colalucci però in assenza di prove oggettive sulla sua non originalità non vuole asportarla. Il 27 novembre si svolge una miniriunione con Gabrielli per discutere alcune novità emerse dal procedere della pulitura dello *Zaccaria* e stabilire l'esecuzione di nuovi prelievi. Circa due settimane dopo si fa una nuova riunione con

¹⁷⁰ Cfr. A. Conti op. cit.

Piétrangeli, Mancinelli, Rotondi, Colalucci e Gabrielli finalizzata alla decisione di rimuovere o meno la ridipintura. Grazie agli elementi emersi dallo studio archivistico e dai test di pulitura si riesce ad inquadrare l'intervento nell'ambito del restauro eseguito dal Mazzuoli nella prima metà del Settecento. Finalmente si può procedere alla sua rimozione. Le correzioni sul collo e sulla manica del Profeta risultano invece originali e ovviamente vengono conservate. Nel frattempo il cantiere continua ad essere teatro di visite. Il 14 dicembre salgono sul ponte Basile, Cordaro, Andaloro, e Varoli Piazza. Due giorni dopo arriva da Venezia Trevisani, e altre persone, e così via fino alle fine del 1985 per riprendere con l'inizio del nuovo anno. Il 13 gennaio 1986, davanti alle telecamere della NTV, Colalucci procede alla rimozione delle ridipinture sul profeta *Zaccaria*, schiena, ginocchio, manica gialla e piega del manto verde. Pulendo scopre che lo strato bianco dato dal restauratore come preparazione per l'intervento fatto sulla schiena del profeta e sopra le correzioni di Michelangelo, entra in una grande lacuna del colore originale.

Questa è la conferma definitiva della non originalità dell'intervento che sta rimuovendo.

Il 24 gennaio in cantiere si festeggia la conclusione della prima porzione di volta. È tutto completato, comprese le riprese cinematografiche, le documentazioni grafiche e quelle fotografiche. Si aspetta soltanto di lasciare definitivamente il ponteggio in attesa della grande inaugurazione. Il 4 febbraio

alle 17,30 di fronte a circa settecento persone, e di fronte agli organi di stampa, radio e televisioni di tutto il mondo, la prima porzione della volta restaurata viene presentata ufficialmente. E' un trionfo.

Colalucci, qualche giorno dopo, racconta l'evento nel diario di cantiere. Parla della grande emozione provata nel vedere gli affreschi restaurati per la prima volta dal basso. Si dice soddisfatto del risultato del lavoro e sollevato circa la sua omogeneità, mentre è assai critico sulla qualità dell'illuminazione. Secondo lui la sera dell'inaugurazione gli affreschi erano stati eccessivamente illuminati. Racconta infatti di aver fatto spegnere, il giorno successivo, quasi tutte le lampade piazzate¹⁷², lasciandone accese soltanto due.

La cerimonia dell'apertura della prima porzione della Volta restaurata fa il giro del mondo e, attraverso gli organi di stampa, le immagini degli affreschi arrivano nelle case di tutti. Cresce la curiosità attorno al lavoro e cresce il consenso per i risultati ottenuti. La popolarità di Colalucci è in rapida ascesa. Quando in Vaticano percorre il lungo corridoio delle carte geografiche per recarsi in Sistina, i turisti lo fotografano come fosse un divo del cinema. Alcuni gli chiedono l'autografo. A tutti piace il suo modo pacato di parlare del lavoro. Trasmette sicurezza senza mai mostrarsi arrogante, e fa sembrare semplice anche ciò che non lo è. Le visite in cantiere si moltiplicano. Per vedere gli affreschi da vicino arrivano persone dalle più prestigiose istituzioni di tutto il mondo : da San Diego California, dalla *Università del Michigan*, da quella del

¹⁷²La sera dell'inaugurazione erano state piazzate diciotto lampade Osram-Philips, anche per consentire alle televisioni di effettuare le riprese degli affreschi.

Wisconsin, dall'*Accademia Britannica*, da quella *Germanica*, dalla *Sorbona* di Parigi. Gli Storici dell'arte ed i restauratori italiani amano visitare il cantiere con una certa frequenza, e seguono il lavoro -che intanto prosegue nella seconda porzione della Volta comprendente la scena con il *Diluvio Universale*- con grande partecipazione. È ancora una volta il diario di cantiere a lasciarci la traccia dell'emozione immediata dei numerosi visitatori. Molte e lusinghiere le annotazioni che tanti di loro lasciano accanto alla firma "*..una esperienza nella vita che non si può dimenticare*" lascia scritto Gombrich¹⁷³. Peridis il noto vignettista de El País, disegna una scenetta che rappresenta Colalucci impegnato nella pulitura della volta osservato dal Papa che gli dice "*..va bene così maestro*"¹⁷⁴. Lo scultore Arnaldo Pomodoro scrive :"*.. è per me un giorno particolare; è davvero emozionante trovarmi al posto di Michelangelo e vedere da vicino come ha lavorato! Un' opera gigantesca, stupenda e vadano gli elogi a chi se ne prende cura. Grazie e tanti auguri*" , Umberto Baldini commenta :"*Grazie per questo ritorno allo spazio della visione*".

Nel frattempo in Segreteria di Stato arrivano altre lettere a proposito del restauro. Questa volta a scrivere è l'Arcivescovo di Milano Carlo Maria Martini¹⁷⁵. Il Cardinale trasmette una lettera del presidente della Corte d'Appello di Milano che raccoglie "*alcuni rilievi critici di un gruppo di artisti*" sul restauro della Sistina. Ancora una volta le perplessità si alimentano nell'ambiente degli artisti, in questo caso il gruppo è di Bergamo e fa capo al pittore Mario Donizetti. Gli argomenti vertono come al solito sulla rifinitura a secco dell'affresco

¹⁷³ Vedi allegati Doc. D. 4/86

¹⁷⁴ Vedi allegati Doc. D. 7/86

¹⁷⁵ Vedi allegati Doc. M.14-15-16-19/86

micelangiolo. La lettera è accompagnata da un articolo che il pittore ha scritto per il trimestrale "Ricerca"¹⁷⁶. Donizetti si avventura in campi che non gli sono propri, come quello della storia dell'arte, del restauro e della chimica, pretendendo di dare lezioni a chi di quelle materie se ne occupa in maniera professionale. Il pittore sostiene per esempio, che l'azione del solvente usato per la pulitura (AB 57) sia dovuta alla soda caustica e all'ammoniaca, scambiando il bicarbonato di sodio per soda caustica ed il carbonato d'ammonio per ammoniaca. Parla del Condvi traendo conclusioni personali. Si scaglia contro la rimozione dei ritocchi dalla figura di *Zaccaria* accusando i restauratori di aver agito con leggerezza ed ignoranza, quando abbiamo visto che gli studi sui problemi del Profeta hanno impegnato tutta l'equipe per più di un anno. Donizetti prosegue l'articolo parlando della fuliggine, secondo lui usata da Michelangelo per nascondere i colori troppo brillanti dell'affresco appena dipinto. Il pittore avverte che la fuliggine -non avendo una definizione in formula chimica - può essere scambiata per lo sporco prodotto dalle lampade. Dando ad intendere che i restauratori ed i chimici siano incapaci di distinguere il sedimento di sporco dalla materia originale. Ma il restauro della Sistina non sarà l'unico bersaglio di Donizetti che successivamente sparerà a zero anche contro il restauro del Cenacolo, incolpando la restauratrice Pinin Brambilla di aver : "*asportato dal Cenacolo le finiture a secco di Leonardo*". Il pittore termina l'articolo su "Ricerca" con una descrizione molto personale, e senza alcun riscontro scientifico o storico, della tecnica pittorica di Michelangelo.

¹⁷⁶ Cfr. M. Donizetti su Ricerca anno III n° 5-6-7-8 . Archivio Colalucci –Sezione documenti (F.9 – serie 6) Vedi allegati Doc. M 17/86

“.. Michelangelo concepì a priori il raggiungimento del risultato finale non intieramente a solo fresco, ma a tecnica mista. Anche per la scarsità delle sue conoscenze di tecnica a fresco adottò questo metodo misto che gli procurò ovviamente le difficoltà che sono non solo note ma storiche”.

Il 9 dicembre 1986 visitano per la prima ed unica volta il cantiere, Toti Scialoja e Alessandro Conti¹⁷⁷. Nessuno dei due, prima di questa data, ha mai visto la pittura di Michelangelo della Sistina da vicino¹⁷⁸ anche se Conti, pochi giorni prima, ha mandato alle stampe¹⁷⁹ un testo dal titolo “Michelangelo e la pittura a fresco”¹⁸⁰. Il libro deve essere presentato di lì a qualche giorno, e questa singolare visita in *extremis* gli serve per poter dire di aver visto la pittura di Michelangelo da vicino. Non importa quando. Lo studioso si fida del fatto che nessuno metterà in relazione la data della sua visita in Sistina con quella della stampa del libro.

Nel diario di cantiere, c'è il racconto di questa strana visita. È un racconto duro e critico fatto da Colalucci e sottoscritto da Mancinelli. Apprendiamo che Conti e Scialoja si sono fermati sul ponteggio per una stringata mezz'ora, e che hanno osservato gli affreschi in un clima di estrema freddezza, senza mai cercare il dialogo con i restauratori. Nessuna domanda, nessuna apertura al dialogo. Concludendo il racconto di questo episodio Colalucci si sofferma sul problema dell'insegnamento delle tecniche artistiche. Conti, come nota, è abituato a studiare le opere sulle riproduzioni fotografiche, le tecniche solo sulle fonti, e non ha nessuna abitudine al contatto diretto con la materia. Un metodo di studio

¹⁷⁷ Vedi allegati Doc. D. 8/86

¹⁷⁸ Il che è molto strano dal momento che il lavoro andava avanti da quasi cinque anni. Il cantiere era aperto a chiunque facesse richiesta di visitarlo.

¹⁷⁹ Finito di stampare nel novembre 1986 presso la Grafica Lito di Firenze.

¹⁸⁰ Cfr. A. Conti “*Michelangelo e la pittura a fresco*” con prefazione di Toti Scialoja, Firenze 1986.

discutibile che si presta ad interpretazioni spesso lontane dalla realtà o quantomeno lacunose. Oggi che a più di vent'anni di distanza dalla pubblicazione del testo di Conti, abbiamo acquisito la consapevolezza che lo studio delle tecniche esecutive - per fornire dati credibili- deve essere condotto a diretto contatto con l'opera d'arte, le riflessioni di Colalucci ci sembrano quanto mai appropriate. All'epoca però gli scritti di Conti, anche se da molti illustri studiosi furono subito definiti "marginali e fantasiosi", fecero in tempo a finire sui tavoli di molti studenti. Vi era l'aggravante che lo studioso rivendicava il suo ruolo universitario presentandosi come "*L'unico titolare della Cattedra di Storia e Tecnica del restauro*" a Bologna. In realtà insegnava al DAMS una sorta di facoltà sperimentale dedicata all'insegnamento delle varie forme di arte e spettacolo e che in quegli anni, altro segno della crisi che avanzava, aveva da poco incluso tra quegli insegnamenti la "storia e la tecnica del restauro"¹⁸¹.

Il quinto giornale di cantiere inizia il 19 gennaio 1987, con un lungo elenco di firme. Tra visitatori c'è Paul Philippot. Si sta lavorando alla scena della Cacciata dal Paradiso terrestre. In cantiere c'è una novità : il 23 gennaio è stato installato dalla società E.C.G. il computer¹⁸² per la raccolta e archiviazione dei dati relativi alla documentazione grafica. Fino a quel momento le basi grafiche erano state eseguite manualmente¹⁸³ partendo dalle tavole fotografiche Alinari. Con il procedere del lavoro, e la crescita dei dati da acquisire e da rendere

¹⁸¹ Conti si era laureato con una tesi sulla "storia del restauro" che poi aveva trasformato in testo scolastico- Colalucci definisce "insulso" questo testo poiché ritiene che non si possa parlare di storia in quanto si tratta di una raccolta disorganica di metodi di restauro.

¹⁸² Si tratta di una stazione Apollo D.N. 3000 con processore Motorola 68020, 4 megabytes di RAM e hard disk da 330 megabyte, monitor 19 pollici a sedici colori ad alta definizione. Il software di base è un series 5000 (S5k9 della Auto Trol Technology di Denver), il software applicativo, fornito dalla E:C:G: è stato successivamente modificato ed adattato alle esigenze della raccolta dati dalla stessa equipe di restauro. Si veda F. Mancinelli "*Sistemi di documentazione nel restauro della Cappella Sistina*" in Atti del Convegno Internazionale di studi, marzo 1990- Ed. Istituto Geografico De Agostani, Novara 1994. PP. 263/265.

¹⁸³ Dall'inizio del lavoro e fino all'installazione del computer, le basi grafiche erano state eseguite da D. Bartoletti.

soprattutto consultabili facilmente anche in futuro, nel corso del 1986, si era deciso di ricorrere all'informatica. È questa la prima volta che un computer viene installato in un cantiere di restauro. Il computer, per tutta la durata del restauro, sarà manovrato da Filippo Petrignani.

Intanto continua l'opera di divulgazione dei risultati del lavoro. L' 1 febbraio, all'indomani di una affollatissima conferenza di Mancinelli al Poldi Pezzoli di Milano, il quotidiano la Repubblica, pubblica una lettera aperta di Beck a Colalucci. La lettera dà inizio ad un vero e proprio botto e risposta tra i due che avrà luogo sui giornali e che si protrarrà per qualche tempo. La cosa è anomala poiché Colalucci –come tutta l'equipe vaticana - aveva sempre cercato di dibattere i problemi del restauro nelle sedi idonee, tenendosi lontano dalle polemiche spicciole tanto care ai mass media. In questo caso particolare però, poiché tirato personalmente in ballo, sarà costretto a rispondere pubblicamente.

La lettera aperta di Beck a la Repubblica si apre così :

“Caro Colalucci in questo mondo alienato e frettoloso dove le azioni sono coperte dal velo dell'anonimato, le battute ad effetto sono di rigore e le alleanze più spurie portano a strane compagnie¹⁸⁴ ...(..) ..quando il New York Time ha pubblicato la corrispondenza da Roma di Mary Davis Suro¹⁸⁵ ..(..)..basata essenzialmente su una sua intervista, ho preso atto che le mie osservazioni non erano rimaste inascoltate..(..)..lei Colalucci, un restauratore con esperienze decennali sta incominciando a nutrire gravi dubbi anche se è stata una sola la voce del mondo accademico (cioè la sua) che si è levata per contestare il restauro da lei diretto...(..) malgrado

¹⁸⁴ Potremmo dire che questa “criptica apertura” più che al lavoro di Colalucci sembrerebbe riferibile alla natura di quell' ArtWatch, di cui Beck è a capo.

¹⁸⁵ Beck si riferisce all'articolo di M. D. Suro “Il restauro della Sistina : guai in Paradiso” New York Time, 4 gennaio 1987 e ripreso poi dall' International Herald Tribune.

*l'osannante consenso di tanti emeriti storici dell'arte...(.) mi sembra che una singola voce abbia avuto su di lei un impercettibile effetto..*¹⁸⁶

La lettera di Beck prosegue con uno stile alquanto discutibile quando, dopo aver fatto raccomandazioni elementari, incita Colalucci a non farsi “*trarre in inganno da amici che le rivolgono elogi forse generosi ma sicuramente acritici e retorici* (evidentemente per Beck sono retorici i commenti di Argan, Bertelli, Brandi, Briganti, Chastel, Gombric, Urbani, e di tutti quanti hanno scritto a favore del restauro).” Poi getta quasi un anatema :

“..quando verrà il momento sarà lei e non questi personaggi, a dover rendere conto del suo operato alla posterità...(.) si schieri dalla parte degli angeli..”

Il 2 febbraio, in cantiere ci sono trenta giornalisti inviati dai giornali e dalle TV più importanti del mondo : Le Figarò, Ya- Madrid, N.C. News, “La Nazione”, Agenzia Asca, Afp, “Il Giornale”, “Il Tempo”, “Avvenire”, “Corriere della Sera”, DjN, “Voice of America”, Televista-Messico, “La Repubblica”, BBC, TG.3 Rai, Agenzia Italia ed altre. Si continua il 5 con AP, EFE, “Daily News”, Europa Press- Spagna, ANSA, Agenzia France Press, NPR, “La Stampa”, “Il Messaggero”, “El Pais”, “Sonijay Tribune”, GR 3 24 ore. Si sta lavorando sulla scena della Cacciata dal Paradiso Terrestre.

Ancor prima della risposta di Colalucci a Beck su la Repubblica, esce sul

¹⁸⁶ Beck costruisce un ipotesi fantasiosa, partendo da alcune considerazioni personali su Colalucci, con le quali la Suro aveva colorito il suo articolo sul New York Time. La giornalista aveva scritto che Colalucci ,gravato dalle responsabilità del lavoro, gli era apparso teso ed improvvisamente invecchiato . Tutto qui, tanto che in seguito resasi conto che il suo pezzo era stato usato scorrettamente da Beck per gli articoli qui riportati, si scuserà personalmente con Colalucci.

Corriere della Sera un commento di Carlo Bertelli dal titolo emblematico :
“*Michelangelo sporco dura di più ?*” . Bertelli risponde sostanzialmente a Beck
difendendo il restauro della Sistina e criticando coloro che esprimono giudizi su
lavori che non conoscono. Sul contenuto del testo di Conti Bertelli è molto
severo :

*“E’ dunque un segno interessante di costume il fatto che sia stato possibile
scrivere un intero libro contro il restauro della Sistina senza che l’autore
dimostri mai un’ osservazione diretta e soltanto cucia notizie stampate a
ipotesi non dimostrate”¹⁸⁷.*

La feroce stroncatura di Bertelli al metodo di ricerca di Conti non passa
inosservata, tanto che la polemica si inasprisce ulteriormente. Tra le varie
testate giornalistiche italiane ed estere, che si occupano dell’argomento, spicca
il quotidiano romano Paese Sera che conduce la polemica in maniera molto
scorretta. C’è da dire che il quotidiano romano, dopo un passato glorioso è
ormai in grave crisi editoriale - tanto che di lì a pochi anni chiuderà i battenti
definitivamente – e probabilmente cerca di vendere quante più copie possibile
con titoli sensazionalistici. Paese Sera diviene la voce pubblica delle opinioni
personali di un ristretto gruppo di persone : Manisco, Scialoja, Conti e Bek (
cioè un giornalista un pittore e due storici dell’arte). Più aumenta il successo
del restauro nel mondo, più la polemica assume i caratteri di una caccia alle
streghe, contro il Vaticano prima e contro Colalucci poi.

¹⁸⁷ C. Bertelli “*Michelangelo sporco dura di più ?*” Corriere della Sera 4 febbraio 1987.

Manisco è l'autore di un pezzo uscito il 5 febbraio¹⁸⁸ su Paese Sera. L'articolo lunghissimo è un inno alla faziosità. Si sofferma sul solito testo di Conti annunciandone la traduzione in inglese. Manisco definisce l'appello di Beck su la Repubblica "Accorato e civile" mentre giudica "polemico e denigratorio" il modo di rispondere di Colalucci e di Mancinelli. La falsità di tali asserzioni trova un facile riscontro nell'intervista rilasciata da Mancinelli al Corriere della Sera e nella lettera di risposta di Colalucci a Beck, entrambe pubblicate il 7 febbraio.

"Caro Beck, lei mi offende" così si apre la lettera di Colalucci¹⁸⁹, che prosegue:

"...La sua affermazione secondo la quale io incomincerei a nutrire gravi dubbi sul mio lavoro di restauro mi sorprende e mi sbalordisce, tanto essa è contraria alla verità...(..).. no professore, io non sono né angosciato né preso da incertezze, sono solo pienamente conscio delle responsabilità che pesano su di me così come pesano su tutti coloro che condividono le decisioni relative alla campagna di restauro in corso...(..)..Ciò che più mi sorprende nella sua lettera è che lei possa pensare che le domande più elementari che oggi mi pone, non siano state da noi considerate prima ancora di dare inizio al lavoro. Mi sembra ovvio che quesiti quali : è necessario procedere alla pulitura? È urgente? Siamo sicuri della bontà del metodo nel tempo? Esistono rifiniture originali a secco di Michelangelo ? ecc. vengono posti come premessa di qualsiasi operazione di restauro. Dubitandone, professor Beck, lei offende la nostra professionalità ed il nostro senso di responsabilità...(..) risposte a questi problemi...(..)..sono già state date da noi attraverso pubblicazioni scientifiche ed altre di larga diffusione. Ma lei sembra volerle ignorare. Quanto alla pausa da lei invocata, le faccio presente che le pause di riflessione sono per noi normale prassi di lavoro e durano tutto il tempo necessario...(..) ritenevo importante la sua opinione , ma la sua lettera mi ha profondamente deluso.

¹⁸⁸ L. Manisco "Ora anche dagli usa <fermate i restauri>" Paese sera 5 febbraio 1987, p. 11.

¹⁸⁹ Cfr. G. Colalucci "Caro Beck lei mi offende" in Repubblica di sabato 7 febbraio 1987.

Quanto al suo invito, ad effetto, a schierarmi <dalla parte degli angeli > mi pare di esservi ormai da oltre sei anni. E lei professore ?”.

Mancinelli invece risponde alle domande di A. Debenedetti dalle pagine del Corriere della Sera. Alla domanda sulla pausa di riflessione invocata da Beck Mancinelli risponde:

“Sono d’accordo con Beck che, lavorando su Michelangelo, la prudenza è indispensabile. Sono d’accordo sul fatto che il tempo in operazioni di questo genere non deve avere importanza. Però le pause di riflessione si fanno quando ci sono dei motivi validi. Nel nostro caso, le pause sono già state moltissime anche se il professor Beck non ne è informato. Ci siamo fermati ogni volta che lo abbiamo ritenuto necessario..”

Quando il giornalista chiede quali consensi ha avuto il lavoro Mancinelli risponde :

“ In molti si sono espressi a favore pubblicamente : da Urbani a Bertelli, da Argan a Calvesi, da Briganti a Zeri, da Chastel a Raggianti a Baldini, da Hartt a Shearman, dalla Weill-Garris alla Borsooc. E mi fermo agli storici dell’arte..” Poi alla domanda sul dissenso di Scialoja riprende : “Gli artisti hanno un rapporto estremamente soggettivo -ed è giusto- con l’opera d’arte e la trasformazione operata dalla pulitura è stata indubbiamente shockante. Non tutti gli artisti però, hanno reagito allo stesso modo..”¹⁹⁰

Pochi giorni dopo un nuovo articolo su la Repubblica con ulteriore replica di Beck :

“ il professor Colalucci mi ha sfidato ad un dibattito pubblico chiedendomi < da che parte sta lei professore?> La risposta è semplice – dalla parte di Michelangelo...”

¹⁹⁰ A. Debenedetti “Per la Sistina non c’è bisogno di pause” Corriere della Sera 7 febbraio 1987.

l'intervista riporta sempre gli stessi argomenti contro il restauro basati sulle solite fonti : l'ormai noto passo del Condivi e le improbabili teorie contenute nel testo di Conti¹⁹¹. L'articolo si conclude con la risposta di Colalucci, interpellato a proposito della lettera aperta contro il restauro inviata al Papa da una quindicina di artisti americani tra cui Christo, Rauschenberg e Andy Warhol –che pare avesse aderito poco prima di morire-. Dice Colalucci :

“Noi non ci mettiamo in allarme, e nemmeno il Papa, altrimenti si sarebbe mosso da tempo. Ho l'impressione che qualcuno di questi firmatari non abbia neanche mai visto che cosa stiamo facendo”.

A difesa del restauro ed a proposito della protesta degli artisti americani Giuliano Briganti scrive su la Repubblica un articolo dal titolo “*Quando si firma al buio*”¹⁹² Dice Briganti :

“Credevo fosse una consuetudine tutta italiana quella di firmare lettere aperte, quasi sempre per telefono, avendo solo un'idea molto vaga del contenuto delle medesime. Ma vedo che non è così. Non so davvero cosa abbia condotto artisti come Rauschemberg, Cristo, Rosenquiste e il defunto Andy Warhol a firmare, insieme ad altri artisti americani (quindici in tutto) una lettera a proposito del restauro della Sistina...(..) proponendo al Vaticano la sospensione dei lavori...”

Briganti ritiene dunque totalmente fuori luogo la levata di scudi di quelli che definisce “*antichi eroi della Pop Art*” e rivela che ha sempre pensato, senza tuttavia dirlo, che i pittori anche i più grandi, non fossero le persone “*più adatte a capire gli altri pittori e i grandi che li hanno preceduti*”, e a tale proposito cita

¹⁹¹ Bisogna dire che Conti, polemizzando con il restauro della Sistina, trova il modo di portare continuamente alla ribalta il suo libro che con ogni probabilità, in altro contesto, sarebbe passato inosservato. Conti fa, come si direbbe oggi, pubblicità a costo zero.

¹⁹² G. Briganti “*Quando si firma al buio*” la Repubblica 8 marzo 1987.

Federico Zeri che gli aveva ricordato quanto misera, e basata su attribuzioni sbagliate, fosse la collezione di quadri antichi di Picasso. Briganti si chiede che autorità abbiano i firmatari della lettera per parlare, visto che la loro opinione si basa sul sentito dire, poiché nessuno di loro ha mai visto il lavoro da vicino ed ha forse “solo sbirciato fotografie di giornali o poco più”. Briganti si sofferma anche sulla provenienza degli attacchi e sul fatto che da questi :

“reiterati attacchi contro questo meraviglioso restauro della Sistina – attacchi che provengono tutti, diciamo anche questo, sempre dalla stessa fonte – non emerga mai nulla di nuovo. Se studiamo bene gli argomenti degli oppositori non vi troviamo, in fondo, nessuna accusa precisa, nessuna manomissione o danno documentato : solo accuse, gravissime sì, ma generiche e che insistono sempre e soltanto sulla distruzione di presunti ritocchi a secco, di pentimenti, di aggiunte, di velature a colla e di <ultime mani >, la cui esistenza non è, a mio vedere, in alcun modo dimostrata nei fatti. Sono accuse basate soprattutto su di un giudizio estetico che presuppone un’immagine di Michelangelo che personalmente non mi sento affatto di condividere...”

Colalucci è reduce da un viaggio in Canada dove ha fatto una conferenza. Continuano le visite. Il 9 marzo visita il cantiere Antonio Cederna noto per le sue campagne di stampa volte a sensibilizzare i lettori sulla salvaguardia dell’ambiente e del patrimonio culturale¹⁹³. Assieme a Cederna salgono sul ponte Desideria Pasolini dall’Onda, e Maria Antonelli, due personalità di spicco di “Italia Nostra”¹⁹⁴, l’associazione che dal 1955 si occupa della difesa del territorio. Il 10 marzo Colalucci inizia la pulitura della testa di *Eva*. Pochi giorni

¹⁹³ Cederna, dagli anni cinquanta del Novecento in poi (era nato nel 1921 e morirà nel 1996) aveva condotto molte battaglie per la salvaguardia del territorio, scrivendo su riviste e giornali come “il Mondo”, “il Corriere della Sera”, “la Repubblica”, e “L’Espresso”. Dal 1980 era presidente della sezione di Roma di “Italia Nostra”. Nel 1987 viene eletto in Parlamento dove rimarrà fino al 1992 e dove contribuirà alla stesura di leggi a favore della tutela e della difesa del territorio. Si veda tra l’altro A. Cederna “*Sritti per Roma*” Ed. Palombi, Roma 2008.

¹⁹⁴ “Italia Nostra” fu fondata nel 1955 da un gruppo di persone, tra cui Desideria Pasolini dall’Onda, per sensibilizzare il paese contro i rischi della speculazione selvaggia che in quegli anni di ricostruzione si andava delineando.

dopo esce sul Corriere della Sera un' altro articolo di Bertelli dal titolo "*Lassù in cima alla Sistina*"¹⁹⁵. In questo articolo Bertelli racconta l'ultima delle molte visite fatte in Sistina e coglie l'occasione per parlare del contenuto di una lettera recentemente inviatagli da Beck . Sul ponte viene accolto da Mancinelli e da Colalucci "*..sono sorridenti come li ho sempre visti..*" dice lo storico che chiede loro " *non sapevo che Beck fosse stato due volte qua*" Mancinelli e Colalucci rispondono "*oh si, l'ultima volta nel novembre scorso. Si congratulò con noi, partì e poi ci scrisse che non era d'accordo e che dovevamo sospendere i lavori..*" Lo storico mette al corrente Colalucci e Mancinelli di aver ricevuto anche lui una lettera da Beck che mira a convincerlo ad andare dalla sua parte:

"..poiché come sai loro (cioè i restauratori) stanno togliendo tutta la colla, fatta come i tuoi amici hanno detto, di colla animale <made from animals> infatti io credo che certi strati di colla siano stati posti da Michelangelo come preparazione per ritocchi a secco e per dare unità all'insieme, come pensa anche Conti che ha maggiori conoscenze tecniche di me" .

Un tentativo che fallisce ovviamente e che anzi spinge Bertelli a scrivere questo interessante articolo che entra nel merito delle obiezioni sollevate da Beck, analizzandole e smontandole una ad una. C'è un passo molto significativo in cui lo studioso circoscrive la ragione di tutta quella bagarre ad un argomento preciso :

".. né Beck né Conti hanno individuato un punto preciso, in tutta la Pittura di Michelangelo finora restaurata o in via di esserlo, dove si trovino colle apposte

¹⁹⁵ C. Bertelli "*Lassù in cima alla Sistina*" Corriere della Sera 25 marzo 1987, p18.

da Michelangelo e non dai suoi restauratori. Conti, l'autorità tecnica cui fa ricorso Beck, nella copertina del suo libro riproduce la testa del profeta Daniele, che non è ancora restaurata, ma che dal ponteggio si può vedere da vicino e appare come un vero campionario di imbratti e grossolani ritocchi..”

Bertelli torna a criticare il testo di Conti, puntando il dito sulla debolezza delle fonti cui l'autore ha basato le sue teorie :

“ La fonte cui a sua volta fa riferimento Conti non è rappresentata dall'osservazione diretta delle sezioni <sondaggi dello spessore dell'intonaco dipinto >..(..)né altri rilievi al microscopio, ma l'autorità d'un manuale scritto nel tardo Cinquecento da un mediocrissimo pittore, Giambattista Armenini. Quello sì che aveva bisogno di colle e nerofumo con cui mascherare le sue magagne...(..) ..in quanto poi all'ipotesi che uno strato di colla fosse stato steso da Michelangelo per poi dipingervi sopra, non esiste proprio nessun supporto per sostenerla. Un ritocco a tempera si fa <stemperando> i pigmenti nella colla, non dipingendo su uno strato di colla”

Bertelli analizza anche l'ambito culturale che ha generato l'assurda polemica attorno al restauro ed il fatto che essa sia nata in ambito universitario non gli sembra casuale poiché dice quello è “*il mondo delle diapositive*”. Poi affronta il problema del gusto degli artisti contemporanei ad avvolgere di mistero opere simbolo dell'arte come la Gioconda o la stesa Cappella Sistina. Conclude citando il caso dell'icona di Damasco, un'opera veneratissima ma che è proibito vedere :

“..Anche certe icone del nostro tempo, la Gioconda, o la Sistina, debbono esistere invisibili per permetterci di parlarne. In fondo anche l'ultima opera di Andy Warhol non è stata eseguita sulle immagini dell'ultima cena di Leonardo, ma della copia, perduta, che ne aveva eseguito Giuseppe Bossi. C'è da riflettere.”

Più le posizioni a favore del restauro¹⁹⁶ vengono da voci autorevoli più i dissensi sembrano alimentarsi. Il 25 marzo Paese Sera¹⁹⁷ pubblica un altro pezzo di Manisco, che questa volta tra i suoi bersagli include anche tutti quelli che si sono pronunciati a favore del restauro : dall'Istituto del Restauro al restauratore Tintori ed allo stesso Bertelli che, secondo il giornalista, da Soprintendente avrebbe permesso restauri distruttivi sulle opere di Brera. Ma naturalmente il bersaglio più appetito da Manisco è Colalucci, che tra le altre cose diviene l'oggetto della vignetta satirica al centro della pagina. Credo che prima d'ora nessun restauratore avesse goduto di "tale onore". Manisco nell'articolo usa un discutibile stile da "giornalista d'assalto" cercando di gettare discredito su coloro che accusa. Evidentemente non gli resta altro. Ecco perciò che Colalucci diviene colpevole di aver distrutto- prima di Michelangelo- gli affreschi di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo e la Trasfigurazione di Raffaello. Per la cronaca sottolineo che la pulitura degli affreschi di Perin del Vaga fu rispettosa al punto da conservare tutto l'intervento settecentesco del Mazzuoli, e che la Trasfigurazione di Raffaello non fu restaurata da Colalucci né, come abbiamo visto nel capitolo 3- egli ebbe alcun ruolo in quel lavoro.

L'ultimo articolo di Bertelli evidentemente non passa inosservato neanche oltreoceano, al punto che alcuni degli artisti firmatari della lettera aperta al Papa –probabilmente anche in seguito al duro commento di Briganti su la Repubblica - decidono di andare in Sistina per vedere gli affreschi da vicino.

¹⁹⁶ Oltre agli articoli citati si veda : D. Del Rio "Quattro passi in paradiso" la Repubblica 8/9 febbraio 1987 - O. Petrosillo "Torna il vero Michelangelo dagli affreschi della Sistina" Il Tempo 8 febbraio 1987 – P. Consagra "Un pugno dall'aldilà" il Giornale 8 febbraio 1987 – F. Zoccoli "Sotto il velo c'è proprio Michelangelo" ne Il resto del Carlino del 21 febbraio 1987 - A. Pinelli "i colori della disputa" in Il Messaggero del 26 febbraio 1987 - Cfr. anche in la Repubblica 8 marzo 1987 G. Del Re "Dall'America nessuna scoperta" A. Pinelli "Ciò che Beck non ha tenuto presente" F. Clerici " non confondiamo l'olio con l'acqua". Anna Guaita "Il restauro della Sisina è ok" Il Messaggero, 17 aprile 1987- Fabio Isman "A chi piace sparare di Michelangelo" Il Messaggero, 2 giugno 1987.

¹⁹⁷ L. Manisco "E' il solvente l'arma assassina dei restauratori" Paese Sera, 25 marzo 1987, p.15.

Dal diario di cantiere del 5 maggio : *“Nei giorni passati sono venuti sul ponte alcuni pittori americani e galleristi, di quelli che hanno firmato la petizione al Papa per fermare il restauro.”* Con queste parole, Colalucci inizia a raccontare la visita degli artisti americani, e prosegue :

“Dialogo tra sordi ed io non ho più pazienza (...) hanno vecchie idee che noi (con Cesare Brandi) abbiamo superato da più di cinquanta anni. Questa gente è fissata per “l’esperienza materica” e ama perciò le muffe, la sporczia, la casualità delle macchie e dei colori. Vuole ghetizzare Michelangelo in un area quanto più possibile lontana da noi. La sua arte deve essere corposa e misteriosa. Hanno paura forse della mente lucidissima e razionale che ha concepito una Volta complessa nella quale la visione architettonica di Michelangelo si unisce al suo senso plastico, tutto costruito in funzione di un cromatismo sentito sulle grandi superfici e nei grandi spazi. Trovo terribilmente riduttivo costringere Michelangelo ai nostri poveri schemi e alle nostre povere capacità tecniche...(…) Questa esperienza con i pittori americani mi ha lasciato un senso di pena perché ho visto stimati artisti che si lanciano dilettantescamente in un campo, quello del restauro, che non conoscono assolutamente e del quale forse sino a ieri non conoscevano neanche l’esistenza. È penoso vedere fino a che punto siano ignoranti in tecnica pittorica (antica) e in tecnica di restauro, di come siano totalmente disorientati pur senza accorgersene, nel vedere per la prima volta da vicino un affresco antico e soprattutto come siano totalmente all’oscuro di una cosa che si chiama teoria del restauro...”

A settembre sulla rivista l’Illustrazione Italiana esce un bellissimo commento sul restauro firmato da Argan *“ La Sistina come risposta alla Cena”*¹⁹⁸. Argan legge il nuovo Michelangelo. Si dice certo che il recupero della cromia originale della Sistina possa finalmente portare alla ricostruzione della teoria del colore di Michelangelo. Mette a confronto Michelangelo con Leonardo anzi lo mette quasi in concorrenza:

¹⁹⁸ G. C. Argan *“La Sistina come risposta alla Cena”* a cura di Sabina Orlandi su L’Illustrazione Italiana N° 46, settembre 1987, pp.22/27

“Probabilmente la volta della Sistina è stata dipinta in diretta polemica a Leonardo , come risposta fiorentina alla Cena di Milano, che era la più famosa delle pitture murali del tempo..”

scrive Argan, e pone l'accento sulle diversità culturali che erano alla base della formazione dei due grandi artisti. Leonardo infatti era un avversario di quel movimento neoplatonico fiorentino al quale invece Michelangelo era vicino dai tempi di Lorenzo il Magnifico. Questa, spiega Argan, era stata la causa della fuga di Leonardo da Firenze alla volta di Milano dove l'artista sentiva di poter affermare la sua visione dell'arte più vicina alla tecnologia ed alla sperimentazione tecnica, che alla filosofia

“Michelangelo non conobbe direttamente la Cena di Leonardo, e non immaginava che la tecnica usata avrebbe portato il dipinto come lo vide il Vasari: poco più di una macchia..(..).Leonardo e Michelangelo avevano già avuto in passato il modo di confrontarsi nella pittura murale : il dipinto di Leonardo rovinò prima di essere compiuto..(..) meno di cinque anni dopo, nella Sistina Michelangelo volle dimostrare che sul muro si poteva dipingere solo a buon fresco..”

L'11 settembre sale sul ponte la principessa Margaret d'Inghilterra.

Nonostante le testimonianze di stima che continuano ad arrivare da tutto il mondo, la Segreteria di Stato Vaticana decide di fare fronte agli attacchi violenti (che sembrano non avere tregua), nominando una Commissione di massimi esperti. La Commissione con il proprio appoggio avrà il compito di supportare l'equipe vaticana durante tutta la prosecuzione del lavoro. Gli esperti per questo

delicato compito vengono scelti tra gli esponenti delle più alte istituzioni nel campo del restauro e della conservazione., italiane ed internazionali :

Prof. Umberto Baldini, *Già direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma.*

Prof. Carlo Bertelli, *Università di Losanna.*

Prof. André Chastel, *Storico dell'arte, membro de l'Institut de France*

Prof. Alfio Del Serra, *Restauratore Capo del Laboratorio di Restauro di P. Pitti, Firenze.*

Prof. P. Luigi De Vecchi, *Storico dell'arte, Università di Milano.*

Prof. Sidney j. Freedberg, *Chief Curator National Gallery of Art, Washington*

Prof. Luitpold Frommel, *Direttore della Biblioteca Hertziana, Roma*

Prof. Micael Hirst, *University of London, Courtanld Institute of Art.*

Prof. P. Schwartzbaum, *Chief Curator Guggenheim Museum di New York Venezia, già Restauratore Capo dell' ICCROM, Roma.*

Prof. Norbert Baer, *Director Conservation Depart. Inst. of Fine Arts, N.Y. University.*

Prof. John Sherman, *Harvard University.*

Prof. Giovanni Urbani, *già Direttore dell'I. C. R. Roma.*

Prof. K. Weil-Garris, *Institute of Fine Art, New York University.*

Prof. Matthias Winner, *Freie Universitat Berlin.*

La Commissione si riunisce per la prima volta il 27 novembre 1987, i lavori durano due giorni. Il cantiere è sulla zona che comprende la figura del profeta *Ezechiele* e quella della *Sibilla Cumana*. L'apertura dei lavori si svolge nella sala dei Paramenti appositamente preparata con quattro tavoli messi per fare quadrato. Ci sono due proiettori per diapositive 6x6 e 35 mm con i relativi schermi . Il discorso di saluto viene fatto dal Card. Baggio. Sono presenti oltre ai Commissari il Marchese Sacchetti, Mons. Marcinkus, il prof. Pietrangeli, il dott. Mancinelli, il dott. Gabrielli e Colalucci. Ci sono inoltre il Segretario Persegati, e la dott.ssa Edith Cicerchia, storica dell'arte e organizzatrice del pranzo di fine lavori¹⁹⁹. Il Card. Baggio chiede ai Commissari di dare a fine lavori un parere preciso sui seguenti punti :

qualità del lavoro, validità delle tecniche di restauro, correttezza della conduzione scientifica, qualità e sufficienza della ricerca scientifica, risultati del restauro. Ai Commissari viene richiesto di dare anche dei suggerimenti. Dopo il discorso di apertura si trasferiscono tutti sul ponteggio in modo da vedere da vicino la campata con la nascita di *Eva* già restaurata e quella con la creazione di *Adamo* non ancora toccata. Questo per permettere ai membri della Commissione di valutare in pieno ed attentamente le condizioni degli affreschi prima dell'intervento e la qualità dell'intervento stesso. La seconda tappa della visita è il laboratorio di ricerche scientifiche dove Gabrielli ha allestito sul grande diafanoscopio a parete un pannello illustrativo con le foto a luce di Wood, a

¹⁹⁹ Il pranzo sarà organizzato nel Palazzo dei Penitenzieri dei Cavalieri del Santo Sepolcro.

raggi infrarossi, le stratigrafie e i diagrammi delle analisi chimiche delle colle, delle resine e di tutte le sostanze estranee presenti sugli affreschi. Alla fine della mattinata la Commissione elegge all'unanimità Chastel Presidente che decide di riprendere la riunione nel pomeriggio chiedendo ai responsabili del restauro di preparare nel frattempo alcune integrazioni alle documentazioni già esposte. Chastel chiede notizie su altri restauri simili a quello in corso in modo da prendere visione degli aspetti positivi o negativi delle metodiche adottate.

Bertelli chiede di vedere le documentazioni fotografiche della tecnica pittorica di Michelangelo, in particolare delle zone difficilmente visibili dopo il restauro. Inoltre viene richiesto di vedere le stratigrafie accoppiate alle foto delle zone di prelievo. Colalucci sceglie come zona da presentare la Sibilla Cumana mettendo insieme le foto delle aree di prelievo con i particolari dei punti e le relative stratigrafie. Per quanto riguarda i restauri simili a quelli riscontrati su Michelangelo Colalucci prepara le foto del suo archivio privato con i particolari degli interventi del Mazzuoli da lui documentati nella sala di Amore e Psiche a Castel Sant'Angelo, e gli interventi censori nella sala di Amore e Psiche a Palazzo Spada. Decide anche di mostrare le ridipinture della sala dei Paramenti in Vaticano. Per quanto riguarda i particolari da mostrare a Bertelli sceglie le foto dei capelli degli ignudi, delle orecchie delle mani, dei visi ecc. Prepara anche la serie di dias delle gambe della Sibilla Eritrea con i problemi dei danni dei ritocchi e delle ridipinture.

Durante il pomeriggio la Commissione si reca sul ponte per vedere gli affreschi illuminati esclusivamente con la luce di Wood in modo da osservare attentamente le zone da restaurare e quelle già restaurate. Vengono chieste delucidazioni sull'uso del Paraloid e sulle intenzioni per la futura conservazione degli affreschi. Colalucci spiega tutto sul Paraloid e sulla metodica che usa per applicarlo in Sistina mentre Gabrielli ne illustra le caratteristiche chimiche.

Alla fine della seconda giornata di lavori tutti si riuniscono nella sede dei Cavalieri del santo Sepolcro per la lettura della relazione finale fatta da Chastel. Sono presenti il Cardinale Baggio, il marchese Sacchetti e monsignor Marcinkus, oltre ai rappresentanti del laboratorio. Tutti sono soddisfatti perché il giudizio sulla conduzione del lavoro e sui risultati è molto positivo. La Commissione, su suggerimento di Mancinelli, propone che a fine lavori sulla Volta, prima dell'inizio del restauro sul Giudizio, venga organizzato un convegno di studi. Viene anche deciso di mantenere sul progetto il massimo riserbo, per dare modo agli organizzatori di lavorare con la tranquillità necessaria. In quella stessa sede Urbani propone di aggiungere alle indagini scientifiche le misurazioni colorimetriche,²⁰⁰ da effettuarsi prima e dopo la pulitura, in modo da avere un dato in più per mettere a tacere le contestazioni.

Con l'inizio del nuovo anno iniziano le prove di pulitura sulla scena con la *Creazione di Adamo*. Qui la situazione è diversa dalla parte di volta fin ora restaurata poiché coincide con la seconda pontata affrontata da Michelangelo. Colalucci appunta che l'intonaco sembra diverso, come impasto e lavorazione,

²⁰⁰ Le misurazioni saranno eseguite dalla dott.ssa Marisa Tabasso.

e rileva un più ampio uso dell'incisione indiretta rispetto allo spolvero, utilizzato maggiormente nella prima campata. Il 19 gennaio 1988 Colalucci annota sul diario di cantiere la notizia della morte di Cesare Brandi, avvenuta il giorno prima. Scrive anche alcune righe in ricordo del suo grande maestro e sottolinea il profondo dispiacere per la sua perdita, con Brandi se ne va irrimediabilmente una parte fondamentale della storia del restauro.

L'8 febbraio torna la troupe dell'NTV. Si sta lavorando sul *Dio Padre* della Creazione. Colalucci nota che la pulitura di questa campata crea meno problemi rispetto alla parte di volta fin ora affrontata. Gli sembra di essere tornato alle lunette. L'affresco è forte e smaltato, non ci sono pentimenti né rifiniture a secco. La sera prima Colalucci ha parlato al telefono con Carandente, da poco nominato direttore della XLIII Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia, che è interessato ad un progetto da realizzare per il giorno dell'inaugurazione della mostra. Carandente vorrebbe proiettare, nel salone con la cupola dipinta da Galileo Chini, che è propriamente l'ingresso del Padiglione Italia, alcuni momenti del restauro della Sistina portando il restauro di Michelangelo tra i pittori moderni. Vedremo in seguito che il progetto sarà realizzato. Intanto in Sistina si sta mettendo l'impianto di illuminazione nuovo. A Colalucci non piace perché la luce è eccessiva e verdastra. E' convinto che nelle giornate di sole la luce artificiale sia inutile, ed appunta di fare una nota in proposito al Direttore ed a Mancinelli. Il 15 fa il programma per il proseguimento della pulitura sulla *Creazione*, disponendo di continuare con la

testa di *Adamo*, con il braccio e l'avambraccio sinistro, con i gruppi di putti, con la figura attorno al *Dio Padre*, con il mantello, e con il *Dio Padre*. Programma di terminare la pulitura con il particolare delle "dita che si toccano". Nel frattempo il giorno 19 iniziano le operazioni di allestimento delle apparecchiature per il prelievo dei campioni di aria che serviranno per l'analisi dei gas inquinanti. Le dita che si toccano, vengono pulite il 25 febbraio davanti alle cineprese della NTV e a un piccolo gruppo di persone tra cui il prof. Pietrangeli, Rotondi, Mancinelli e monsignor Marcinkus, poichè Colalucci ha pensato di dare rilievo all'avvenimento. Del resto il dettaglio delle dita costituisce il pezzo più famoso di tutta la volta anche se non è un brano di pittura particolarmente alto (tra l'altro le due falangi dell'indice e le prime due del medio e dell'anulare della mano sinistra di *Adamo* sono il frutto del restauro del Carnevali). Pochi giorni dopo, sul ponte ci sono il fotografo ed una inviata della rivista americana Life che conta di pubblicare un articolo sul restauro nel mese di giugno²⁰¹. Il fotografo è Enrico Ferorelli che, terminato il servizio, lascia scritta sul diario questa riflessione : *"I pellegrini, i religiosi, gli storici, i romani ed i fotografi vi saranno grati del vostro lavoro per secoli ; finché la polvere non risporcherà noi, voi ed il dipinto. Con ammirazione"*

Il giorno 24 marzo, mentre si procede alla rimozione della stuccatura che taglia longitudinalmente la base del collo dell'ignudo alla sinistra della *Sibilla Persicha* eseguita dal Carnevali, il restauratore Maurizio Rossi scopre un frammento di affresco originale affogato sotto la malta. Poiché il Carnevali è intervenuto nel 1570, il frammento, che proviene dalla zona in ombra dell'ignudo, testimonia

²⁰¹ Martha Fay *"The New Look of Michelangelo's Creation"* in Life, giugno 1988.

l'effettivo stato dell'affresco a quella data. Naturalmente il frammento risulta in tutto simile, nei colori e nella superficie, a quello che si va recuperando con la pulitura. Questa è un'ulteriore prova della correttezza del lavoro in corso. Il frammento ritrovato misura circa 5 cm per lato ed è trattenuto da chiodi in ferro normalmente adoperati dal Carnevali per armare la malta usata per i risarcimenti. Data l'importanza documentaristica del ritrovamento, Colalucci propone di lasciare il frammento così come è stato ritrovato, sistemando di conseguenza la lacuna attorno, per renderla esteticamente accettabile.

Il 10 maggio iniziano le riprese per il filmato destinato alla Biennale. La regista è Anna Zanolì, che è anche storica dell'arte, il direttore della fotografia è un mostro sacro del cinema Carlo di Palma (il preferito di Woody Allen). Il film viene realizzato con la concessione della Nippon Television N.T.V che ha l'esclusiva sulle immagini²⁰². Circa due settimane prima dell'apertura della mostra di Venezia, su la Repubblica esce un lungo articolo-intervista a Carandente. La giornalista Natalia Aspesi²⁰³ apre così :*“La vecchia Biennale d'arte, edizione n° 43 e tra sette anni centenaria, avrà il suo scoop”* poi lascia spiegare a Carandente di cosa si tratterà :

“Nei giorni della vernice..(..)..attraverso otto monitor, potremo vedere la pulitura degli affreschi di Michelangelo e Gianluigi Colalucci, mentre riporta ai suoi veri colori il Padre Eterno. Così quelli che hanno protestato contro i restauri saranno zittiti e resteranno incantati”.

²⁰² La N.T.V detiene l'esclusiva mondiale sulle immagini fotografiche e cinematografiche delle pitture di Michelangelo nella Cappella Sistina. La N.T.V mette a disposizione gratuitamente per questa iniziativa l'archivio del materiale grezzo girato sulla *Creazione d'Adamo*.

²⁰³ N. Aspesi *“La disfida di Venezia”* la Repubblica giugno 1988.

Nell'introduzione al catalogo²⁰⁴ intitolata "*Il luogo degli artisti*" Carandente specificava : "*il brano Michelangiolesco che appare sul video è quello della Creazione dell'uomo, un tema che gli artisti contemporanei troveranno di agevole riferimento alla loro stessa ininterrotta nel tempo creatività*" E ad apertura del catalogo della mostra mise come prima immagine una foto di Colalucci al lavoro sull'affresco della Volta. Questo coinvolgimento degli artisti, dai quali erano partite alcune delle contestazioni, a verificare per mezzo del video, portato nel luogo deputato delle loro mostre, le operazioni di restauro della Sistina, ebbe uno straordinario effetto di chiarificazione. L'iniziativa di Carandente ebbe un successo enorme. I visitatori che venivano intervistati dalle televisioni e dalla radio all'uscita della mostra, si dicevano estasiati ed emozionati di fronte ai risultati della pulitura. Qualcuno paragonò la visione della testa di *Adamo* che emergeva poco alla volta dallo sporco, attraverso i gesti calmi e ritmati delle mani di Colalucci a quella di un parto.

Il video registrato rimase visibile a ciclo continuo per tutta la durata della mostra, e fu visto da 300.000 visitatori. Nel video era presentata e nominata tutta l'equipe vaticana che lavorava con Colalucci e Mancinelli, di cui non si disse più che fosse giapponese. Il commento fuori campo era fatto da Colalucci stesso. Anna Zanoli gli chiedeva di chiarire, sulle immagini che scorrevano, quelle operazioni che descritte con le sole parole sui giornali avevano creato dei dubbi. Nel video si chiari per esempio che l'aspetto innaturale della superficie

²⁰⁴ Cfr. G. Carandente "*Il luogo degli artisti...*" Catalogo generale della XLIII Biennale di Venezia, II ed. 1988

dipinta, che a volte il pubblico dal basso coglieva, era il frutto dell'effetto delle luci di servizio o delle lampade termiche²⁰⁵.

Il settimo diario della volta inizia il 30 maggio 1988, si sta lavorando alla scena della separazione della terra dalle acque. La scena è attraversata da una serie di crepe di varia misura fino a quella che ha prodotto sulla mano sinistra del *Dio padre* una larga caduta di intonaco reintegrata in affresco dal Carnevali in due giornate (una per il cielo, ed una per la mano).

Verso la fine dell'anno Beck torna ad animarsi dalle pagine del settimanale l'Espresso²⁰⁶. Lo storico usa lo "stile" e gli argomenti di sempre, ma questa volta chiede addirittura di essere ricevuto dal Papa. Dalle pagine del settimanale lancia un appello :

"Dal 1980 a oggi i restauratori della Cappella Sistina hanno rifatto le pareti della Cappella. Chiedo a tutti, a partire da Giovanni Paolo II, che, prima di incominciare a ripulire il Giudizio Universale, i restauri si fermino per qualche anno..".

E' assai interessante notare come la stampa, anche quella generalmente seria, riesca ancora a dare spazio a Beck, e a divulgare notizie senza l'opportuna verifica. Nell'articolo in questione per esempio Beck accusa direttamente il Vaticano dicendo :

" Qualche anno fa i giapponesi hanno avvicinato i responsabili delle collezioni d'arte vaticane, ed hanno proposto di finanziare il restauro della Sistina ..."

²⁰⁵ Cfr. Anna Zanoli "Il tradimento della luce" Giornale dell'Arte, luglio-agosto 1988.

²⁰⁶ G. Melega "A Giudizio del Papa" L'Espresso, 25 dicembre 1988, pp.36/40.

Una notizia totalmente falsa che il giornalista Melega avrebbe avuto il dovere di verificare prima di pubblicarla. Come abbiamo visto infatti, il Vaticano cercò una televisione, disposta a documentare l'intera fase di pulitura, soltanto a lavoro già iniziato e dopo la presentazione ufficiale della prima lunetta restaurata. Quanto ai giapponesi, la NTV fu scelta dopo i ripetuti rifiuti avuti dalle TV italiane, i cui interessi non coincidevano con l' esigenza di documentare per intero la fase di pulitura degli affreschi. Poi Beck continua :

“ Convinti di far bene, quei responsabili hanno detto di sì, e il Papa si deve essere fidato. Poi i lavori sono cominciati, circondati da grande segretezza..”

Anche in questo caso le accuse sono facilmente smontabili confrontando date e firme sui diari di cantiere. Se il giornalista avesse verificato, avrebbe scoperto che il cantiere della prima lunetta fu visitato da 117 persone, e che tra quelle persone vi erano stati gli storici ed i restauratori dell'Istituto Centrale del Restauro e molti altri, con i quali in quegli otto mesi di lavoro, Colalucci ed i responsabili del restauro avevano ripetutamente cercato il confronto. L'articolo di Melega si dilunga sulle ormai note accuse, riprese anche nella scheda di Toti Scialoja pubblicata al centro pagina. Ormai Beck e suoi seguaci sono costretti ad alzare i toni delle accuse per avere spazio e per tentare di trascinare nella bagarre i responsabili del restauro. Naturalmente non ci riusciranno e con il passare del tempo rimarranno sempre più isolati. Viene spontaneo mettere a confronto lo stile ed il contenuto dell'articolo appena citato con quello apparso

sullo stesso settimanale quasi sei anni prima e firmato da Fabrizio Dentice e da Giulio Carlo Argan²⁰⁷.

Nella primavera del 1989, quando i lavori della Volta sono arrivati alla fine, Anna Zanolli realizza un servizio²⁰⁸ per una delle rubriche più seguite della RAI : Tg1 sette. Le riprese riguardano la pulitura di una delle scene più spettacolari della Volta : *“La separazione della luce dalle tenebre”* che con i suoi forti contrasti di colore offre lo spunto per affrontare il tema dell’origine del cangiante. Il confronto, offerto nel servizio, con il *Tondo Doni* dipinto da Michelangelo prima della Sistina, riesce a chiarire anche i dubbi più persistenti.

Per celebrare la fine del restauro della volta, viene realizzato anche un altro servizio televisivo a cura di Nino Criscenti dal titolo *“Dentro la Sistina”*²⁰⁹ che vede coinvolti come voci a favore del restauro personaggi come E.Gombrich, G. Briganti e F. Zeri, e come voci contrarie J. Beck.



Michelangelo –un particolare del Giudizio Universale

²⁰⁷ Op. cit.

²⁰⁸ Il servizio dal titolo *“Il colore di Michelangelo”* andò in onda su RAI 1 il 2 maggio 1989 alle ore 20,30

²⁰⁹ N. Criscenti *“Dentro la Sistina”* produzione RAI, 1989.



Michelangelo *“La separazione della luce dalle tenebre”* particolare della figura del Dio Padre a luce radente

Il Giudizio Universale

Il primo dei tre diari del Giudizio inizia il 23 novembre del 1989, con il verbale della riunione preliminare tratto dall'ultimo diario della volta. I tre diari coprono l'arco di tempo lungo quattro anni che si conclude il 24 marzo 1994 con la fine del lavoro.

Davanti al giudizio c'è una intelaiatura di tubi che servirà a sostenere i piani per eseguire alcune prove di pulitura da mostrare nel corso dell'imminente Convegno. Il Convegno internazionale di studi si svolge nel marzo del 1990 con lo scopo di creare un raccordo tra quanto fatto, cioè il restauro della volta, e quello che dovrà venire, cioè il restauro del Giudizio. È organizzato in grande stile, sotto il patronato dei Musei Vaticani, con il contributo finanziario della NTV, e la collaborazione dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, della Wethersfield Foundation, della Kress Foundation e della Texas Instruments Corporation. Vi prendono parte i più alti specialisti nel campo della conservazione degli affreschi, della scienza del restauro e gli studiosi di Michelangelo. Nel corso di una settimana, si susseguono gli interventi di Baer, Baldini, Bertelli, Botticelli, Chastel, Cordaro, Dalai, Del Serra, De Vecchi, Freeberg, Frommel, Giantomassi, Hartt, Hirst, Sherman, Tabasso, Weil Garrii Brandt, Winner, e molti altri oltre a quelli dei responsabili del restauro Mancinelli, Colalucci e Gabrielli²¹⁰. La giornata di apertura è pubblica e si svolge nella sala dei "Cento Giorni" nel Palazzo della Cancelleria. Le altre giornate, nella Biblioteca di Sisto

²¹⁰ Per la lista completa degli interventi si veda "Michelangelo la Cappella Sistina" Atti del Convegno internazionale di Studi – marzo 1990, a cura di Kathleen Weil Garris Brandt, ed. Istituto Geografico De Agostini, Novara 1994.

IV in Vaticano, si svolgono di fronte ad un pubblico di invitati. Il compito di aprire la conferenza plenaria tocca a Chastel, decano degli studi sul Rinascimento. Il suo discorso introduttivo è un capolavoro di stile e vivacità intellettuale. Colalucci parla alla fine della mattinata. Il suo forse è l'intervento più atteso. La sala è pienissima, ci sono persone in piedi e molte altre accalate fuori che non riescono ad entrare e che cercano di vedere e di sentire qualcosa. Come al solito Colalucci non legge la sua relazione ma parla " *a braccio*" e questo rende la sua esposizione più viva. Illustra il lavoro fatto fino a quel momento con l'aiuto delle diapositive che monta, come di consueto, su due proiettori per avere contemporaneamente le immagini prima e dopo il restauro. Parla con tranquillità e trasmette la sicurezza di chi, come gli diranno in seguito, " *ha la materia nelle mani*". Il silenzio si rompe ogni tanto con le esclamazioni di ammirazione del pubblico, quando sullo schermo scorrono le immagini dei particolari della Volta restaurata. Le spiegazioni di Colalucci non sono mai scontate, sono chiare e dettagliate senza essere noiose. Non è scontato neanche il modo in cui chiude la sua relazione, dedicando i nove anni di quel lavoro alla memoria del suo maestro Cesare Brandi da poco scomparso.

Dopo il Convegno, gli studi preliminari sul Giudizio e le relative prove di pulitura, terranno impegnata tutta l'equipe per circa sette mesi. Per l'identificazione delle figure Colalucci decide di seguire lo schema fatto dal Biagetti che divide il giudizio in 11 zone corrispondenti ad altrettante lettere dell'alfabeto. Nello schema, le figure di ogni zona sono siglate con numeri progressivi, dunque ogni

personaggio è identificato con la lettera della zona cui è inserito ed il numero di appartenenza. Alle 10,45 del 4 dicembre Colalucci inizia la prima prova di pulitura sulla figura 24 del settore C. La prova è eseguita con ammonio carbonato e carta giapponese. I tempi di contatto del solvente sono brevi, circa due minuti, ed i risultati sono subito entusiasmanti. Due giorni dopo, le prove vengono esaminate ed approvate da Pietrangeli, Mancinelli e dalla W. Garris. Per sottolineare l'avvenimento e dare inizio ufficialmente alle prove di pulitura in cantiere si brinda.

Nel frattempo, anche per l'impatto mediatico seguito al Convegno ed alla presentazione della volta restaurata, Beck visita la Sistina e poco dopo scrive a Colalucci²¹¹. Colalucci, nonostante tutto, risponde in modo gentile allo studioso, dicendo che considera sempre positivo il dialogo e lo scambio di idee, anche se queste nascono da posizioni inconciliabili come le loro.

“Il lavoro del restauratore” scrive Colalucci a Beck “si incentra nello studio della materia di cui si compone l’opera d’arte e da questo studio egli trae le sue conoscenze, rifuggendo, per quanto possibile, da interpretazioni personali. (...)il nostro lavoro in Sistina è stato attentamente e liberamente seguito da storici dell’arte e da restauratori che ci hanno aiutato con stimolanti e preziosi pareri, per questo motivo ho sempre preso in considerazione anche le sue obiezioni e le sue critiche, che, depurate da quelle accuse in cui mi era impossibile riconoscermi, ho sottoposto a puntuale verifica..(..)Mi sarà gradito incontrarla ancora in una atmosfera più serena e responsabile per dibattere i temi che ci stanno a cuore”²¹²

²¹¹ Vedi allegati Doc. B.2/90

²¹² La lettera di Beck è datata 13 luglio 1990, la risposta di Colalucci 26 luglio. Archivio Colalucci – sezione documenti (F.9 – serie 6) vedi allegati Doc. B.3/90

Un mese dopo Colalucci riceverà una nuova lettera di Beck, sempre con gli stessi appelli a fermare il restauro²¹³.

Il 12 novembre 1990, davanti alle telecamere della NTV Colalucci inizia a pulire la figura B 5 corrispondente all'angelo di sinistra del lunettone destro. La pulitura viene effettuata con ammonio carbonato in carbossimetilcellulosa con un tempo di contatto di circa 9 minuti – lavaggio con acqua satura di ammonio carbonato- lavaggio finale con acqua distillata. Naturalmente il metodo di pulitura nel corso del lavoro subirà alcune variazioni dovute alle diverse situazioni presenti sul Giudizio, più complesse di quelle incontrate sulla Volta. Il Giudizio è più ritoccato e più danneggiato. Oltre ai celebri interventi censori di Daniele da Volterra vi sono le ridipinture di Domenico Carnevali, quelle del Camuccini²¹⁴, gli interventi del Mazzuoli ecc. Nonostante ciò la materia che affiora da sotto lo sporco è sempre fonte di grande emozione per tutti. A dicembre Colalucci comincia ad affrontare il problema del cielo di lapislazzuli. Un problema che lo terrà impegnato per molto tempo e che richiederà la messa a punto di un metodo di pulitura molto particolare e delicato. Il 2 gennaio 1991 sul diario viene riportata la notizia della morte del Prof. Rotondi.

In cantiere si lavora attorno al problema dell'azzurro del cielo. Colalucci scrive che bisogna fare altre indagini stratigrafiche e microscopiche, e che bisogna indagare a fondo su uno strato di azzurro nerastro che giace a tempera

²¹³ Vedi allegati Doc. B. 4/90

²¹⁴ Camuccini aveva pulito e reintegrato le due lunette nell' '800.

sull'azzurro in affresco. Il 5 febbraio, appena rientrato da Leningrado, inizia a pulire -davanti alle telecamere della NTV- la figura A21 e le teste delle figure A16 e A18. La messa a punto del metodo di pulitura dell'azzurro presenta ancora delle difficoltà che richiedono tempo e riflessione. Vi è ad un certo momento, una diversità di vedute tra il chimico Gabrielli e Colalucci.

Il primo non vede di buon occhio l'uso dei metodi acquosi per la pulitura del cielo, mentre Colalucci è convinto che il problema non sia dovuto all'uso dell'acqua quanto l'azione meccanica degli strumenti adoperati per stendere il solvente.

Il 15 febbraio Beck scrive nuovamente a Colalucci²¹⁵. Il tono della lettera è aspro poiché lo storico dice aver appreso da un "amico pittore" che Colalucci nasconderebbe alla stampa le sue numerose visite in Sistina. La replica non si fa aspettare. Con il solito stile pacato ma fermo Colalucci risponde a Beck dicendo:

"..a tutti coloro che me lo hanno chiesto, giornalisti compresi, ho sempre parlato delle sue visite sui ponteggi e più recentemente del nostro incontro in Cappella Sistina. Francamente farei un torto più a me stesso che a lei se dovessi ricorrere alla menzogna o alla denigrazione nei suoi confronti, per sostenere la bontà del mio lavoro. Temo che lei abbia incontrato persone che si divertono a farla arrabbiare..(..) ella ha dimenticato di dirmi il nome dello stimato artista gentiluomo che le ha detto una simile falsità. Posso capire il suo stato d'animo ma le minacce se le poteva risparmiare, e per favore non scendiamo sul piano personale!"²¹⁶.

²¹⁵ Vedi allegati Doc.B.5/91

²¹⁶ La lettera è datata 20 febbraio 1991- Archivio Colalucci – sezione documenti (F.9 – serie 6) Vedi allegati Doc. B.6/91

Qualche giorno dopo Beck risponde ringraziando Colalucci, e dicendo anche che non gli sembra il caso di rivelare il nome del pittore, perché con lui in realtà non ha mai avuto un rapporto diretto ma sempre mediato da altre persone...²¹⁷ Lo storico chiude la lettera chiedendo a Colalucci un parere sull' articolo appena scritto per il Giornale dell' Arte²¹⁸. L'articolo "spara a zero" sul restauro italiano e contiene una singolare "bozza per la difesa delle opere d'arte" pensata dallo stesso Beck



Michelangelo- "*Giudizio Universale*" particolare delle striature chiare del cielo di lapislazzuli

²¹⁷ Vedi allegati Doc. B.7/91

²¹⁸Cfr. Beck "*la mia carta dei diritti delle opere d'arte*" e "*Il decalogo di Beck*" in Giornale dell'Arte, n° 87, marzo 1991, p.38.

Il punto più terrorizzante della bozza riguarda la possibilità di dividere le opere d'arte in fasce d'importanza (corrispondenti a categorie A – B – C), in base alla quale le opere di classe C possono venire sacrificate, per essere rimpiazzate da opere contemporanee. Risponde Colalucci:

“Egregio Professor Beck..(..)..io che sono uno dei più vecchi allievi di Cesare Brandi, ritengo che per bene operare e fare scelte corrette sia sufficiente attenersi al dettato della sua teoria del restauro. Quella di Brandi è un filosofia tuttora insuperata e lo stanno a dimostrare i successivi tentativi di aggiornamento che, se pure apprezzabili sul piano dell'intenzione, sono risultati a parer mio vuoti di contenuto quando non addirittura dilettanteschi. La sua idea di dividere le opere in categorie mi sembra molto rischiosa, specie per la categoria C che, se ho ben capito, potrebbe essere sacrificata per fare posto ad opere moderne. Un concetto del genere potrebbe avere effetti devastanti specie in architettura e in urbanistica. Infine per quanto riguarda l'idea di una super commissione e della sua stravagante formazione, ho il sospetto che anche lei la consideri più una provocazione che una via praticabile e valida. Io personalmente se mi ammalassi non vorrei essere curato da un'equipe formata da un avvocato, un sociologo un senatore un padre di famiglia..(..).. ma sceglierei un buon medico e poi in caso chiederei un consulto dei migliori specialisti.”²¹⁹

A marzo Colalucci e Mancinelli vanno a Parigi per una conferenza e una tavola rotonda sul restauro. All'inizio di aprile il lavoro prosegue con la rifinitura della pulitura del lunettone di sinistra per poi passare alla rifinitura di quello di destra. Colalucci si occupa personalmente del cielo. Il 4 maggio visitano il cantiere i reali di Svezia.

²¹⁹ Lettera del 21 marzo 1991. Archivio Colalucci – sezione documenti (F. 9 – serie 6) vedi allegati Doc. B.8/91

Contemporaneamente al restauro in Sistina si stanno facendo le operazioni preliminari per il posizionamento dei sensori che serviranno a controllare il ricambio dell'aria. Il 29 maggio Colalucci riceve a New York la laurea Honoris Causa of Doctor of Fine Arts alla N.Y. University. La seconda laurea Honoris Causa gli sarà conferita nel 1995 dalla facoltà di Conservazione dei Beni Culturali della Università Politecnica di Valencia a riconoscimento di un percorso umano e professionale esemplare, la stessa Università nel 2003 gli intitolerà una strada nel campus universitario.

Continuano le visite da tutto il mondo, l' 11 settembre visita il cantiere la principessa Margaret d' Inghilterra, e qualche tempo dopo il 22 novembre è la volta della regina Sofia di Spagna²²⁰.

Il secondo diario del Giudizio inizia il 2 dicembre 1991. Si lavora sulla figura D 21. Colalucci è concentratissimo e come sempre, oltre ad occuparsi del lavoro, deve coordinare gli spostamenti della troupe della NTV. Il 9 marzo 1992, si affronta la figura D72 corrispondente alla pelle di San Bartolomeo. È dipinta in buon fresco con pennellate rapide con pennello grande a setole aperte. La parte della giornata successiva verso il basso, comprende parte delle gambe ed è dipinta a secco sul cielo. Il colore a secco sale anche verso l'alto, sulla destra del braccio -a destra di chi guarda- e lungo la gamba di sinistra. Si rileva anche lo stato di conservazione di altre figure tra cui la M41 corrispondente al Biagio da Cesena. La figura ha un aspetto untuoso, scuro e presenta delle ripatinature

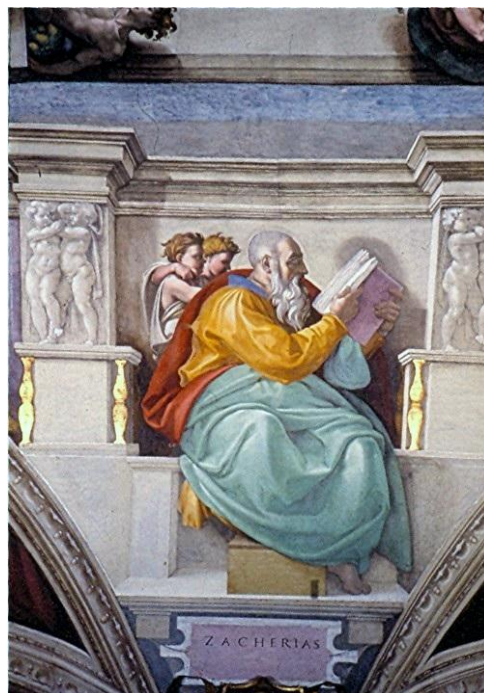
²²⁰ Vedi allegati Doc. D. 11-12/91

di parti più chiare - fronte ,naso, bocca, guance e spalla destra- come se li fossero state fatte delle prove di pulitura poi ricoperte. Nei mesi successivi si procede con la pulitura e la rifinitura. Subito dopo l'estate, all'inizio di settembre, di fronte alle telecamere della NTV si pulisce il gruppo degli angeli tubicini.

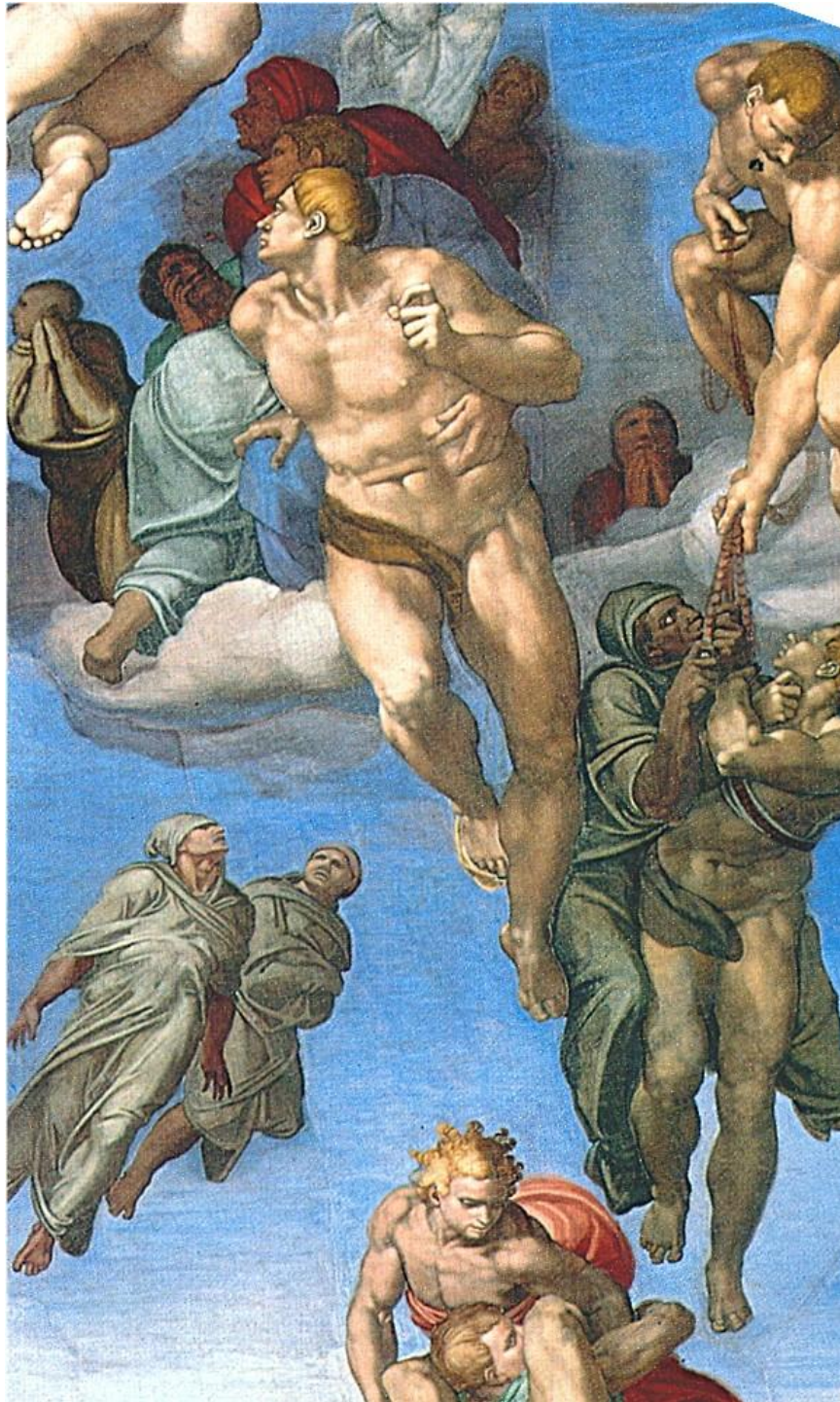
Il 10 settembre torna la principessa Margaret d'Inghilterra.

Il 12 e 13 ottobre si riunisce il Comitato internazionale per prendere visione dell'andamento dei lavori. Colalucci prepara il suo intervento corredato da diapositive e organizza il ponte per accogliere i commissari per la discussione davanti all'affresco. Il giudizio del Comitato sul lavoro sarà molto favorevole.

Desterà invece qualche preoccupazione il sistema di controllo della climatizzazione per il quale verrà richiesto un perfezionamento.



Michelangelo -Il Profeta Zaccaria



Michelangelo- *Giudizio Universale* particolare

Il terzo diario del Giudizio inizia il 15 febbraio 1993, si sta procedendo al rilevamento delle figure H25 ed H26. Colalucci un mese prima ha ricevuto un importante testimonianza di stima da un “mostro sacro” della storia dell’arte : John Pope-Hennessy. Lo studioso scrive a Colalucci una lettera di ammirazione per i risultati del lavoro²²¹. Colalucci risponde :

“..le sue parole rappresentano per me e per tutti coloro che insieme a me sono impegnati in questo lavoro di restauro, il più alto riconoscimento ad un impegno che ci ha visto talvolta nella bufera delle incomprensioni e delle critiche sferzanti, amplificate da mass media assetati di scandali ..”²²².

Il 16 febbraio, Colalucci continua a pulire il cielo sulla sinistra della figura di Caronte. Bagnando il manico del remo, chiaramente ridipinto, appaiono le lettere D.C. ed una data che sembra essere 1566 – forse la firma di Domenico Carnevale²²³- La figura di Caronte scrive sul diario Colalucci :

“ ..è veramente impressionante con questo suo colore verdastro e nerastro. Ricorda i demoni enormi che sono piazzati in quei padiglioni coperti, davanti ai templi buddisti in Giappone. Quelli però sono un po’ caricaturali e direi, ironici- questo invece è drammatico.”

La pulitura di Caronte continua nei giorni successivi e prosegue sulla barca del demone. La barca è in cattive condizioni perché è molto modificata nella forma

²²¹ Vedi allegati Doc. P-H 1/93

²²² La lettera di Pope-Hennessy è datata 9 gennaio 1993, la risposta di Colalucci 30 gennaio 1993. Archivio Colalucci – sezione documenti (F.9 – serie 6) vedi allegati Doc.P-H 2/93

²²³ Vedi allegati Doc. D. 13/93

e nell'aspetto dai numerosi interventi di restauro. Il 22 vengono fatti dei prelievi sul cielo dal prof. Chiari dell'Università di Torino.

Il 13 marzo visitano il cantiere i reali d'Olanda in compagnia di Gianni e Marella Agnelli²²⁴.

Il 16 si sta ancora cercando di identificare la natura del solvente all'origine delle striature biancastre che segnano orizzontalmente il cielo. Su suggerimento del prof. Chiari, Colalucci prova a riprodurre il sistema antico della pulitura con la cenere, ma ottiene un risultato scarsissimo. Il chimico consiglia di aumentare la basicità della cenere bollendola. Il risultato questa volta è leggermente più incisivo anche se, come nota Colalucci, è decisamente lontano da quello della pulitura settecentesca. Il 25 giugno si rileva lo stato di conservazione della figura D 60 corrispondente al Cristo giudice, ed il 30, davanti alle telecamere, si inizia la pulitura partendo dalla mano e dall'avambraccio. Sul ponte, oltre alla troupe giapponese ed al fotografo Okamura, ci sono i fotografi di National Geographic. Il giorno seguente Colalucci inizia la pulitura della testa di Cristo - precedentemente oltre al braccio aveva pulito metà petto e la parte alta dei capelli.

²²⁴ Vedi allegati Doc. D.14/93



Michelangelo - "Il Cristo Giudice" del Giudizio Universale

La pulitura si conclude il 7, ed il giorno seguente in cantiere si festeggia l'avvenimento.

Durante l'estate di quell'anno, precisamente la notte del 23 luglio, la mafia fa esplodere due bombe a Roma che danneggiano gravemente la Basilica di San Giovanni in Laterano, e la chiesa di San Giorgio in Velabro. E perciò da quel momento in poi Colalucci, dovrà aggiungere alla sua già impegnativa attività di capo restauratore (poiché oltre al cantiere della Sistina che lo impegna quotidianamente, deve mandare avanti la normale attività del laboratorio di restauro e gestire le emergenze) si andrà ad aggiungere la progettazione e l'organizzazione del restauro della Loggia della Basilica Lateranense. Per il Laboratorio, tra l'altro, si sta occupando di un altro importante lavoro, cioè la pulitura del *San Girolamo* di Leonardo.

L'8 settembre visitano il cantiere l'Imperatore e l'Imperatrice del Giappone, ed il 13 torna ancora una volta la principessa Margaret d'Inghilterra. Il 27 novembre sale sul ponte Carlo Azelio Ciampi (che sarà Presidente della Repubblica dopo Oscar Luigi Scalfaro). Nei mesi che seguono, il lavoro continua a ritmo più sostenuto. Si cominciano le rifiniture e le revisioni delle parti già finite, in vista della chiusura definitiva. Purtroppo in questo momento tanto importante il cantiere si trova privato del supporto fondamentale di Fabrizio Mancinelli che all'inizio del 1994 si ammala gravemente. Il 2 febbraio il diario riporta il verbale della riunione tenutasi in cantiere per decidere, in base agli studi condotti, la

rimozione degli interventi censori. Pietrangeli decide di esaminare le braghe una per una in modo da stabilire quelle da rimuovere e quelle da conservare. Per facilitare l'identificazione si utilizza un grafico preparato dal Gabinetto di ricerche scientifiche, che riporta gli interventi censori siglati con un numero. Dopo aver ascoltato il parere di tutti, viene deciso di conservare interamente gli interventi cinquecenteschi, e di rimuovere quelli sette/ottocenteschi, lasciandone quattro come campione storico. Colalucci riprende a scrivere il diario il 27 febbraio, è domenica ed è al lavoro. La fase conclusiva del cantiere è come sempre molto impegnativa, purtroppo Mancinelli è ancora malato e fa fatica a riprendersi e tutti sono molto preoccupati per lui. Colalucci in particolare vive questa vicenda con molta ansia, poiché è molto legato a Mancinelli. Trova profondamente ingiusto il fatto che, per la malattia che lo ha colpito, Mancinelli non possa avere la serenità di raccogliere i frutti di quei lunghi quattordici anni di lavoro. In cantiere nel frattempo si riducono di misura i tasselli di sporco, che erano stati lasciati come campioni. In questo momento le visite si intensificano perché si sa che quelli sono gli ultimi giorni per poter vedere da vicino il Giudizio. Colalucci lavora mattina e pomeriggio e, ancora durante la fase di smontaggio del ponte, con Bonetti e Rossi fa gli ultimi ritocchi. L'11 marzo la Rai 1 riprende gli affreschi da vicino prima dello smontaggio definitivo del ponte, così da avere il materiale da mandare in onda in occasione dell'inaugurazione. Mancinelli nel frattempo si è leggermente ripreso e

fortunatamente, anche se con molta fatica, riesce a trovare la forza di andare in cantiere per l'intervista con la RAI, anche se tre giorni prima aveva dovuto rinunciare all'intervista con Anna Zanolì all'interno di un servizio da lei realizzato per la rubrica "Bellitalia" a cura di RAI 3. In questo servizio furono intervistati Gabrielli e due studiosi di Michelangelo il teologo Romeo De Majo e lo storico dell'arte Pierluigi De Vecchi. Il video, realizzato negli ultimi giorni prima dello smontaggio delle impalcature, ebbe come guida Colalucci che, man mano che scendeva dal piano più alto del ponte, segnalava ai telespettatori gli elementi più significativi della tecnica di Michelangelo che potevano ancora essere ripresi da vicino. Colalucci rispondeva anche alle curiosità e ancora una volta, mentre passava da un piano all'altro, indicava i restauratori al lavoro e come aveva sempre fatto in ogni pubblica occasione, li nominava tutti con la loro qualifica.

Il 17 marzo tutti i sei piani alti del ponte sono smontati e Colalucci lavora sul piano basso. Il 28 marzo il ponte è completamente smontato e Colalucci ha finalmente la visione completa del Giudizio restaurato. Scrive sul diario : *"..lo trovo impressionante perché è al di fuori della pittura.."* Scrive anche che la data ufficiale del termine del restauro del Giudizio è il 26 marzo 1994 e che in tal senso ha scritto una lettera al prof. Carlo Pietrangeli.

Le cerimonie per l'apertura della Sistina restaurata, iniziano alle ore 9 di venerdì

8 aprile, con la S. Messa di Papa Giovanni Paolo II. Mancinelli, Gabrielli, Baratti, Rossi e Petrignani, portano le offerte al Papa. Colalucci invece, commenta assieme alla giornalista A. Buttiglione, la cerimonia in mondovisione, con Guido Cornini per i quattrocentisti. Con la sua voce calma Colalucci spiega, passo per passo, i segreti di quell'opera tanto misteriosa che, per quattordici anni, è passata centimetro dopo centimetro sotto le sue mani. Spiega anche il suo lavoro cercando parole semplici, poiché sa che quelle parole stanno entrando nelle case di tutto il mondo, e dunque devono essere comprese da tutti.

Alle ore 12, si svolge la conferenza stampa nella Sala della Benedizione, cui sono presenti i giornali e le televisioni di tutto il mondo. Alle 19,30 Colalucci rilascia un'intervista al telegiornale della 3° rete della Rai.

La prima giornata di celebrazioni si conclude con la grande cena offerta dal Marchese Sacchetti al circolo della caccia, alla quale prendono parte tutti coloro che si sono occupati del restauro, ed i membri del comitato scientifico internazionale. Il giorno seguente alle ore 18, un concerto di musica sacra nella Cappella Sistina restaurata, conclude ufficialmente le celebrazioni.

Ora, come disse Freedberg già al convegno di quattro anni prima, si può soltanto stare :

“in rispettosa ammirazione dell'opera d'arte più grande del Rinascimento italiano che sia stata sottoposta a restauro. Il risultato di questo sforzo è stato il recupero, a un grado che ha del miracoloso, dell'aspetto degli affreschi allo stato in cui si trovavano quando Michelangelo li eseguì”.

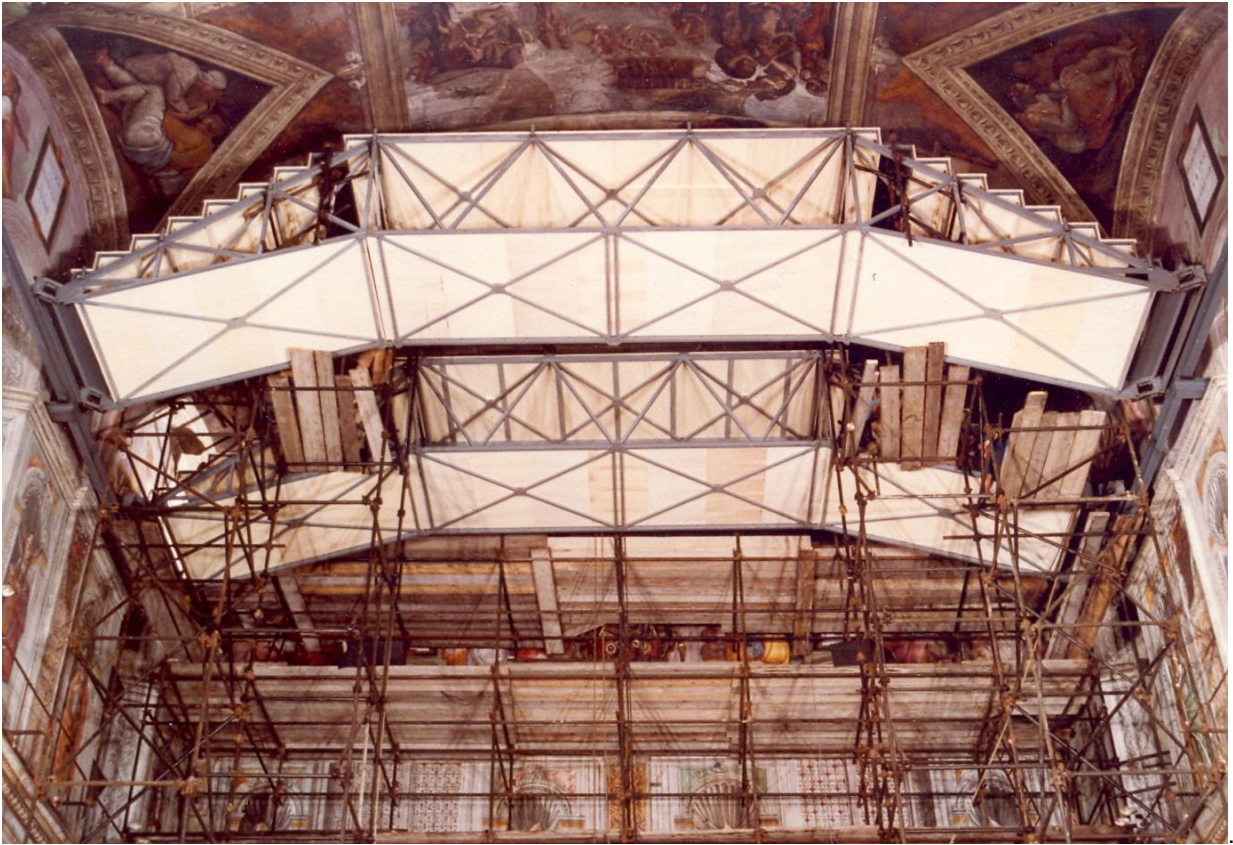


Fig.1- una panoramica del carro ponte sospeso

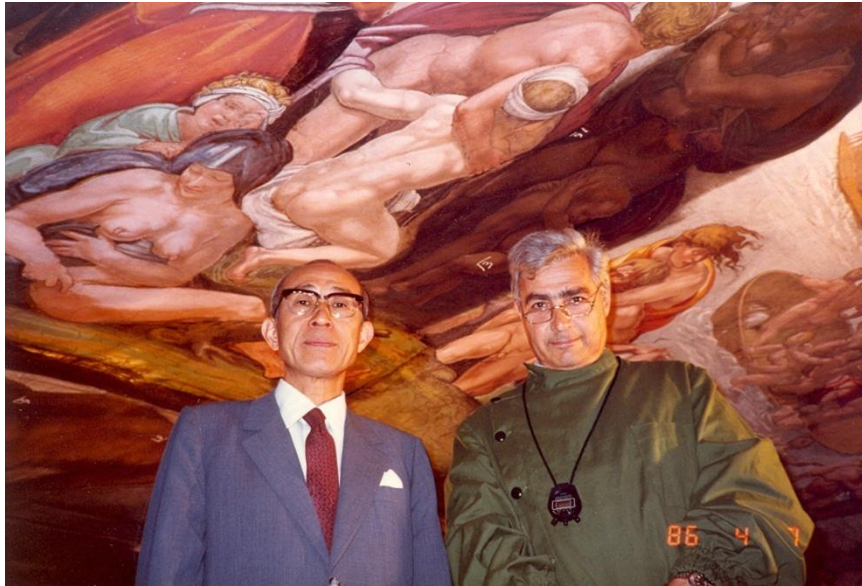


Fig. 2 – Colalucci con uno dei capi della NTV di Tokio



Fig. 3- durante le riprese



Fig. 4 – durante le riprese



Fig. 5- Colalucci davanti alle "dita che si toccano"



Fig.6 – Colalucci con il Marchese Sacchetti (a destra) il Direttore Pietrangeli Rotondi e Giorgio Bonetti (a sinistra)



Fig. 7- Colalucci con monsignor Marcinkus



Fig. 8- la Principessa Margaret d'Inghilterra in una delle frequenti visite al cantiere



Fig. 9- la Principessa Margaret in un altro momento della visita



Fig. 10 - la Principessa Margaret



Fig. 11- Colalucci con la Regina di Danimarca (di spalle)



Fig. 12



Fig. 13

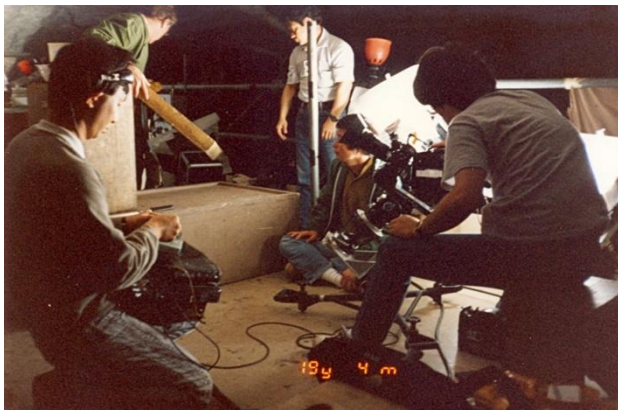


Fig. 14



Fig. 15

Le foto 12-13-14- 15, mostrano alcuni momenti del lavoro durante le riprese della NTV



Fig. 16 – Colalucci con la dott.ssa De Strobel e F. Mancinelli

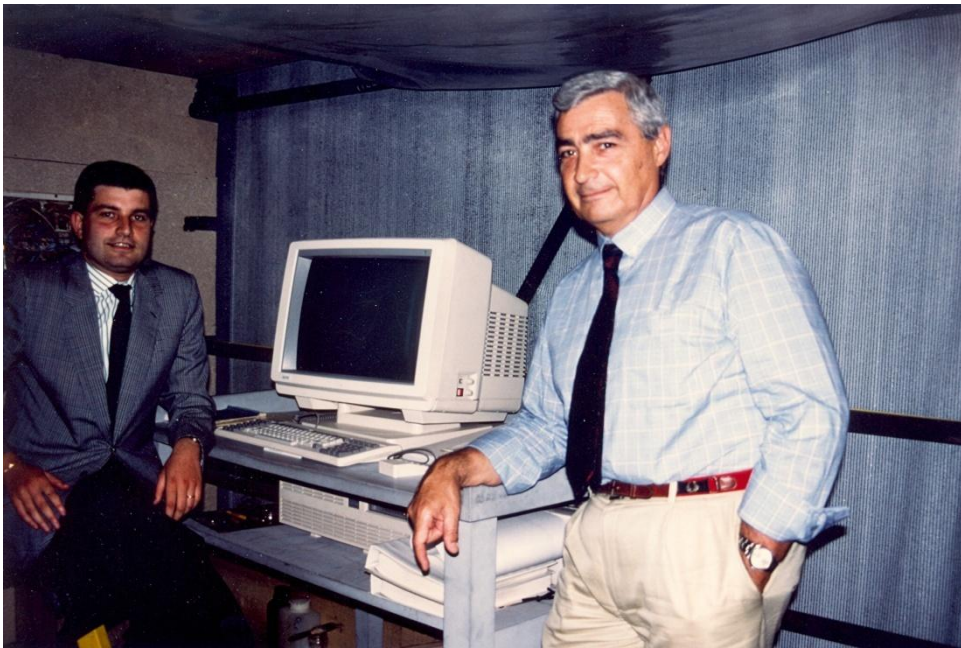


Fig. 17- Colalucci con Filippo Petrignani



Fig. 18 – La foto di chiusura del Convegno del 1990 con il Papa Giovanni Paolo II



Fig. 19- Colalucci con il Papa durante la cerimonia di chiusura del Convegno



Fig. 20- Colalucci con monsignor Marcinkus



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Le foto 21- 22- 23 mostrano alcuni momenti del lavoro di Colalucci sul Giudizio Universale di fronte alle telecamere della NTV



Fig. 24 – Colalucci durante la pulitura del Giudizio Universale



Fig. 25 – Colalucci durante la pulitura



Fig. 26 – Colalucci osserva l'affresco con il microscopio a fibre ottiche, accanto a lui Maurizio Rossi



Fig. 27 – Un momento della pulitura del Giudizio



Fig. 28- La pulitura del San Sebastiano



Fig.29 -La trasmissione della RAI curata dal giornalista Nino Criscenti sui risultati del Lavoro.
Colalucci e Mancinelli sono con Ernst Gombrich – è il 1989



Fig.30- Un altro momento della registrazione della trasmissione. Al centro,tra Mancinelli e Colalucci il conduttore Corrado Augias



Fig. 31 – Il gruppo dei restauratori della Sistina al completo. A sinistra seduto M. Rossi, in ginocchio G. Bonetti, a destra B. Baratti, al centro Colalucci

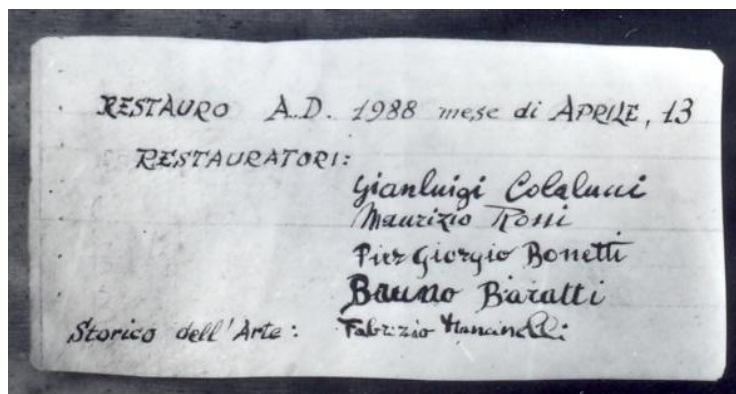


Fig. 32 – Il cartiglio con i nomi dei restauratori e di Mancinelli, inserito all'interno di una lacuna, al centro della Volta



Fig. 33- La messa del Papa Giovanni Paolo II in mondovisione, per l'inaugurazione della Sistina restaurata



PATRONS AND FRIENDS
OF THE VATICAN MUSEUMS

THE INTERNATIONAL COORDINATOR

16/4/94

Caro Colalucci,
questa foto la
fui grande ricordo
di un grande giorno
per lei.
Wacchetta

Palazzo San Calisto - I 00120 Città del Vaticano - Vatican City State
Tel. (06) 698.7113 - FAX (06) 698.7262 - TELEX 2024 DIRGENTEL VA

Fig.34- Il retro della foto 33, con la dedica a Colalucci da parte del Segretario Generale dei Musei W. Persegati

VI - OLTRE LA SISTINA

Contemporaneamente al restauro della Sistina e dopo la sua conclusione, Colalucci svolge la sua normale attività privata presso le Soprintendenze. Lavora come abbiamo visto per la Galleria Borghese, per la Soprintendenza di palazzo Venezia, ma anche per la Soprintendenza di Mantova, per quella del Veneto e per quella di Napoli. I lavori divengono sempre più imponenti ed iniziano i grandi cantieri anche in virtù di alcune tragedie ambientali come il terremoto dell'Irpinia. Per fare fronte agli impegni fuori sede, Colalucci decide di formare il suo gruppo di restauro, riunendosi in consorzio con quattro giovani restauratori già suoi allievi. Il consorzio si chiamerà "Eleazar" in omaggio al personaggio della lunetta di Michelangelo da cui è partito il restauro della Sistina. Con il suo gruppo Colalucci svolgerà alcuni importanti lavori a Roma a Napoli e a Padova. All'inizio degli anni novanta il gruppo si scioglie poiché ognuno dei componenti sceglie di seguire una sua propria strada. Nel 1993 dalle ceneri del consorzio nasce la società "Conservazione e Restauro" in seno alla quale ancora oggi svolge la sua attività. Ma nel frattempo sono arrivate le leggi sugli appalti pubblici che impediscono alle amministrazioni di scegliere a chi affidare i restauri. Il curriculum del restauratore finisce all'ultimo posto nella classifica dei requisiti utili all'ottenimento dei lavori, mentre vengono messi in primo piano i requisiti economici e ciò spalanca le porte del settore alle imprese edili.

Gli affreschi di Tiziano a Padova

Uno dei più prestigiosi lavori che Colalucci svolge agli inizi degli anni ottanta, riguarda i tre affreschi di Tiziano nella Scuoletta del Santo, a Padova. Gli importanti dipinti sono sotto la giurisdizione della "Veneranda Arca del Santo" l'antichissima associazione che dal XIII° sec. si occupa della conservazione e della gestione dei beni mobili ed immobili appartenenti al Complesso Monumentale della Basilica di Sant'Antonio che è di proprietà della Santa Sede. Il rapporto tra Colalucci e l'Arca del Santo, inizia nel 1982 quando in qualità di capo restauratore dei Musei Vaticani, viene mandato dal direttore Pietrangeli a studiare il serio problema di "sbiancamenti" che affliggeva da tempo gli affreschi di Tiziano. L'allora Presidente capo dell'Arca, l'architetto Danilo Negri, pur avendo fatto restaurare pochi anni prima gli affreschi, era preoccupato che non si riuscisse a debellare ciò che veniva scambiato per salificazioni, e temendo che il problema provenisse dall'umidità delle pareti, aveva chiesto a Pietrangeli un parere circa la possibilità di staccarli.

Gli affreschi rappresentano i miracoli di Sant'Antonio e sono inseriti in un ciclo pittorico eseguito nei primi anni Cinquanta del 1500, da vari pittori attivi in ambito padovano. Gli affreschi di Tiziano, rappresentano " *il miracolo del neonato* " quello del "*Santo che riattacca il piede..*" e quello con "*il marito geloso che pugnala la moglie*". Quando Colalucci analizza i dipinti si rende conto che lo stesso fenomeno di sbiancamento del colore che tanto preoccupava l'architetto

Negri, e che aveva richiesto l'esecuzione di una serie di interventi sugli affreschi di Tiziano (l'ultimo risaliva alla metà degli anni 70), era presente anche su un frammento di affresco (non appartenente a Tiziano) e già staccato anni prima. Il problema dunque non era attribuibile ai sali, che pure erano presenti, ma a qualcosa di diverso. Studiando meglio i dipinti, Colalucci vede che la superficie dei tre affreschi, ha un aspetto traslucido ed intuisce che nell'ultimo restauro era stato applicato un forte quantitativo di fissativo (poi risultato una resina acrilica ad alta concentrazione), che impediva il naturale scambio di umidità tra lo strato pittorico e l'ambiente. Al disotto del film di resina si depositava in modo anomalo l'umidità, ed i sali tendevano a esercitare una forza meccanica che finiva per creare piccoli ma diffusi sollevamenti di colore. Dopo una serie di procedure amministrative, il direttore Pietrangeli incarica Colalucci di occuparsi personalmente del restauro dei tre dipinti di Tiziano, ma non qualità di restauratore dei Musei Vaticani, bensì come libero professionista. Per portare avanti il lavoro Colalucci, essendo tra l'altro Padova distante circa cinquecento chilometri da Roma, deve mettere insieme una piccola squadra di allievi che, in sua assenza possa portare avanti le fasi meno delicate del lavoro. Colalucci usa i suoi giorni di ferie al Vaticano ed i fine settimana per eseguire la pulitura.

Colgo l'occasione per chiedere a Colalucci un commento sul Paraloid e sull'uso o l'abuso che di questa resina si è fatto in passato. Chiedo anche il suo giudizio sul fatto che spesso l'uso del Paraloid si contrappone

erroneamente a quello del solfato di Bario, pur essendoci tra le due sostanze differenze sostanziali :

R. “Il Paraloid ha molti limiti e tra l’uso dei due materiali esistono delle differenze concettuali. Il Paraloid secondo me ha anche delle buone qualità ma spesso viene usato male o a sproposito. Per esempio l’abitudine a dare comunque il Paraloid sugli affreschi dopo averli puliti o sulle salificazioni per farle diventare trasparenti li considero errori gravi. Sono invece d’accordo nel considerare l’uso del Paraloid utile in casi molto specifici, anche se bisogna fare in modo che non rimanga in superficie o formi un film. Questa è la ragione che mi ha portato a mettere a punto una metodica che consente l’uso del Paraloid come consolidante della pellicola pittorica senza avere l’inconveniente del film superficiale. Per il Bario vale lo stesso discorso può essere molto utile ma soltanto dove vi siano salificazioni di solfato superiori all’ 82%. Sono invece radicalmente contrario all’uso indiscriminato del Bario. Mi lascia ancora molto perplesso la preparazione delle superfici destinate ad essere trattate con il solfato di Bario. Per favorire la penetrazione del Bario la pellicola pittorica viene resa molto porosa e dunque la materia tipica dell’affresco cambia aspetto e questo non mi piace.”

D.Tuttavia nonostante queste tue perplessità, ad un certo punto apri uno spiraglio all’uso del Bario in Vaticano

R. “Si perché non avevo e non ho pregiudizi ma piuttosto una attenzione al fatto che questa metodica in alcuni casi può dare risultati interessanti. Ho chiesto alla Direzione dei Musei di far venire a Roma il restauratore Guido

Botticelli da Firenze, per trattare con il Bario un affresco di Guido Reni (molto danneggiato dai solfati), che si trova nella Cappella Sistina della Basilica di Santa Maria Maggiore. In questo modo ho fatto in modo che alcuni giovani restauratori del laboratorio imparassero il metodo di applicazione. Tuttavia rimango convinto che il consolidamento con il solfato di Bario debba essere considerato come l’ultima spiaggia per il salvataggio di un affresco o di parte di esso e non come metodica di routine.”

Il lavoro sui dipinti di Tiziano impegnerà Colalucci dal 1982 al/1985 (circa tre mesi l'anno per ogni affresco). La pulitura riuscirà a risolvere in maniera definitiva quel problema che, non capito, aveva fatto sottoporre gli affreschi a continui restauri esponendoli anche all'ipotesi estrema dello stacco.

I lavori con il consorzio Eleazar e con la società Conservazione e Restauro

Nel frattempo Colalucci ha già formato il suo primo gruppo di lavoro, il consorzio "Eleazar", con il quale esegue molti grandi lavori importanti: si va dal restauro del tempio dei "Dioscuri" al foro romano, ai dipinti ad olio su muro e su lavagna di Siciolante da Sermoneta nella Cappella Cesi di Santa maria Maggiore, al grande soffitto ligneo di Teodoro d'Errico fiammingo della chiesa di "Dommaromita" a Napoli. A Padova con il consorzio restaura il trecentesco ciclo di affreschi di Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio, il ciclo cinquecentesco "dell'Oratorio di San Rocco" e quello del "Odeo Cornaro".

Quando nel 1990 il consorzio si scioglie, Colalucci fonda la "Conservazione e Restauro" con la quale eseguirà tra gli altri, il restauro del grande dipinto ad olio su ardesia di Francesco Vanni raffigurante "La caduta di Simon Mago", e quello del trecentesco ciclo di affreschi di Altichiero da Zevio nell'Oratorio di san Giorgio a Padova.

Nel frattempo il mondo del restauro si è profondamente modificato, l'Italia è stata travolta dalla vicenda di "mani pulite" che ha portato all'entrata in vigore di leggi "capestro" nel settore degli appalti pubblici. Alla guida del Ministero dei Beni culturali (che in pochi anni cambierà più volte nome) si avvicendano Ministri totalmente inadeguati a gestire i gravissimi problemi che nel frattempo hanno travolto il settore. Vengono fatte scelte populiste, come quelle che in occasione dei lavori per il giubileo del 2000, consentiranno alle imprese edili (o a imprese di restauro con velleità imprenditoriali) impegnate nei grandi restauri messi in piedi dallo stato italiano o dal Vaticano (restauro della facciata della Basilica di San Pietro e tanti altri grandi lavori eseguiti in quella occasione senza una vera e propria necessità) di formare mano d'opera a costo zero. Quella stessa mano d'opera che oggi rivendica la qualifica di restauratore.

In questo desolante panorama dove l'esperienza e la preparazione sembrano non avere più alcun senso, lavorare per le Soprintendenze diviene praticamente impossibile.

I funzionari delle Soprintendenze quando vogliono evitare di ricorrere al sistema delle gare al massimo ribasso imposte dalla legge e scegliere i restauratori in base alla qualità professionale devono sempre più spesso ricorrere ai finanziamenti privati. È così che ancora oggi Colalucci viene chiamato ad occuparsi di alcune importanti opere. Tra il 2003 e il 2007 Colalucci si occupa del restauro del ciclo pittorico di Giulio Campi nella chiesa di Santa Margherita a Cremona, interamente finanziato da Giovanni Arvedi noto industriale dell'acciaio. Anche il lavori di cui si sta occupando attualmente come la ricomposizione dei frammenti degli affreschi di

Mantegna²²⁵ a Padova e il restauro della Cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo²²⁶ a Venezia, sono interamente finanziati da capitali privati.

Molto spesso Colalucci viene chiamato come “protezione preventiva contro le polemiche” in alcuni importanti cantieri, da quegli stessi funzionari che non sono in grado, nella routine, di affidargli direttamente i lavori. E’ il caso del cantiere della Cappella degli Scrovegni a Padova il cui restauro, in base al protocollo d’intesa siglato il 31 maggio del 2000 tra il Ministero per i Beni e le attività culturali ed il Comune di Padova²²⁷, era stato affidato all’Istituto Centrale del Restauro²²⁸ e sul quale incombeva lo “spettro” di Beck. Beck si era risvegliato perché aveva intravisto, in una battaglia contro il restauro di Giotto, un’ulteriore occasione di visibilità. La paura di delle critiche, ed i tempi strettissimi per l’esecuzione del lavoro, avevano indotto il direttore dei lavori G. Basile, a chiamare tre restauratori dalla fama inattaccabile: Colalucci, Pinin Brambilla e Carlo Giantomassi. Presto i timori di Basile nei confronti di Beck si riveleranno infondati poiché come si sa, se pure sommo pittore, Giotto non è Michelangelo, e questo farà sgonfiare la polemica sul nascere. Il lavoro presenta tuttavia notevoli problemi tecnici soprattutto nella pulitura, che il progetto esecutivo prevedeva di eseguire con le resine a scambio ionico. Rapidamente l’esperienza di Colalucci, Brambilla e Giantomassi, porterà al

²²⁵ Il lavoro è sponsorizzato dalla Fondazione Cassa di risparmio di Padova e Rovigo.

²²⁶ Il lavoro è finanziato dalla stessa parrocchia.

²²⁷ La Cappella degli Scrovegni è di proprietà del Comune di Padova dal 1880.

²²⁸ Il protocollo è pubblicato in Giotto, C. Scrovegni, verso il traguardo- Quaderno n° 2 pp. 30-34 a cura di G. Basile, gennaio 2001

cambio di procedura riuscendo a far pulire i dipinti con mezzi molto più semplici come l'acqua tiepida ed il carbonato d'ammonio. Il lavoro sarà eseguito nei tempi stabiliti, anche perché alle prime ditte chiamate dall'Istituto se ne aggiungeranno altre 10. Nonostante l'impegno messo da tutti i restauratori per portare a termine il lavoro nei tempi stabiliti, alla inaugurazione del cantiere nessuno di loro sarà invitato alla cerimonia.

Qualche anno dopo, quando Colalucci e Giantomassi saranno impegnati nel complesso intervento sui frammenti degli affreschi di Mantegna, verranno duramente attaccati da Basile²²⁹ che metterà in dubbio proprio quelle doti indiscusse di preparazione tecnica ed onestà intellettuale che nel cantiere di Giotto aveva usato come scudo

²²⁹ Basile trascinerà di fronte alla giunta comunale di Padova, i restauratori impegnati nel difficile "Progetto Mantegna" accusandoli di agire con leggerezza ed in funzione dell'inaugurazione finale. In quella stessa occasione, cercherà di avere in uso il sofisticato sistema informatico messo a punto dalla facoltà di fisica dell'Università di Padova per la ricerca dei frammenti. Un sistema avanzato che è riuscito nel Mantegna dove ad Assisi dopo il terremoto, il CNR. di Bari chiamato da Basile aveva totalmente fallito.

CONCLUSIONI

Lo studio dei documenti d'archivio e la registrazione delle testimonianze dirette di Gianluigi Colalucci, hanno permesso di tratteggiare il profilo di un restauratore che certamente ha rappresentato e rappresenta, il modello immaginato da Cesare Brand e da Giulio Carlo Argan alla fine degli anni trenta del Novecento, e realizzato da Brandi attraverso i corsi a numero chiuso dell'I.C.R. a partire dalla seconda metà degli anni quaranta.

Si può obiettare che, poiché la vita professionale di Gianluigi Colalucci è stata caratterizzata dalla esecuzione di un restauro assolutamente fuori dell'ordinario, come quello degli affreschi michelangioleschi della Sistina, la visibilità che ciò gli ha regalato in tutto il mondo, impedisce di considerarlo un modello sul quale fare valutazioni circa il livello della formazione media impartita da Brandi.

Io penso che il "modello Colalucci", pur escludendo la lunga parentesi Sistina, rappresenti ancora oggi il restauratore pensato molti anni fa per il futuro. Probabilmente la sua esperienza è tra le più ampie e complete che un restauratore possa acquisire nel corso della vita. La singolare duplice posizione di restauratore dipendente dei Musei Vaticani, a tutti gli effetti considerato territorio estero, e di restauratore libero professionista in Italia, lo ha messo nella condizione particolarissima di conoscere tutti i problemi, e di fare tutte le esperienze che le due "vesti", molto diverse tra loro dal punto di vista gestionale, comportano. Ha forgiato la sua esperienza spaziando in ambiti diversi tra loro, ed occupandosi del restauro di dipinti, ma anche di opere in bronzo e lapidee, il che gli ha dato la possibilità di ampliare ancora di più la sua conoscenza sui materiali e sulle tecniche. Per questo l'attuale tendenza in campo formativo, all'eccessiva specializzazione in ambiti sempre più circoscritti o peggio ancora abbinati per tipologie di supporto, lo vede in totale disaccordo, poiché considera questo un grave limite alle conoscenze del restauratore. Proprio per questo considero Colalucci il restauratore attraverso il quale è possibile studiare l'evoluzione di questa attività che da "mestiere" è stata trasformata in professione.

Colalucci rappresenta alla perfezione questo cammino, quasi un "traghettamento" che fino ad oggi si è rivelato molto faticoso e pieno di insidie.

Naturalmente sarebbe sbagliato pensare che in una professione vi possano essere solo picchi di eccellenza. L'eccezionalità, può infatti rappresentare un modello cui fare riferimento, ma niente di più. Penso che sarebbe assurdo pretendere da tutti i restauratori formati sulla linea di Brandi, quella sensibilità o quella capacità di approccio con l'opera d'arte, che possono avere acquisito soltanto alcuni di coloro che lo hanno saputo cogliere, come ha fatto Colalucci, direttamente dal padre del moderno restauro. Penso anche però che il buon livello medio raggiunto attualmente nel settore del restauro, non sia sufficiente a scongiurare il pericolo di ritorno al "mestiere". La gravissima crisi dell'Istituto Centrale del Restauro, che dopo Urbani e i Mora non ha più avuto figure carismatiche di riferimento, e la pericolosa tendenza a minimizzare l'importanza di una formazione di alto livello, da parte di chi la possiede di livello basso o non la possiede affatto, rischia di vanificare il cammino fino ad ora percorso.

L'abitudine sempre più diffusa ad affidare alla diagnosi scientifica ciò che dovrebbe scaturire dalla lettura morfologica dell'opera d'arte e dall'elaborazione critica della sua storia conservativa fatta dal restauratore, non è un segno del progresso che avanza, ma un pericoloso segnale di "ritorno alle origini". Quelle origini che, come abbiamo visto, avevano reso possibile ad un laboratorio scientifico di antica fama e tecnologicamente avanzato come quello Vaticano, di mettere nelle mani di restauratori non adeguatamente preparati, una sostanza pericolosa come l'alluminato di potassio e di arrivare così alla gravissima vicenda della seconda loggia.

Con ciò non intendo certo sminuire l'importanza della diagnostica scientifica nel restauro, che considero parte indispensabile dello studio dell'opera, ma ritengo che il mezzo scientifico debba essere uno strumento nelle mani del restauratore e non il restauratore uno strumento nelle mani della scienza.

Del resto, come dice spesso Colalucci, per attrezzare alla perfezione un moderno laboratorio di restauro basta avere molti soldi, per attrezzare alla perfezione la mente del restauratore serve molto di più.

BIBLIOGRAFIA

- P. Acciaresi**, *"G. Sacconi e l'opera sua massima"* 1911
- M.Andaloro** (a cura di) *"La teoria del restauro del novecento da Riegl a Brandi"* atti del convegno di studi, Viterbo Novembre 2003, ed. Nardini 2006
- AA.VV** *"Cesare Brandi, teoria ed esperienza dell'arte"* atti del convegno- Silvana editoriale, Siena 1998
- AA.VV** *"Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte"* ed Bonomia University, Bologna 2007
- AA.VV** *"Storia fotografica di Roma, 1919-1929"* ed Intra Moenia, Napoli 2002
- AA.VV** *"Carlo Scarpa"* catalogo della mostra, ed. Electa, Milano 2000
- AA.VV** *"Attività della soprintendenza alle gallerie del Lazio"* catalogo della mostra ed De Luca, Roma, 1967
- AA.VV** *"Mostra dei restauri in Vaticano"* bollettino M.M.G.P n° IV ,1983
- AA.VV** *"Michelangelo La Cappella Sistina- Rapporto sul restauro del GiudizioUniversale"* ed. Musei Vaticani e Istituto Geografico De Agostani, 1999.
- AA.VV** *"Archivum Arcis"* ed. Romana Società editrice, Roma 1987
- G. C. Argan** *"Occasioni di critica"* ed. Riuniti, Roma 1981
- G.C. Argan B.Contardi** *"Michelangelo architetto"* ed. Electa, Milano 1990
- M. Armellini** *"Le chiese di Roma"* tomo I , ed. R.O.R.E. Città di Castello 1941
- G. B. Armenini** *"De' veri precetti della pittura"* ed. Einaudi, Torino 1988
- S. Augusti** *"Natura e cause delle efflorescenze bianche che si producono sugli affreschi"* Napoli 1948
- AA.VV** *"Quando gli Dei si spogliano"* a cura di B. Contardi, ed. Romana società editrice, Roma 1984
- AA.VV** *"L'Angelo e la Città"* ed. Palombi, Roma 1989
- D. Bartoletti**, *"Intervista a G. Colalucci"* in R & R n° 108-Valencia, settembre 2008
- A.Bayer** (a cura di) *"Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento"* scheda n° 28 su l'Apollo- ed. Sate, Ferrara 1998
- G. Basile**, *Giotto, Cappella degli Scrovegni, verso il traguardo*, Quaderno n° 2 pp.30/34, gennaio 2001
- B.Biagietti** *"La volta della Cappella Sistina, primo saggio di indagini sulla cronologia e la tecnica delle pitture di Michelangelo"* estratto dai rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, vol. XII Roma 1936
- C. Bon Valsassina** *"Restauro made in Italy"* ed Electa, Milano 2006
- S. Boscarino** *"Sicilia Barocca"* ed Officina, Palermo 1986
- C. Brandi** *"Mostra dei dipinti di Antonello da Messina"* catalogo della mostra I.C.R. Roma, novembre-dicembre 1942
- C. Brandi** *"Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo"* I.C.R., Roma, maggio 1946
- C. Brandi** *"VI° Mostra dei restauri"* catalogo, I.C.R., Roma, marzo 1949
- C. Brandi** *"Mostra di dipinti restaurati"* catalogo della mostra di Palazzo Venezia, Roma, marzo 1953
- C. Brandi** *"Restauri a Piero della Francesca"* bollettino I.C.R. n° 17-18 anno 1954
- C. Brandi** *"Mostra di opere restaurate"* in occasione del VII° Congresso internazionale di Archeologia Classica, I.C.R. Roma settembre 1958
- C. Brandi** *"Teoria del Restauro"*- ed Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1977
- C. Brandi** *"Il Restauro"* a cura di M.Cordaro- editori Riuniti, Roma 1994
- C. Brandi** *"Carmine o della Pittura"* ed Vallecchi, Firenze 1942
- C. Brandi** *"Il restauro dell'opera d'arte secondo l'Istanza estetica o dell'artisticità"* in Bollettino dell'I.C.R n° 13 pp.3-8, Roma 1953
- C. Brandi** *"Viaggio nella Grecia antica"* ed. Vallecchi Firenze 1954
- C. Brandi** *"Sicilia mia"* ed Sellerio, II° edizione, Palermo 2005
- M. Cagiano de Azevedo** *"Provvedimenti conservativi per una casa romana.."* bollettino I.C.R. n° 7- 8 1951 pp.33-34
- M. Calvesi** *"Piranesi nei luoghi di Piranesi-Carceri, Mole Adriana, Vedute di Roma"* Catalogo della mostra ed. Palombi, Roma 1979
- M. Carboni** *"Cesare Brandi"* Editori Riuniti, Roma 1992
- M. I. Catalano** *"Brandi e il restauro"* ed Nardini, Firenze 1998
- C. Cennini** *"Il libro dell'Arte"* con pref.di L. Magagnato, ed. Neri Pozza, Vicenza 1971
- A.Chastel** *"La grottesca"* ed. Einaudi, Torino 1989
- G. Colalucci** *"Relazione del restauro..."* Il Polittico degli Zavattari , Firenze 1984 pp. 101
- G. Colalucci** et altri *"La Cappella Sistina : i primi restauri"* *"La Volta restaurata"* *"La Cappella Sistina"* ed. Istituto Geografico De Agostini – I° vol. 1986- II° vol. 1992-III° vol.1997
- G. Colalucci** *"la tipologia dei cartoni e la tecnica esecutiva della volta della Cappella Sistina"* e *"Test e Informazioni disponibili sul Giudizio: lo stato di Conservazione e la tecnica esecutiva"* in atti del Convegno internazionale di studi, marzo 1990-ed. Istituto Geografico De Agostini 1994

- G. Colalucci** *“Lo stato di conservazione degli affreschi di Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina e l'intervento di restauro”* in Rapporto sul restauro della volta- ed. Istituto Geografico De Agostini 1994
- G. Colalucci** *“Tecnica e metodologia operativa di Michelangelo sul Giudizio Universale”* e *“Lo stato dell'affresco prima del restauro”* in Rapporto sul Restauro del Giudizio Universale – ed. Musei Vaticani Istituto Geografico De Agostini 1999
- G. Colalucci** *“Le lunette di Michelangelo nella Cappella Sistina”* in *Tecnica e stile* (a cura di E. Borsook e F. Gioffredi) ed. Silvana Editoriale, Firenze 1986
- G. Colalucci** et altri *“Michelangelo e la Sistina- la tecnica il restauro il mito”* ed. Palombi, Roma 1990
- G. Colalucci** *“Il restauro della volta e del Giudizio della Cappella Sistina e la tecnica nella pittura ad affresco di Michelangelo : nuove riflessioni”* La Sistina e Michelangelo (a cura di F. Buranelli; A.M. De Strobel ; G. Gentili) Silvana editoriale, Milano 2003
- G. Colalucci** *“Lunette con Eleazar- Mathan; Jacob-Joseph; Achim-Eliud; Azor-Sadoc; Josias-Jeconias Salathiel”* in Bollettino dei Musei Monumenti e Gallerie Pontificie, IV 1983
- G. Colalucci e P. Bonometti** (a cura di) *“Le chiese delle Sante Margherita e Pelagia”* ed. Silvana editoriale, Milano 2008
- G. Colalucci, D. Bartoletti, L. Baggio** *“Altichiero da Zevio nell'Oratorio di san Giorgio- il restauro degli affreschi”* ed. De Luca, Roma 1999
- G. Colalucci e D. Bartoletti** *“Appunti sulla tecnica esecutiva degli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova”* in Il Santo XXXIX, 1999, fasc. 1-2
- A. Conti**, *Storia del restauro e della Conservazione delle opere d'arte* ed. Electa, Milano 1988
- A. Conti**, *Michelangelo e la pittura a fresco- tecnica e conservazione della Volta Sistina* Firenze 1986
- B. Contardi e A. Gentili** *“ Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel Sant'Angelo”* ed. Romana Società editrice, Roma 1983
- B. Contardi e G. Curcio** *“ In Urbe Architectus”* ed Argos, Roma 1991
- M. Cordaro** (a cura di) *“ Il Restauro”* ed. Riuniti, Roma 1994
- A.M. De Strobel** *« Documenti per la Cappella Sistina »* in Michelangelo, cat. della mostra ed. Fratelli Palombi, 1990
- De vecchi, Guazzoni, Girardi** *“ Michelangelo pittore ,scultore e architetto e rime”*, ed .Jaca Book
- R. De Maio** *“Michelangelo e la Controriforma”* ed. Sansoni 1990
- M. Fagiolo dell'Arco** *“La festa barocca”* ed. DeLuca, Roma 1997
- A. Forcellino** *“Michelangelo Buonarroti, storia di una passione eretica”* ed, Einaudi 2002
- U. Forni** *“Manuale del pittore restauratore”* studi per la nuova edizione (a cura di G. Bonsanti e M. Ciatti) ed. Edifir, Firenze 2004
- E. Gaudio** *“ I lavori farnesiani a Castel sant'Angelo”* ed. libreria dello stato, Roma 1979
- E. Gaudio e F. Aliberti** *“ Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo”* ed. De Luca, Roma 1982
- A. Gentili** *“Da Tiziano a Tiziano”* ed. Bulzoni, Roma, 1988
- Goethe** *“La Teoria dei colori”* con introduzione di G.C. Argan, ed. Il Saggiatore, Milano 1979
- M. Hirst** *“Michelangelo and his drawings”* London 1988
- M. Hirst** *“Michelangelo, i disegni”* (traduzione Casadei e Ornella Francisci Osti) Einaudi 1993
- I. Insolera** *“ Archeologia e città”* ed. Laterza, Roma 1983
- I. Insolera** *“Roma, Immagini e realtà dal x al xx secolo”* ed. Laterza, Roma 1980
- I. Insolera** *“ Roma fascista”* ed. Riuniti, Roma 2001
- D. Levi** *“Cavalcaselle”* il pioniere della conservazione dell'arte italiana, ed. Einaudi, Torino 1988
- S. Liberti** *“ Stendardo processionale opera di Raffaello..”* bollettino I.C.R. n° 9-10 anno 1952
- S. Liberti**, *Analisi microclimatica dei campioni delle efflorescenze degli affreschi di A. Solario”* Bollettino I.C.R. n°2 – Roma 1950
- Nogara** *“ I musei e le gallerie Pontificie nell'anno 1925/1926”* in rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, anno IV 1926
- C. Malvasia**, *“Vite dei pittori bolognesi”* Bologna 1678
- F. Mancinelli e G. Colalucci**, *“ Apoteosi di S. Clemente di Giovanni e Cherubino Alberti”*- Bollettino dei Monumenti ,Musei e Gallerie Pontificie n° IV-1983
- F. Mancinelli** *“Arte medioevale e moderna”* bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie, estratto del volume I -anno 1959/1974
- F. Mancinelli** (a cura di) *“Michelangelo- La Cappella Sistina”* rapporto sul restauro degli affreschi della volta, vol. II- ed Istituto Geografico De Agostini, 1994
- F. Mancinelli A. De Strobel** *“Le lunette e le vele della Cappella Sistina”* ed. Leonardo-De Luca, Roma 1992
- P. Morello** *“ Palazzo Abatellis”* ed. Vianello, Treviso 1989
- C. Pietrangeli F. Mancinelli** *“ I recenti restauri..”*- in Rassegna dell'Acc. Naz. di S Luca- Roma
- C. Pietrangeli** *“Premessa al Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie”* n° 1-3-anno 1979

- G. Piva** "Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno" ed. Hoepli, Milano 1961
- G. Piva** "Manuale pratico di tecnica pittorica" ed. Hoepli III° ed, Milano 1964
- G. Sacconi**, "Relazione del progetto per il monumento a Vittorio Emanuele II" 1883
- F. Scoppola** "Normativa e restauro, alla ricerca di un orientamento nella definizione delle procedure da adottare" in Giotto, Cappella Scrovgni, Il progetto di Restauro, quaderno 0 – maggio 2001
- V. Scuderi** "Mostra dei dipinti restaurati del Museo Nazionale Pepoli di Trapani" cat. della mostra, ed cartograff- Trapani maggio 1955
- G. Secco Suardo** "Il restauratore di dipinti" con pref. di G. Previati, ed. Hoepli, Milano 1918
- G. Secco Suardo** "Il restauratore di dipinti" ed. postuma- ed. Hoepli, Milano 1894
- S. Settis** "Italia S.P.A." ed. Einaudi, Torino 2002
- I. Toesca** "una croce dipinta romana" bollettino d'arte n° 51, Roma 1966
- I. Toesca** "L'antica Madonna di Sant'Angelo in Pescheria a Roma" su Paragone n°227, 1969 pp.3-18
- M.E. Tisserant** "Une Vierge Italo-Bizantine de Cima Da Conegliano" Biblioteca Apostolica Vaticana 1964
- G. Urbani** "Intorno al restauro" ed. Skira, Milano 2000
- G. Urbani** "Il restauro degli affreschi di Antonio Solario" bollettino I.C.R. n° 2 anno 1950
- G. Urbani** "Problemi di Conservazione" ed. Compositori, Bologna
- G. Urbani** "Il trittico della chiesa di S. Maria Assunta di Casacastalda" bollettino I.C.R n°3-4- 1950
- G. Urbani** "San Girolamo nello studio" bollettino I.C.R. n° 7-8 p. 73, anno 1951
- P. Vandenberg** "il complotto della Cappella Sistina" ed. Sugarco 1998
- G. Vasari** "Le vite..." nell'edizione di L. Torrentino Firenze 1550 – A cura di L. Bellosi e A. Rossi- ed. Einaudi, Torino 1986
- L. Venturi** "Storia della Critica d'arte" ed Piccola Biblioteca Einaudi, torino 1964
- G. Vigni e G. Carandente** "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia" catalogo della mostra ed. Alfieri, Venezia 1953- e ancora in Bollettino dell'I. C. R. n° 14-15, Roma 1953
- A. Vermeheren** "Sulle possibilità Stereo-Strato-Radiografiche ecc...." in Bollettino dell'I.C.R. n° 11-12 Roma 1952 pp.121-133
- A. Zalapì** "Dimore di Sicilia" ed. Arsenale, Verona 1998

STAMPA

- D. Petrocelli**, *Un inedito Giudizio Universale nella restaurata Cappella Sistina*, Il Tempo, merc. 11 febbraio 1981
- L. Storoni**, *Gli affreschi della Sistina ritrovano il loro splendore*, La Stampa, 11 febbraio 1981, p.6
- "Michelangelo va in restauro", Corriere della Sera, 11 febbraio 1981
- D. Cimagalli**, *12 anni per lavare il Giudizio Universale*, Gente, 6 marzo 1981, pp.1287130
- Henry Tanner**, *Restoration Reveals Michelangelo's Gifts*, New York Time, 31 marzo 1981
- F. Bellonzi**, *Conosciamo un nuovo Michelangelo*, Il Tempo, 8 aprile 1981, p.3
- "In Vaticano fanno toilette gli affreschi della Sistina", La Repubblica, 28 giugno 1981
- "Zwölf Jahre nur für Michelangelo", Stern, 31 luglio 1981
- "All of Michelangelo's work will have to be restudied", Art News, ottobre 1981
- F. Dentice**, *I colori della Sistina*, L'Espresso, 24 gennaio 1982, pp.91/97
- M. Barina**, *Con i restauratori sui ponteggi della Sistina sembra di sentire la presenza di Michelangelo*, Corriere della Sera, merc. 27 gennaio 1982
- C. Hemphil**, *Sistine Chapel's facelift successfully underway*, in Daily American, 14 febbraio 1982, p.10
- P. Pons**, *Le lunettes de Michel-Ange*, in Art set Spectacles, Le Monde, 15 aprile 1982, p.15
- A. Ricci**, *Michelangelo senza veli*, Il Messaggero, 26 aprile 1982, p.6
- Patricia Corbett**, *After centuries of Grime*, Connoisseur Magazine, maggio 1982
- D. Petrocelli**, *Un Mecenate venuto dall'oriente*, Il Tempo, 23 novembre 1983, p.6
- F. Santini**, *Michelangelo tra dollari e yen*, La Stampa, 17 dicembre 1983, p.3
- Vanja Luksic**, *Les Japonais de la Sixtine*, L'Express, 16 dicembre 1983
- G. Massari**, *C'è voluta una pennellata di giallo*, Epoca, 9 marzo 1984, pp.72/78
- Clara Valenzano**, *Michelangelo a colori sotto il fumo e la colla*, Repubblica, 24 aprile 1984, p.15

“Altri otto anni di lavoro alla Cappella Sistina” Repubblica, 13 dicembre 1984
G. Carandente, *La Sistina cambia pelle*, Il Giornale, 13 dicembre 1984,p.3
 “Dalla Sistina il restauro delSecolo” Repubblica, 18 dicembre 1984
F. Minervino, *Michelangelo riserva una sorpresa:il colore*, Corriere della Sera, 19 dicembre 1984
F. Miracco, *Ne dipinse di tutti i colori*, L’Europeo, 22 dicembre 1984,pp.100/104
R. Lane, *Michelangelo plain*, Washington Post, 23 dicembre 1984
R. Stenge, *A new glimpse of Michelangelo*, Time, 24 dicembre 1984
A.Donati, *Alla ricerca di una volta perduta*, Repubblica, 27 dicembre 1984

M. D. Suro, *Il restauro della Sistina:guai in paradiso*, New York Time, 4 gennaio 1987
C. Bertelli, *Michelangelo sporco dura di più?*, Corriere della Sera ,4 febbraio 1987
L. Manisco, *Ora anche dagli USA “fermate i restauri”*, Paese sera, 5 febbraio 1987,p.11
G. Colalucci, *Caro Beck lei mi offende*, Repubblica 7 febbraio 1987
A.Debenedetti, *Per la Sistina non c’è bisogno di pause*, Corriere della Sera, 7 febbraio 1987
P. Consagra, *Un pugno dall’aldilà*, Il Giornale, 8 febbraio 1987
G. Briganti, *Quando si firma al buio*, Repubblica, 8 marzo 1987
D. Del Rio, *Quattro passi in Paradiso*, Repubblica, 8/9 febbraio 1987
O. Petrosillo, *Torna il vero Michelangelo dagli affreschi della Sistina*, Il Tempo,8 febbraio 1987
E. Porta *Cuando se confunde misterio con mugre* El Pais, 17 febbraio 1987
F. Zoccoli, *Sotto il velo c’è proprio Michelangelo*, Il Resto del Carlino, 21 febbraio 1987
A.Pinelli, *I colori della disputa*, Il Messaggero,26 febbraio 1987
P. Morison *Michelangelo in his true colurs* The Daily Telegraph, 3 marzo 1987
G. Glueck *Halt Urged in Work on Sisine and Last Supper* The New York Times, 6 marzo 1987
A. Pinelli, *Ciò che Beck non ha tenuto presente*, Repubblica, 8 marzo 1987
G. Del Re, *Dall’America nessuna scoperta*, Repubblica , 8 marzo 1987
F. Clerici, *Non confondiamo l’olio con l’acqua* ,Repubblica, 8 marzo 1987
J. Russel *Conservators Endorse Sistine Restoration* The New York Times, 16 aprile 1987
A. Chastel *La nouvelle palette de Mchel-Ange* Le Monde, 24 aprile 1987
R. Hughes *Out of Grime, a Domain of Light* Time, 27 aprile 1987
F. De Azuca *“Miguel Angel,blanco y negro, o color?”* El Pais, 2 luglio 1987
J. Pope-Hennessy *Storm Over the Sistine Ceiling* The New York Revivew, 8 ottobre 1987

A. Zanolì “ *Il tradimento della luce*” Giornale dell’Arte luglio-agosto 1988.

J.Beck ,”*La mia carta dei diritti delle opere d’arte*” e “*Il decalogo di Beck*”, Giornale dell’Arte n° 87 ,marzo 1991,p.38

C. A. Bucci intervista Colalucci “*Questo è il vero Michelangelo*” L’Unità 7 gennaio 1994
G. Fabre intervista R.De Maio “*Ok, il Giudizio è giusto*” Panorama 21 gennaio 1994
A. Sandoval “*La restauracion de los frescos de la Capilla Sixstina finaliza tras catorci anos de trabajos*” La Vanguardia, 31, gennaio 1994
J. Arias “*El Juicio Final de la Capilla Sixtina restaurado tras cuatro anos de trabajo*” El Pais 14 febbraio 1994
C. Salvadè “ *Devant le Jugement dernier de la Sixtine, comme au premier jour*” e « *Quatorze ans de travail à quatre* » Le Nouveau Quotidien 1, marzo 1994
J. Arias “*El verdadero rostro de Dios*” El Pais semanal, 6 marzo 1994
M. Legris « *La renaissance de Michel-Ange* » L’ Esxpress, numéro spécial, marzo 1994
L. Ventura « *Il Giudizio dai ponteggi*” La Gazzetta di Modena, 13 marzo 1994
O. Madelin “*La gloire de Michel-Ange*” Le Spectacle du Monde n° 385- aprile 1994
R. De Maio “*Nel giorno del Giudizio*” La Voce, 5 aprile 1994
T. Abate “*I pro e i contro del restauro- colloqui con Scialoja, Carandente e Beck*” La Voce, 5aprile 1994
M.F.Apolloni “*Alla fine restarono tutti in mutande*” La voce 5 aprile 1994
C. Strinati “*Gli stivali di Michelangelo*” la Repubblica.7 aprile 1994
P.Vagheggi “*Uno Choc a colori*” la Repubblica, 7 aprile 1994
L. Storoni “*Nudi da discutere*” la Repubblica, 7 aprile 1994
P. Vagheggi “ *La Sistina ritrovata*” la Repubblica 9 aprile 1994
M. N. De Luca « *A colpi di spugna contro le offese dei secoli* »la Repubblica, 9 aprile 1994
F.Isman “*Un Michelangelo mai visto prima*” il Messaggero,9 aprile 1994

P. Conti ed E. Tadini “*Michelangelo il cielo sopra Woitjla*” Corriere della Sera 9 aprile 1994
F. Gianfranceschi “*Il Giudizio Universale rivelato*” Il Tempo, 9 aprile 1994
C. D’Onofrio “*La Sistina nacque così*” Il Tempo 9 aprile 1994
S. Sereni “*Rinasce il Giudizio Universale*” Epoca, 12 aprile 1994
A. Mammi intervista G. Colalucci “*La mia vita con Michelangelo*” L’Espresso, aprile 1994
P. Conti «*Beck ? Va rinviato a Giudizio- la replica di carandente*” Corriere della Sera, 23 aprile 1994
E. Tadini “*Quello è il colore di Michelangelo*” Corriere della Sera, 23 aprile 1994
P. Badaloni “*E venne il giorno del Giudizio*” Radiocorriere TV, maggio 1994

VIDEO

N. Criscenti “*Michelangelo rivelato*” video in Speciale Tg1, produzione RAI 1 1984.
N. Criscenti “*Dentro la Sistina*” video con E. Gombrich, G. Briganti e F. Zeri, RAI 1989.
N. Criscenti “*Michelangelo : il Giudizio Rivelato*” video, produzione RAI 1, trasmesso il 18 maggio 1994.
A. Zanolì “*La creazione dell’uomo*” film 16 mm. riversato su video, fotografia di C. di Palma, produzione Biennale di Venezia settore Arti Visive, con l’apporto dell’ Archivio delle immagini N.T.V 1988.
A. Zanolì “*Il colore di Michelangelo*” video, produzione RAI 1 trasmesso in Tg1 sette il 2, maggio 1989.
A. Zanolì “*Il restauro del Giudizio Universale*” video, produzione RAI in Bellitalia 12 aprile 1994.

Gianluigi Colalucci

y su trayectoria restauradora

Un viaje a través de las transformaciones en el mundo de la
restauración desde Cesare Brandi a nuestros días

-VOLUMEN II-



Tesis Doctoral
Daniela Bartoletti
2010

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENZIA

Dirigida por
Dra. Pilar Roig Picazo

28 VIA DE' BARDI
50125 FIRENZE

9 January 1993

Dean Dr. Colalucci,

I hope you will not think it impertinent if I say how deeply impressed I was by your achievement with the LAST JUDGEMENT. It is a magnificent piece of work, for which generations of students will feel the utmost gratitude.

Yours sincerely,


John Pope-Hennessy

GIANLUIGI COLALUCCI

Roma 30 gennaio 1993

Prof. John Pope Hennessy
via de'Bardi, 28
50125 FIRENZE

Carissimo Prof. John Pope Hennessy,

Le sono grato per l'apprezzamento lusinghiero che Ella ha voluto parteciparmi, circa il mio lavoro sugli affreschi michelangioteschi della Cappella Sistina.

Le Sue parole rappresentano per me e per tutti coloro che insieme a me sono impegnati in questo lavoro di restauro, il più alto riconoscimento ad un impegno che ci ha visto talvolta affrontare la bufera delle incomprensioni e delle critiche sferzanti, amplificate da mass media assetati di scandali.

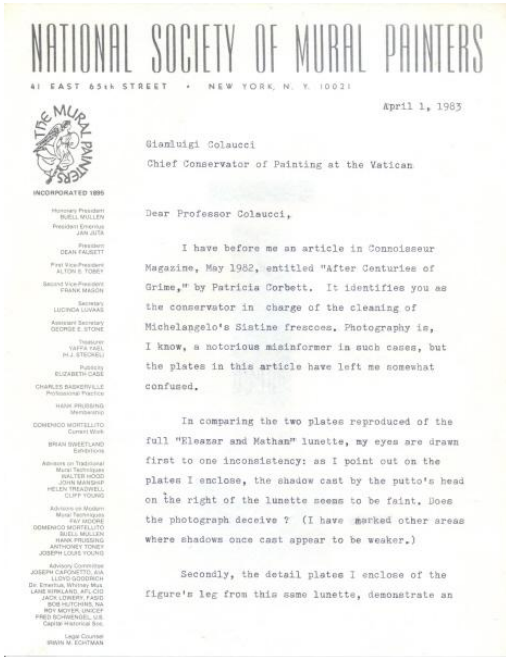
Con gratitudine, e con l'augurio di incontrarLa ancora sul ponteggio del Giudizio Universale, Le porgo i miei più deferenti saluti.

Sinceramente Suo

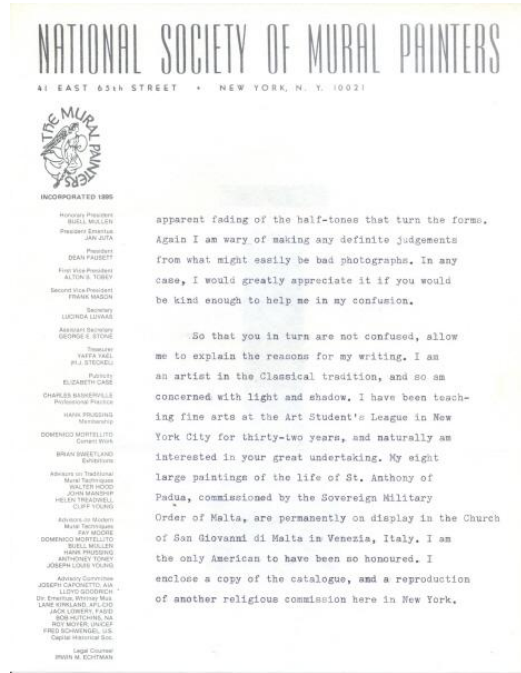


Gianluigi Colalucci

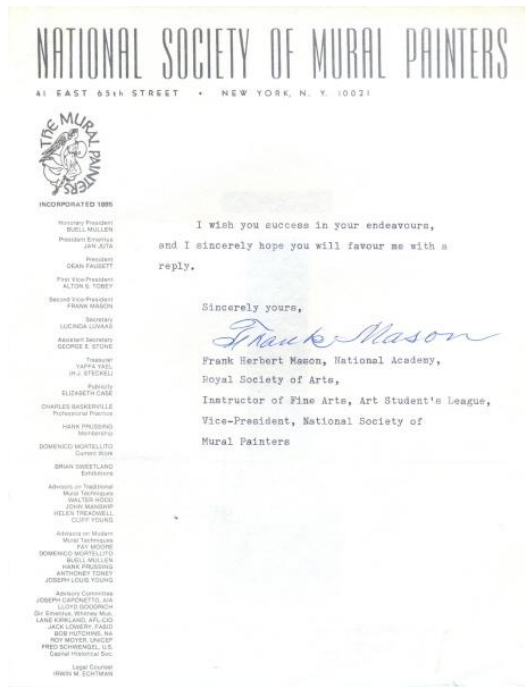
DOCUMENTI MASON (Archivio Colalucci – sezione documenti- F.9 serie 6)



Doc. M. 1 /83



Doc. M. 1/83



Doc. M.1 /83



DORE BIBLE, 13x10 1/2

FRANK MASON, N. A.

Doc. M. 2/83

EAST PAINTS WEST

O'MEARA GALLERY, LTD.

OF
SANTA FE

proudly presents

FRANK MASON, N.A.

**YOU ARE CORDIALLY INVITED TO THE
OPENING RECEPTION**

Saturday, October 15, 1983 6 p.m. - 8 p.m.

THE ARTIST WILL BE PRESENT

**Demonstration and discussion of the
artist's technique and research will be
presented on Sunday, October 16, 1983**

EXHIBITION CONTINUES THROUGH NOVEMBER 1, 1983

Doc. M. 2/83

FRANK HERBERT MASON, N.A.

David L. Bell

When critics and collectors speak of a renaissance of landscape and figure painting, they mean, as much as anything else, that they have reawakened to its existence. For a tradition as central to western civilization as representational art can hardly be supposed to have perished because a few generations of artists and theoreticians have rebelled against it. It is true that science has changed our view of life, but it has not changed the nature of life which is the subject of art. And, for that matter, the Hellenistic and Renaissance worlds had their science too, the forerunner of our own.

What the undeniable philosophical shifts of modern life do require is adaptation of tradition, and that in turn calls for enlightenment, which is to say education about the past and an honest eye focused on the present. Without education, we labor to reinvent the wheel. And without honest vision, we produce art that mocks the past. Tradition can perhaps best be defined as a balance of continuity and change.

The life and work of Frank Herbert Mason are most readily understood in that context of living tradition. A painter in what is sometimes called a "classical" style, Mason has made landscapes, religious paintings and portraits, including a "Portrait of the Artist" in Renaissance garb, that have the light, space and brushwork we associate with the art of the past. Yet he has equally conferred those qualities in portraits of contemporary personages including black militant Melvin Van Peebles, in a present-day genre painting such as "Scene from Little Italy," and in New England and Southwestern landscape work that would hardly be taken as from the Renaissance or even the American 19th century, yet verifies the link between the two and from them to the present.

Nor is Mason's "Gloria in Excelsis Deo" likely to be mistaken for a 16th century Venetian painting, though its gestural composition and brilliant but suffused light immediately bring to mind the vision of Tintoretto. The point is that, far from doing an imitation of the great Mannerists, Mason has aligned himself in spirit with the sources of his predecessor's inspiration, and from that starting point has taken the matter forward on his own. Not incidentally, he is in possession of the technical mastery to do so. That fact has to do with Mason's early life and education, with his dedication to the belief that Renaissance consciousness remains the animus of modern man, and with the informed determination to embrace and extend that consciousness.

Born in Cleveland in 1921, Frank Mason was the son of parents with artistic interests, the father a collector of 19th century paintings, the mother a musician and painter. His talent was observed by the time he was eleven, his father called his work to the attention of New York City mayor Fiorello La Guardia, and, at the age of twelve, Mason was apprenticed to Manuel Reyes, the Spanish painter and poet, at the newly-founded New York City Music and Art High School.

The particular nature of his artistic gift was confirmed by confrontation with a subsequent teacher at the school, an abstractionist who maintained that the past was dead and that Mason's budding work was plagiarism. At the age of sixteen, Mason transferred to the no less distinguished tutelage of classicists Frank Du Mond and George Bridgman at the Art Students League. The criticism had been valuable, for it alerted Mason to the dangers of mere academicism.

Winning a scholarship for what proved to be the first year of a long affiliation, Mason studied with Du Mond until the latter's death in 1951, following which he took his teacher's

POSTAL SERVICE OF THE UNITED STATES OF AMERICA
Administration des Postes des Etats-Unis d'Amérique

PAR AVION

Postmark of the office returning the receipt
Timbre du bureau renvoyant l'avis **C5**

POSTAL SERVICE **RETURN RECEIPT**
Service des postes *Avis de réception*

To be returned by the quickest route (air or surface mail), à découvert and post free. A blue AIR MAIL label or imprint is to be affixed to advices returned by air.

A renvoyer par la voie la plus rapide (aérienne ou de surface), à découvert et en franchise de port. Une étiquette ou une empreinte de couleur bleue «PAR AVION» est apposée sur les avis renvoyés par avion.

To be filled out by the sender, who will indicate his address for the return of this receipt.
A remplir par l'expéditeur, qui indiquera son adresse pour le renvoi du présent avis.

Name or firm	Nom ou raison sociale
FRANK HERBERT MASON	
NATIONAL SOCIETY OF MURAL PAINTERS	
Street and No.	Rue et no.
41 EAST 65TH ST.	
City, State and Zip Code	Localité
NYC	NY 10021
UNITED STATES OF AMERICA <i>Etats-Unis d'Amérique</i>	

PS Form 2865, Sept. 1975

Doc. M. 3/83

Registered article Letter Print Other
Eenvoi recommandé Lettre Imprime Autre

Insured parcel
Colis avec valeur déclarée Insured value
Valeur déclarée \$

Office of mailing Bureau de depot Date of posting Date de depot No.

Adressee (Name or firm) Nom ou raison sociale du destinataire

PROF. GIAN LUIGI COLAVUCCI

Street and No. Rue et No.

CHIEF CONSERVATOR OF PAINTING

Place and country Lieu et Pays

VATICAN CITY, ROME ITALY

This receipt must be signed by the addressee or by a person authorized to do so by virtue of the regulations of the country of destination, or, if those regulations so provide, by the employee of the office of destination, and returned by the first mail directly to the sender.

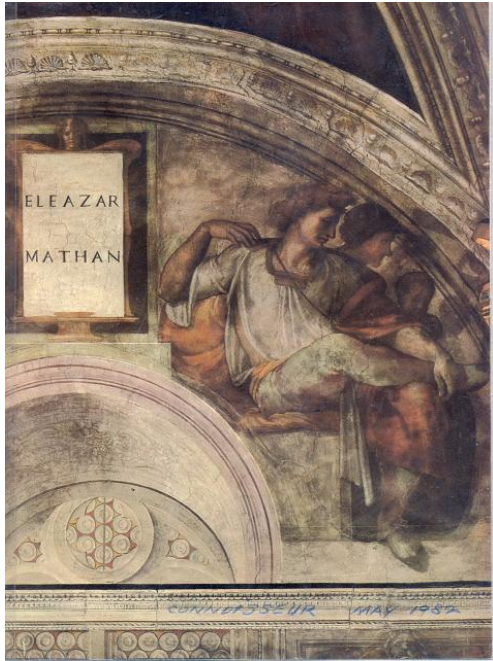
Cet avis doit être signé par le destinataire ou par une personne y autorisée en vertu des règlements du pays de destination, ou, si ces règlements le comportent, par l'agent du bureau de destination, et renvoyé par le premier courrier directement à l'expéditeur.

The article mentioned above was duly delivered, Date
L'envoi mentionné ci-dessus a été dûment livré.

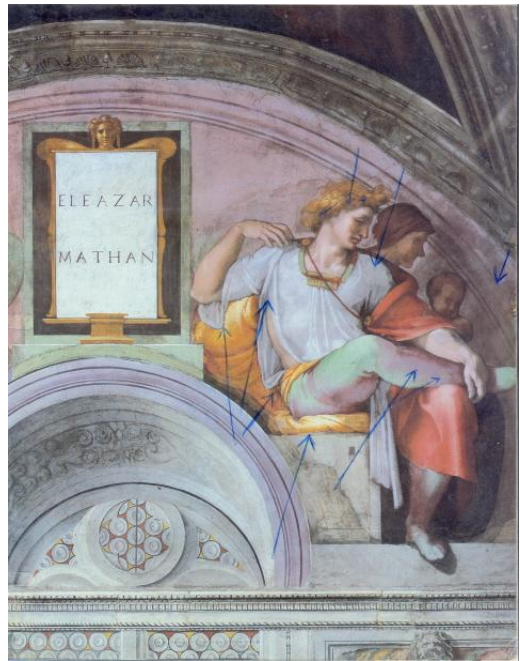
Signature of the addressee Signature of the employee of the office of destination.
Signature du destinataire Signature de l'agent du bureau de destination.

Postmark of the office of destination
Timbre du bureau de destination

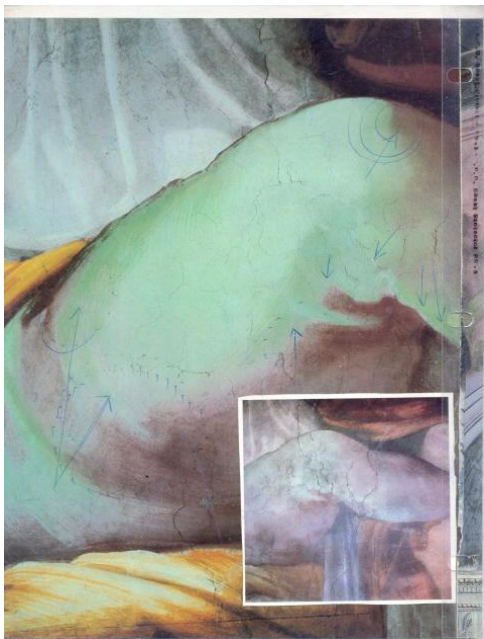
Doc. M. 3/83



Doc. M 4/83



Doc. M. 4/83



Doc. M. 4/83



Doc. M. 4/83



MONUMENTI MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE

LABORATORI PER IL RESTAURO
DELLE OPERE D'ARTE

28 aprile 1983 00120 CITTÀ DEL VATICANO

Preg.mo
Prof. Frank Herbert Mason
National Society of Mural Painters
41 East 65th Street - New York
N.Y. 10021

Gentile Professore,

La ringrazio della cortese lettera con la quale Ella mi chiede delucidazioni circa le differenze che si notano nella figura di Eleazar di Michelangelo, differenze riscontrate attraverso le fotografie pubblicate da Connoisseur Magazine. Come Lei giustamente premette nella sua lettera, da queste fotografie non è possibile avere una visione precisa e reale dell'affresco perchè, infatti, in esse non si vedono i molti e delicatissimi passaggi cromatici del pennello michelangiolesco.

Non potrò rispondere, perciò, punto per punto alle domande che Lei ha accompagnato con le frecce, perchè nella realtà l'effetto cromatico è un pò diverso da quello che si ricava dalla fotografia. Le posso però spiegare che molte di quelle ombre scure che si vedevano prima del restauro, ove non fossero state macchie di colla, sudiciume e nero fumo, erano ombre dipinte nel settecento e nell'ottocento, dai restauratori che ricorrevano a questo espediente per restituire volume alle figure che andavano via via perdendolo e sbiadendosi sotto gli strati di colla che venivano dati sugli affreschi quando le infiltrazioni di acqua piovana producevano grandi macchie di sali e di carbonati.

Non dimentichiamo che la educazione cromatica di Michelangelo e quattrocentesca, quindi egli non ha mai dipinto ombre nere o brune per dare volume alle sue figure ma lo ha sempre fatto esclusivamente con il gioco dei colori e con un particolare uso della pennellata che possiamo definire come la vera scoperta di questo restauro. Purtroppo tutto questo dalle fotografie stampate non si può vedere e mi dispiace che Lei non abbia potuto venire a sentire una delle due conferenze che ho tenuto a novembre e a marzo in New York per i dipartimenti di restauro del Metropolitan Museum of Art. Avrebbe potuto vedere delle fedeli diapositive molto dettagliate e sentire qualà sono i problemi che questo restauro presenta e come vengono affrontati e risolti.

La invito a venire a vedere i lavori di restauro direttamente sul ponteggio nella Cappella Sistina nel caso che Lei venisse in Italia durante i prossimi anni (il lavoro durerà sino al 1992). Può telefonarmi al 6985384. Le assicura che vedere Michelangelo da vicino, per un artista sensibile come Lei, sarà una emozione indimenticabile.

La ringrazio della pubblicazione e della fotografia dei suoi affreschi veramente molto interessanti e pieni di spiritualità.

Le faccio i miei più sentiti auguri per il suo lavoro e La saluto cordialmente.

A PETITION

PRESENTED TO

THE ITALIAN CONSULATE, NEW YORK CITY, MAY 16th, 1985

We represent a growing number of concerned artists and citizens the world over--of which number the undersigned are only a fraction--who protest and abhor what we feel to be a destructive over-cleaning of Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel. For the past few years we have followed closely the progress of the restoration of the lower lunettes depicting the geneology of Christ, watching in horror as these once powerful, mysterious, and three-dimensional compositions were reduced by Professor Colalucci and his staff of restorers and chemists to mere ghosts of their former selves. They now appear to us to be bland and weak, robbed of Michelangelo's pre-eminent artistic attribute, sculptural form.

We have written Professor Colalucci and have met with him and other Vatican Museum officials; we have researched both scientific and aesthetic interpretations of this masterpiece extensively; we have reviewed the scholarship of over 400 years, most of which sits solidly in our corner; we have written a letter to Pope John Paul II, and received a confirmation that he has seen it; we have also written to most major newspapers in Italy and the rest of Europe. In the process, we have discovered that the restoration was given a little boost of at least \$3,000,000 (Assoc. Press figure) from the Nippon Television Network Corporation of Japan, in return for film rights to the "new" Michelangelo.

The results of our hard work have been very reassuring. Support has poured in steadily for our cause, as an increasing group of artists, church people, restorers, journalists and others can attest. Many have seen the ceiling personally; not only Americans, but Italians and other Europeans as well.

And yet the destruction continues unabated. The "official scourers" dare to suggest from their lofty chemical perches that the scholarship of 400 years was sadly misguided, and that the qualities that gave the ceiling its theological and aesthetic genius were "simply a matter of dirt". This is the cultural poverty of our time, that one of the greatest human achievements of any age should be perceived as a mere accident of nature! A statement made to the press by Professor Colalucci sums up his point of view: "Some people, especially the older generations, would like to stick to the black and white idea of Michelangelo. The younger generation, on the other hand, seems much more interested and appreciative of this new version of Michelangelo." Why then, we would like to ask, are there so many young people interested in stopping this kind of cleaning?

Therefore we have come to you, representatives of the Italian people here in New York, to urge that you pass on our concerns to those you represent. Urge them, in turn, to visit the Sistine while there is still time. Already the scaffolding is in place, and the attack on the vault is beginning. If they agree that the frescoes are being overcleaned, then let them join in our outcry. Our goal is a moratorium on further cleaning until world discussion can lead to less destructive restoration methods.

We approach you that the Italian populace might approach the Vatican, demanding that the guardianship of this matchless National Treasure be shared among all its rightful inheritors. Otherwise, some three million dollars will have changed hands, and with what benefit to Italy? And at what a cost to all of us? The greatest visual expression of the Christian faith, the greatest monument of art in Christendom, the masterpiece of Italy's most famous son, will have passed forever from the earth.

Submitted to the Italian Consulate with signatures attached during
Doc. M. 6/85

NATIONAL SOCIETY OF MURAL PAINTERS

41 EAST 65th STREET • NEW YORK, N. Y. 10021



INCORPORATED 1895

Honorary President
BUELL MULLEN

President Emeritus
JAN JUTA

President
DEAN FAUSETT

First Vice-President
ALTON S. TOBEY

Second Vice-President
FRANK MASON

Secretary
LUCINDA LUVAAS

Assistant Secretary
GEORGE E. STONE

Treasurer
YAFFA YAEL
(H.J. STECKEL)

Publicity
ELIZABETH CASE

CHARLES BASKERVILLE
Professional Practice

HANK PRUSSING
Membership

DOMENICO MORTELLITO
Current Work

BRIAN SWEETLAND
Exhibitions

Advisors on Traditional
Mural Techniques
WALTER HOOD
JOHN MANSHIP
HELEN TREADWELL
CLIFF YOUNG

Advisors on Modern
Mural Techniques
FAY MOORE
DOMENICO MORTELLITO
BUELL MULLEN
HANK PRUSSING
ANTHONEY TONEY
JOSEPH LOUIS YOUNG

Advisory Committee
JOSEPH CAPONETTO, AIA
LLOYD GOODRICH
Dr. Emeritus, Whitney Mus.
LANE KIRKLAND, AFL-CIO
JACK LOWERY, FASID
BOB HUTCHINS, NA
ROY MOYER, UNICEF
FRED SCHWENDEL, U.S.
Capitol Historical Soc.

Legal Counsel
IRWIN M. ECHTMAN

May 20, 1985

Open Letter

His Eminence Agostino Cardinale Casaroli
Segretario di Stato
Citta del Vaticano
00120 Roma, Italia

Your Eminence:

Having been President of the National Society of Mural Painters and having appeared before the joint Congress in special sessions dealing with a mural painting in the Capitol of the United States, I wish to assert very strongly the support of all the experts in the National Society of Mural Painters for the heroic stand and expertise of my colleague for many years and Vice-President of the Society, Frank Herbert Mason.

Mr. Mason, awarded the Cross of Merit Prima Classe by the Sovereign Military Order of Malta for murals permanently hung in the Church of San Giovanni di Malta, Venice, has clearly brought to the attention of the world our position concerning the possible destruction of the greatest mural paintings on the face of the earth and in any civilization. Our concern is so great that we will take any steps to help preserve the aesthetic beauty of that magnificent work of Art, Michelangelo's masterpiece, the frescoes of the Sistine Chapel and to prevent their destruction by removal of actually finished work of Michelangelo from the underlying frescoes. We will pursue this until a conclave of reputable restorers has had a chance to evaluate the potential tragedy if the present cleaning and stripping of the frescoes is continued.

Every great artist in the world aspires to view these inspiring paintings of the world's greatest muralist, sculptor and architect. As artists concerned with their restoration, it is our concerted feeling that what has been shown to us to date is totally destroyed from the artistic point of view.

Respectfully yours,

Dean Fausett
Dean Fausett

Doc. M. 7/85

Open Letter to His Eminence Agostino Cardinale Casaroli

385 Broome Street
New York, New York 10013
U.S.A.
May 20, 1985

His Eminence Agostino Cardinale Casaroli
Segretario di Stato
Citta' del Vaticano
00120 Roma, Italia

Your Eminence:

This letter is sent to Your Eminence with the most grave concern for the future of the Sistine Chapel. I am an expert in the field of classical painting in the Renaissance manner. My work may be seen in Venice hanging with Giovanni Bellini. I am spokesman for members of three major organizations here in the United States: the National Society of Mural Painters, the National Academy of Design, and the Art Students League. Enclosed is a letter from the President of the National Society of Mural Painters as well as information regarding a protest demonstration sponsored by the Art Students League. We cannot believe that so large a body of professional opinion will be ignored by Your Eminence in your position as Secretary of State of the Vatican.

On April 17, having travelled to Rome for that purpose, I met with Sig.ri Carlo Pietrangeli, Walter Persegati, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci, and Nazzareno Gabrielli of the Vatican Museum. At the opening of our discussion Sig. Mancinelli stated the position of the Museum staff that nothing painted by the hand of Michelangelo has been removed from the Sistine Chapel frescoes. I contest this statement and intend to prove that more than grime and dirt has been removed due to present cleaning methods. I am enclosing photographs with notations made during my April visit. Using these, Your Eminence may check the validity of my position.

St. Francis was the inspiration for the return of the humanities into art, and Giotto of the Florentine school is given credit for bringing form and a life-like quality into painting following centuries of flat symbolism. Michelangelo carried this philosophy to its highest in his Sistine Chapel frescoes. The works of this school were not conceived in pieces as are the works of the 20th century. There were delicate relationships of light and shade which created unity within each painting. This is not rhetoric. This is documented historical and artistic fact. It is my contention that

this philosophy of form and light relationships has been totally ignored in the cleaning to date.

Here in the United States we wrote to the Vatican Museum to request color photographs of the currently restored lunettes and were informed that only black and white photographs are available. Consequently, to use the enclosed color plates, it will be necessary for Your Eminence to visit the Sistine Chapel (with binoculars) to compare them to the lunettes as they now stand. We realize that time is precious. However, since Michelangelo's Sistine Chapel is the greatest artistic work in Christendom, we would hope there will be time found for this effort. You will see that the lunettes are in psychedelic pieces. Areas that should be subdued--pillows, background areas, pant legs, hands, putti figures between lunettes--are now brilliant and leap from the wall. The Renaissance sense of light relationships is completely destroyed. Please notice that the figures are now flat and lack the form that was characteristic of the Florentine philosophy.

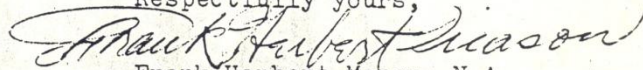
The Director of the Accademia delle Belle Arti in Rome, Toti Scialoja, strongly agrees with our point of view. I am sure he would be willing to discuss this matter if contacted. I am certain he would be honored to visit the Sistine Chapel to serve as guide for our point of view.

Within the Vatican itself Your Eminence has a film shown here in the United States in 1968 on ABC television. A letter from its author, Alexander Eliot, is here enclosed. A showing of that film, completed at close range, would allow a better comparison of "before and after" than these still photographs can provide.

During my April discussion with the Vatican Museum staff their main point of emphasis was that everything is being done within the realm of science. Your Eminence, I would caution that none of the scientists involved would be capable of painting the Sistine Chapel. They are seeing at close range what Michelangelo envisioned as being seen from the floor below. Science did not paint the Chapel!

I understand that the position of Secretary of State of the Vatican carries authority over the Vatican Museum. We would again caution Your Eminence that this period in Vatican history may very well be remembered as the time when the Sistine Chapel was destroyed.

Respectfully yours,



Frank Herbert Mason, N.A.

National Academy of Design
National Society of Mural Painters
Instructor of Fine Arts, Art
Students League

OPEN LETTER

May 20, 1985

His Eminence Agostino Cardinale Casaroli
Segretario di Stato
Citta' del Vaticano
00120 Roma, Italia

Your Eminence:

Art restorers themselves insist that their own incompetent predecessors damaged 99% of the world's older paintings. Is the new breed of cleaning technicians a trifle better qualified at this occult trade? Maybe yes, and maybe no. So when it comes to irreplaceable masterpieces, let's wait and see--why not?

While filming the Sistine ceiling years ago (for the American Council of Catholic Bishops, Capitol Cities, ABC Network, and 75 million viewers, all-told), I spent six weeks atop a wheeled tower to come within touching distance of each section. Except for cracks crisscrossing the plaster, almost the whole surface was in excellent shape back then. But now the bottom rim of the ceiling where Michelangelo depicted the Ancestors of Jesus, has been forever ruined.

The wealth of meaningful details was difficult to make out from the floor; so they've been scrubbed away, irretrievably. The equally significant, very subtly modulated interaction of gossamer color has been replaced by flat, posterish glare. The exquisite contours are gone, obliterated by black outlines which "you can see more easily". All this, in the name of so-called "cleaning" which is still going on. Let's stop it there!

The Vatican Collection contains a print of my film. I beg Your Eminence to view

this yourself. Have it stopped at images of the
Ancestors. Compare what it proves was there
against what's left today.

Your humble servant and friend of
Michelangelo,

Alexander Eliot

Alexander Eliot
25 Main Street
Northampton, MA 01060 - USA

Art Editor, Time Magazine, 1945-1960
Guggenheim Fellow, 1960
European Correspondent, Art in America
and Life International, 1960-1970
Film Author, The Secret of Michelangelo:
Every Man's Dream

Active Member, Society of American
Travel Writers, 1969-present
Book Author: 300 Years of American
Painting, Sight and Insight,
Earth Air Fire and Water, Myths,
etcetera

References: Who's Who in America
Who's Who in the World

385 Broome Street
New York, New York 10013
May 22, 1985

Sig. Massimo Roscigno
Vice Consul of Italy
Consulate General of Italy
690 Park Avenue
New York, New York 10021

Dear Sig. Roscigno,

We would like to thank you for your gracious reception on May 16 when the representatives from the Art Students League marched to show their concern for the future of the Sistine Chapel frescoes by Michelangelo. Enclosed is the *Il Progresso* article written by John Cappelli.

On May 17 we met with Archbishop Giovanni Cheli who agreed to take letters to Agostino Cardinale Casaroli. Enclosed are copies of those letters as well as earlier letters sent to His Holiness Pope John Paul II and Monsignor Francia.

We have been in touch with museums, restorers and newspapers throughout the United States and Europe. Recently the Society of Western Artists, an organization with 1200 members, joined our protest. We are by no means alone in our thinking.

We will greatly appreciate any pressure your office may be able to bring to bear in this matter. Our concern is that there are no artists of the classical point of view directly involved. The scientific approach must be used with artistic guidance to prevent the destruction of the rest of the Sistine Chapel equal to that of the lunettes already completed.

Sig. Toti Scialoja, Director of the Accademia delle Belle Arti, 222 Via Ripeta, Rome, is in complete agreement with our position and would be interested in discussing this issue if contacted.

Respectfully yours,

Frank Herbert Mason

OPEN LETTER

385 Broome Street
New York, New York 10013
May 24, 1985

Letters to the Editor
New York Times
229 W. 43 Street
New York, New York 10036

Re: Agony or Ecstasy
Friday, May 17, 1985

To the Editor:

Thank you for your coverage of our march to and demonstration in front of the Italian Consulate on Thursday, May 16. However, as chief spokesman for the group protesting the controversial restoration of Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel, I feel certain key aspects of our point of view were overlooked. Unfortunately I was speaking with Vice Consul Roscigno at the time your reporter was present and so was not available for comment.

First and foremost, contrary to Professor Steinberg's comment in the same article, we do not represent the latest in restorer infighting. We are not restorers; we are artists. And it is as an artist painting and teaching in the High Renaissance manner that I have long spoken out against the insensitivities and abuses of scientific restoration. For example, I led a march on the Metropolitan Museum in 1976 to voice similar concerns. (See attached articles.)

It is a sad fact that for all their intellectual brilliance, very few art scholars and conservators these days have been trained to see the works they so meticulously examine. This fact was borne in upon me all the more a few weeks ago when I met with the chief restorer, Gianluigi Colalucci, and other Vatican Museum officials in Rome. There I was told that a "new" Michelangelo was being uncovered; one, I might add, not in keeping with the interpretations of scholars and restorers over the past 400 years. Those, too, were men of "extreme devotion to Michelangelo." The question raised by the most recent restoration seems to be this: to which Michelangelo do you pledge allegiance?

Does Professor Steinberg really see the restored lunettes as being in relationship with the subtle power and skill displayed on the unrestored vault and Last Judgement? Does he really believe that these flat cut-outs could have inspired the likes of Raphael, Rubens and

Tintoretto? As an artist, my hope is that the answer to these questions must be a resounding "No."

For too long the devotion, intelligence and expertise of artists like myself have been deprecated or ignored. Now we wish to reclaim, for ourselves and for the public, the Michelangelo of 400-odd years of connoisseurial and artistic acclaim. After all, it was an artist who painted the Sistine, not a scientist.

For the record, the solvent being used is AB-57. Also, the term we used to describe Michelangelo's "a secco" overpainting was "glue washes", and not "gouache" as per your article. This is a crucial point, as the glue that Michelangelo painted with would be chemically inseparable from the "18th century glue" the restorers claim to be removing from the fresco surface. As we contend, in attempting to clean off what they see as later "dirt" (however euphemistically defined by Steinberg), Colalucci et al are destroying the great master's finishing touches and leaving the world the largest underpainting in art history.

Hoping for a moratorium and further public debate,

Respectfully yours,



Frank Mason

National Society of Mural Painters
Instructor of Fine Arts (34 years)
Art Students League of New York
National Academy of Design
Royal Society of the Arts

OPEN LETTER

385 Broome Street
New York, New York 10013
September 3, 1985

Dr. Carlo Pietrangeli
Direttore Generale
Museo del Vaticano
Citta' del Vaticano
00120 Rome, Italy

Sir:

My wife and I would like to thank you and your staff for the consideration and time given our interview this past April. We have listened to your point of view with interest. However, we believe that art is a realm other than science and that science alone is incapable of painting or restoring the Sistine Chapel. Aesthetics are paramount. It is possible to have a successful scientific operation but a dead patient.

The results of the current restoration of the Sistine Chapel lunettes no longer show the genius of Michelangelo. The anatomy has been disturbed, and the relationships of light and shade have been destroyed. In many cases figures appear to have been cut out with scissors.

Can you give us an exact dating between the layers of glue that you claim have been applied through the centuries and that you have now removed from the lunettes? If, as we artists claim, Michelangelo worked 'a secco' on many areas of the Sistine Chapel, how is it possible to remove eighteenth-century glue without removing Michelangelo's 'a secco' work underneath? As a painter in the school of Michelangelo, I cannot accept the statement that the delicate modelling of light and shade which created form and relationships now missing was done through the application of glue by second-rate artists in later centuries. Nor can I accept that the effect which overwhelmed the great artists and anatomists of Michelangelo's day--Raphael and Tintoretto, for example--was created by dirt that is now being removed. These men would consider the 'new' lunettes amateurish and would not give them a second look. One has only to study their paintings to know that a flat tour de force, regardless of the brighter colors, would not have impressed them.

The vision of an artist is not always the vision of a scientist. While he worked on the scaffold, Michelangelo was seeing the painting in his mind's eye from a distance of sixty-five or more feet. It appears that the current restoration is being carried out from a very close, almost microscopic distance. We artists now find anatomical defects and changes in foreshortening that are unbearable to the eye and that are the direct result of restoration that ignores the neo-Platonic philosophy of the age of Michelangelo.

We implore you to reconsider your method of restoration and to include as consultants artists who can prove that they paint or sculpt in the great classical tradition. I would suggest your own Professor Toti Scialoja, Director of the Accademia di Belle Arti, Rome. There is in Oslo, Norway, another classical painter of great talent--Odd Nurdum--whom I feel sure would be interested. You know from the catalogue of my St. Anthony paintings in Venice that I would be capable of serving as a consultant, and I would happily volunteer my services.

We are greatly saddened that, in our opinion, Pope John Paul II will not be remembered through history for his good works and attempts to unite the world but, rather, for being the Pope who presided over the scientific destruction of the divine poetry of Michelangelo's Sistine Chapel.

Respectfully,

Frank Herbert Mason

Frank Herbert Mason

cc: Sig. Gianluigi Colalucci

THE FINE ARTS FEDERATION OF NEW YORK

NATIONAL ACADEMY OF DESIGN
NEW YORK CHAPTER OF THE
AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS
THE ARCHITECTURAL LEAGUE OF NEW YORK
MUNICIPAL ART SOCIETY OF NEW YORK
NATIONAL INSTITUTE FOR ARCHITECTURAL EDUCATION
NATIONAL SCULPTURE SOCIETY
NATIONAL SOCIETY OF MURAL PAINTERS
BROOKLYN CHAPTER OF THE
AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS
THE ASSOCIATES OF THE ART COMMISSION
NEW YORK CHAPTER OF THE
AMERICAN SOCIETY OF LANDSCAPE ARCHITECTS
THE DECORATORS CLUB
THE DRAWING SOCIETY

I. DONALD WESTON, *President*
TERENCE H. BENBOW, *Vice President*
BARRY BENEPE, *Vice President*
BERT DIENER, *Vice President*
NANCY DRYPOOS, *Vice President*
MARGOT GAYLE, *Vice President*
M. MILTON CLASS, *Vice President*
ELEANOR PEPPER, *Vice President*
JAN H. POKORNY, *Vice President*
LEO RABKIN, *Vice President*
HALINA ROSENTHAL, *Vice President*



186 JORALEMON STREET
BROOKLYN, N.Y. 11201
875-6561

NEW YORK STATE CHAPTER OF THE
AMERICAN ARTISTS PROFESSIONAL LEAGUE
NEW YORK METROPOLITAN CHAPTER OF THE
AMERICAN SOCIETY OF INTERIOR DESIGNERS
AMERICAN ABSTRACT ARTISTS
SCULPTORS GUILD
HARLEM CULTURAL COUNCIL, INC.
NEW YORK METROPOLITAN CHAPTER OF THE
AMERICAN PLANNING ASSOCIATION
THE AMERICAN FEDERATION OF ARTS
THE PARKS COUNCIL
ARTISTS EQUITY ASSOCIATION OF NEW YORK INC.
NEW YORK SOCIETY OF ARCHITECTS
NEW YORK LANDMARKS CONSERVANCY
PUBLIC ART FUND, INC.

MARION ROLLER, *Secretary*
MINOR L. BISHOP, *Treasurer*
DODIE ACKLIE, *Director*
HELEN L. GRANGE, *Director*
LISA NIVEN, *Director*
RICHARD PERSHAN, *Director*
HANK PRUSSING, *Director*
RENATA SCHWEBEL, *Director*
NANNE S. WOLLMANN, *Director*

June 10, 1985

His Eminence Agostino Cardinale Casaroli
Segretario Di Stato
Citta Del Vaticano
00120 Roma, Italia

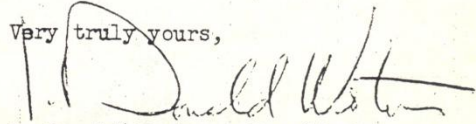
Dear Cardinale Casaroli,

The Fine Arts Federation of New York has for the last 75 years been concerned about the preservation of New York City's art heritage. Whereas this concern has been exclusively about art matters that affected New York City, the Federation feels moved to comment when a work of art as renowned as Michaelangelo's Sistine Chapel frescoes may be endangered.

This matter was brought to our attention by the National Society of Mural Painters who believe that the present methodology for restoring this magnificent work is in fact removing forever an essential part of the art work. If this is true, or even has a remote possibility of being true, it behooves the Vatican to immediately stop the present work for a sufficient period of time to thoroughly investigate the possibility that there may in fact be a loss of this irreplaceable masterpiece.

The Fine Arts Federation urges you to have an open forum of experts on both sides of this issue prior to continuing with the work. All art lovers throughout the world will listen and learn and be satisfied that Michaelangelo's great masterpiece will not be jeopardized by hasty decisions.

Very truly yours,


I. Donald Weston - President

IDW/ss

IL CARDINALE CARLO MARIA MARTINI
ARCIVESCOVO DI MILANO

Milano, 14 aprile 1986

Eccellenza Reverendissima,

Il Presidente della
Corte d'Appello di Milano, Prof. Piero Pajardi, mi
ha consegnato una documentazione relativa ai
lavori di restauro della Cappella Sistina e conte-
nente alcuni rilievi critici di un gruppo di
artisti.

Mi permetto di trasmettere a Lei questo
materiale affinché possa essere analizzato dalle
persone competenti.

Profitto volentieri della circostanza per
confermarmi, con sensi di distinto ossequio

dell'Ecc.za Vostra Rev.ma
dev.mo

Carlo Maria Card. Martini

Eccellenza Reverendissima
Mons. EDUARDO MARTINEZ SOMALO
Segreteria di Stato
00120 CITTA' DEL VATICANO

Corte d'Appello di Milano

*Il Presidente
Prof. Piero Pajardi*

Milano, 11 marzo 1986

S.Em.Card. Carlo Maria MARTINI
Arcivescovo di
MILANO

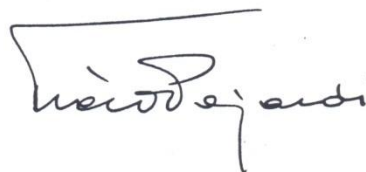
Cara Eminenza,

mi trovo nella singolarissima situazione di doverLe fare una pressante segnalazione che esula del tutto dalla mia competenza (...nè invoco presuntuosamente l'alibi "le vie del Signore...").

Un gruppo di amici di Bergamo, di tutta serietà, mi chiede di farLe giungere, tramite me, la loro accorata invocazione perchè con la Sua Autorità chieda un ripensamento ai Responsabili del restauro della Cappella Sistina. Essi sono convinti professionalmente che si stia perpetrando un "misfatto" artistico e ne offrono negli allegati un principio di prova, pronti peraltro a contribuire ben maggiormente se richiesti. Essi ritengono che ciò che appare frutto dei dispetti del tempo sia in realtà, almeno in parte, appannaggio del tipo di tecnica di affresco proprio di Michelangelo.

Eminenza, mi creda, sono in imbarazzo e non so che dirLe. Ma in fondo l'errore umano è sempre astrattamente possibile e un atto come questo di umile collaborazione in chiave di critica costruttiva non può nuocere a nessuno.

Gradisca i miei saluti cordiali.



175.205

Doc. M. 15/86



Foto n.1 : *Giona*

La figura in corrispondenza delle parti in ombra presenta crepe nell'intenace che hanno un alone scuro. Nelle parti chiare le crepe nell'intenace non hanno questo alone scuro. Ciò significa che, nelle parti dipinte in scuro, l'autore ha usato a secco una sostanza verniciante per dare più profondità agli scuri e contrasto e rilievo alle luci.

Foto n.5 : "Lunetta di Rebeno-Abias"
 La figura di Abias dopo il restauro

Le carnicie della lunetta hanno perduto il rilievo. Sono state tolte le velature scure che abbassavano il fondo della scena dipinta. Si fa notare che, se si facesse tolte solo le spesse, le carnicie bianche avrebbero acquistato maggior rilievo anziché perderlo. Le spesse si deposita omogeneamente sia sui chiari che sugli scuri dipinti, ma proporzionalmente scompare di più le tinte chiare. Tagliando le spesse accumulate nel tempo sia sui chiari che sugli scuri del dipinto si dovrebbe ottenere un aumento del rilievo. Infatti i chiari, con la pulizia, si schiariscono proporzionalmente di più. La tinta scura del fondo della lunetta non poteva essere opera di ritocco da restauro. Michelangelo poteva eseguire i suoi dipinti contraddicendo i suoi fondamentali principi sul rilievo. E mettendo le carnicie bianche sulle stesse piani del fondo della scena l'autore avrebbe non solo contraddetto i suoi principi sul disegno, ma la stessa logica della rappresentazione figurativa. Si può notare che anche le ombre che danno rilievo alle dita della mano sono state tolte. Dopo l'edilizio restauro il dipinto si presenta dequalificato e l'opera di Michelangelo in tempi antichi è stata migliorata con i ritocchi da restauro, ma rimessi, e l'edilizio restauro ha tolto l'originale.

Foto n.5 : *Abias dopo il restauro*



prima del restauro.

Alla destra dell'iride un tocco chiaro evidenzia il colore del bulbo e lo differenzia dall'iride. Anche la pupilla è ben distinta dall'iride.



Doc. M.16/86



CAPPELLA SISTINA 1980 - 1986
E CONTRONOTA SUL CANGIANTE

la cui azione detergente è dovuta
a soda caustica e ammoniaca

E' chiamato A-B 37 il solvente usato per la pulizia e la rimozione dei ritocchi da restauro della volta della Cappella Sistina dipinta da Michelangelo.

Con questo solvente si opera un lavaggio che coinvolge tutte le rifiniture a "secco" eseguite sopra il lavoro a fresco considerate opera di antico restauro.

E' stato tolto interamente il pannello verde del profeta Zaccaria che era ridipinto a tempera più scuro specialmente nelle ombre.

Tolto questo rifacimento, è comparso un pannello più chiaro eseguito a fresco. Questo pannello è intatto, senza abrasioni né alterazioni. La morfologia delle pennellate del ritocco era identica, ma si è cretuto di dover asportare il ritocco interpretando questa morfologia come lavoro di perfetta integrazione del restauro con il resto originale.

Vale a dire che un restauratore, sul pannello originale in perfetto stato di conservazione, ne ha ridipinto un altro premurandosi di imitare la morfologia delle pennellate per integrare il suo intervento con l'originale.

Devo far notare che la morfologia delle pennellate è leggibile solo se la si osserva a forte luce radente e a pochi centimetri di distanza.

Michelangelo non ha eseguito le pitture solamente a fresco, ma ha rielaborato tutto il lavoro a "secco". La maggior parte dei ritocchi sono autografi. Salva la estremamente necessaria rimozione dello sporco che potrebbe restituire il cromatismo originale è da contestarsi la legittimità di questo intervento che sta per essere causa del più grande disastro mai occorso nella storia dei danneggiamenti da restauro.

Sono convinto che i restauratori, grazie alla loro assoluta buona fede, lascino in sito una campionatura delle sovrappitture che stanno togliendo. Con questa campionatura non impediranno un giudizio storico sul loro operato.

Su dettatura di Michelangelo il Condivi testimonia che il Maestro rielaborò ~~l'opera~~ tutta l'opera dopo averla dipinta a fresco. « E come quello (Il Papa) (n.d.r.) che era di natura veemente e impaziente d'aspettare poichè fu fatta la metà, cioè dalla porta fino a mezzo la volta, volle ch'egli la scoprisse ancorchè fosse imperfetta e non avesse avuto l'ultima mano » - Condivi, « Vita di Michelangelo ».

Da questo brano si può bene capire che Michelangelo concepisce il lavoro di pittura della volta non semplicemente a fresco altrimenti non avrebbe detto al Condivi che disfece il ponte ancorchè la metà della volta già dipinta non avesse « avuto l'ultima mano ». L'affresco non si può ritoccare a fresco nemmeno il giorno dopo. Michelangelo provocava l'impazienza del Papa indulgiando nei ritocchi, nei rifacimenti e nei perfezionamenti che, per forza di causa maggiore, si possono fare solo a secco.

Ha vinto il
4 agosto 85

13-5-86

Bel ragazzo

peccato che non
abbia nessun punto
in comune con la realtà
della figura di
Michelangelo!
S. Colucci



SEGRETERIA DI STATO

N. 175.205

DIREZIONE GENERALE	
MONUMENTI MUSI E GALLERIE PONTIFICIE	
Prot. N.°	1718
Pcs. It.°	19
Arrivo	9.5.86

DAL VATICANO. 5 Maggio 1986

Eccellenza

DIREZIONE GENERALE	
54924 - 7V 86	
PROTOCOLLO GENERALE	

è pervenuta a questo Ufficio una documentazione, trasmessa da Sua Eminenza Reverendissima il Cardinale Carlo Maria Martini, Arcivescovo di Milano, relativa ai restauri della Cappella Sistina e contenente alcuni rilievi critici circa i lavori in corso.

Mi prego di trasmetterLe a mia volta fotocopia della suddetta documentazione per conoscenza ed opportuno esame.

Con sensi di distinto ossequio mi confermo



*Sp. allegati in originale -
AL DIRETTORE GENERALE MONUMENTI, MUSI E GALLERIE PONTIFICIE
Per un eventuale affare
di risposta*

dell'Eccellenza Vostra

Devoto

Marchese

[Signature]
7.V.86

A Sua Eccellenza
Dott. Cav. Marchese Don GIULIO SACCHETTI
Delegato Speciale
della Pontificia Commissione
per lo Stato della
CITTA' DEL VATICANO

Doc. M. 19/86

Sig. Colalucci

THE WETHERSFIELD INSTITUTE

Memo: To the participants of the colloquium and conference
Michelangelo Revisited: Most Recent Findings of the
Sistine Chapel and to the Board of Advisors of
Wethersfield Institute.

From: Edmée Slocum, Administrator

Re: Colloquium and Conference

Date: May 10, 1985

DIREZIONE GENERALE	
MONUMENTI MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE	
Prot. N.°	1734
Pcs. N.°	19
Arrivo	20-5-85

1. The dates of the colloquium and of the conference have been changed: The colloquium at Wethersfield House will now be on Saturday and Sunday, October 19 and 20 and the conference will be held on Monday October 21.
2. We are in the process of drawing up lists for the invitations to the conference. Please send us names of colleagues or of other interested persons who might like to attend the conference on October 21.
3. Technical experts from the Vatican will come to Wethersfield on October 23 and 24 to discuss their restoration work with specialists from the United States. Their findings will be presented to the press and to a selected public at a conference in the Frick Collection auditorium on Friday, October 25. If you would like to attend this conference, please let us know as soon as possible as the capacity of the Frick Collection auditorium is limited.

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284

THE WETHERSFIELD INSTITUTE

May 16, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Restorer
The Vatican Museums
Citta del Vaticano
Rome 00120

Dear Mr. Colalucci:

You are aware that the Wethersfield Institute plans to welcome to its house the leading scholars of the world in the field of Michelangelo studies as well as the most important restorers world wide. We are pleased, indeed, to learn from Dr. Persegati that you may be available for those meetings.

Because of the extraordinary interest in the restoration techniques, we thought that it would be important for you to attend the scholarly sessions of art historians at Wethersfield as well as the technical colloquium we had originally planned.

May I then formally invite you to join us at Wethersfield House in rural New York State for a colloquium on the subject of the recent restoration in the Sistine Chapel on Saturday and Sunday October 19 and 20th, 1985. Besides yourself and Mr. Gabrielli, there will be six participants: Professor Andre Chastel, Professor Michael Hirst, Dr. Fabrizio Mancinelli, Professor Pieroluigi de Vecchi, Professor John Shearman and Professor Kathleen Weil-Garris Brandt.

It is our plan that after the group has had an opportunity to exchange its views, you will join us at the Art Institute of New York University where the scholars will deliver a brief paper before an audience of several hundred people, carefully selected, who will be interested to hear their views on the subject of the Sistine Chapel. That seminar will take place on Monday, October 21st.

The Colloquium will continue at Wethersfield House on October 23rd and 24th with a public meeting at the Frick Collection on October the 25th.

(continued...)

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284

Doc. W. 2/85

page two
Mr. Gianluigi Colalucci
May 16, 1984

We will shortly send you details regarding your visit to Wethersfield and New York but, in the meantime, I hope we have sent you enough information for you to indicate that you will be with us at the Wethersfield Institute. The Wethersfield Institute will be most honored to welcome someone of your renown and we know that our auditors will share in that sentiment.

All the expenses of your travel and activities will be cared for by the Wethersfield Institute over those days and they are pleased to offer you a \$1,500 stipend.

Sincerely yours,

Chauncey Stillman

Chauncey Stillman
President

cc: Dr. Walter Persegati
Dr. Fabrizio Mancinelli
Louis B. Warren, Esq.

THE WETHERSFIELD INSTITUTE

Monday August 19, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Restorer
The Vatican Museums
Citta del Vaticano
Rome 00120
Italy

Dear Mr. Colalucci:

Time is fast approaching to finalize the travel arrangements for your trip to New York for the meetings sponsored by Wethersfield Institute.

In order to take advantage of the APEX fares, we would like to buy your ticket as soon as possible. We would therefore like to know what travel dates would be most convenient for you.

I would suggest that you plan to arrive in New York on Friday, October 18. You would be met at the airport and driven directly to Wethersfield House.

As you know, there will be two days of colloquia at Wethersfield House, Saturday October 19 and Sunday October 20. The public conference will take place in New York on Monday the 21st of October at the Metropolitan Museum.

You would return to Wethersfield House on Tuesday evening, October 22 to be ready for the meetings on October 23 and 24. You would return to New York on the evening of the 24th as the conference at the Frick Collection is on Friday the 25th.

I vaguely recollect your mentioning that you would be travelling in the US either before or after the conference. Please let me know what your plans and dates are at your earliest convenience.

If I do not hear from you to the contrary, I will reserve a ticket leaving Rome and arriving to New York on October 18 and leaving New York on October 26 and arriving in Rome on October 27.

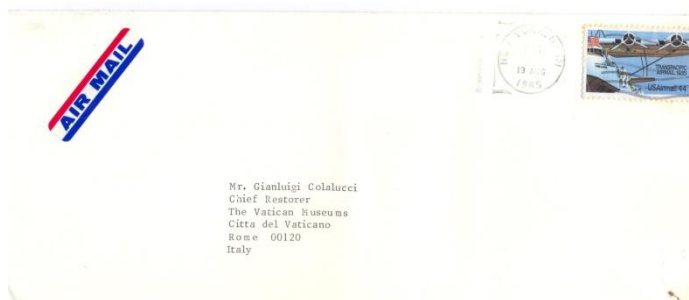
It was a pleasure to meet you last month on the scaffolding and I very much enjoyed my tour. Thank you!

Yours sincerely,



Edmée de M. Slocum
Administrator

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284



Doc. W. 4/85

THE WETHERSFIELD INSTITUTE

Friday, October 4, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Conservator
The Vatican Museums
Citta del Vaticano 00120
Italy

Mr. Colalucci:

Enclosed please find your ticket which has been changed to reflect the change in plans.

When you arrive in New York on October 17 with Dr. Mancinelli you will be met by a driver (who will be looking for you as you leave customs and who will have a sign with Mancinelli on it) to take you to your hotel, the American Stanhope (on Fifth Avenue at 81st Street, New York, NY 10028 Tel: 212-288-5800.)

As things stand now, a press conference will be held on Friday morning. On Friday afternoon you will be taken to Wethersfield House and to the Willows Motel in Amenia where you will be staying (Tel: 914-373-3090) as there is only room for the five speakers at Wethersfield House. Transportation will be available to shuttle back and forth easily from Wethersfield to the Motel.

The meetings and the meals will be at Wethersfield House (RR1 Box 440 Tel: 914-373-8037). You will remain in Amenia from Friday evening to Sunday afternoon, at which time you will be return to the Stanhope Hotel.

The conference at the Metropolitan Museum will take place on Monday the 21st and on Tuesday the 22nd at 10.30 A.M. we will meet with Mr. Mason. Tuesday afternoon you will return to Wethersfield House where you will stay until Thursday evening. Friday is the Frick Collection conference and I have booked your return flight for Saturday October 26.

Please call me at the number listed below if there are any changes or if you have any questions.

I look forward to seeing you again and wish you a most pleasant journey.

Yours very sincerely,

Edmee de M. Slocum
Administrator

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284

Doc. W. 4/85

THE WETHERSFIELD INSTITUTE

October 18, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Restorer
The Vatican Museums
Citta del Vaticano
Rome 00120
Italy

Dear Mr. Colalucci:

This comes with my deep gratitude and thanks, and in the hope that you will enjoy your stay in Amenia.

Sincerely,

Chauncey Stillman

Chauncey Stillman
President

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284

Doc. W. 5/85

WETHERSFIELD INSTITUTE

Wethersfield Institute, founded in New York in 1984, is committed to the growth and study of Christian culture in its widest sense. This aim will be pursued through the study of Christian culture in all its aspects, from philosophy to archeology; art, history, languages based on latin and problems in ethics. Particular emphasis will be put on these areas of learning and culture that will strenghten the ties uniting the Cahtolic Chruuch in this country with the Holy See.

BOARD OF ADVISORS

Mr. Chauncey Stillman
President

Theodora Stillman Budnick MD
Monsignor Eugene V. Clark, Ph.D.
Professor Donald Cowan, Ph.D.
Professor Louise Cowan, Ph.D.
Dom Gregory Floyd, OSB
Dom Beatus Lucey, OSB
John J. Lynagh
Professor Ralph McInerney, Ph.D.
Dr. Walter Persegati
Professor Peter W. Sampo, Ph.D.
Professor Alice von Hilebrand, Ph.D
Louis B. Warren
E. Lisk Wyckoff, Jr.

WETHERSFIELD INSTITUTE
PROGRAM FOR MEETINGS 10/22-10/25

Tuesday October 22, 1985

10.30 AM Meeting with Mr. Mason and Mr. Elliott
Meeting at Knickerbocker Club (2 East 62nd Street)

4.00 PM Meet at Stanhope for trip to Wethersfield House

(circa 2 hours drive) Number of Wethersfield House 914-373-8037
" " Willows Motel 914-373-8090

Wednesday October 23, 1985

Wethersfield House all day

Thursday October 24, 1985

Return to New York circa 6 PM

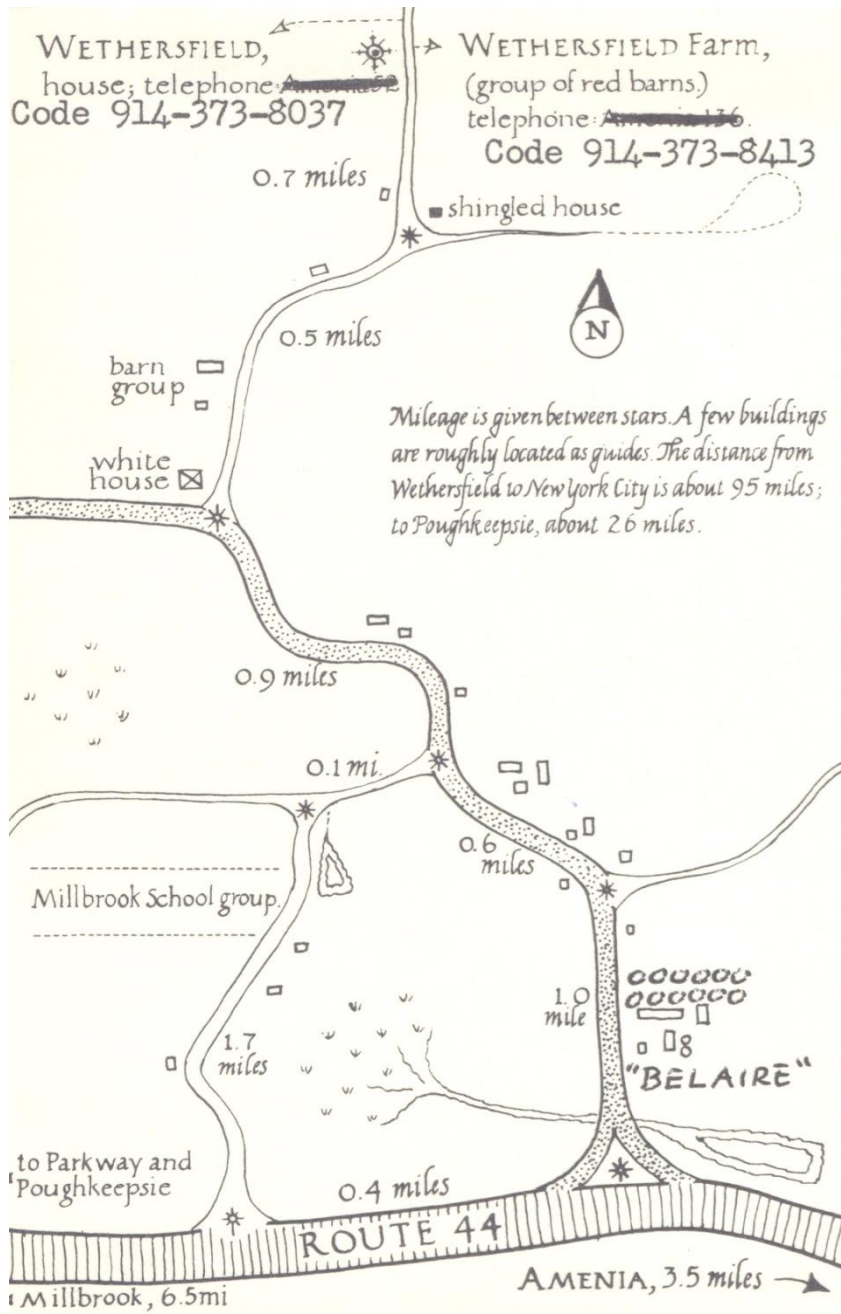
Friday October 25, 1985

10.30 AM Frick Collection Conference

12.30 PM Lunch Knickerbocker Club (2 East 62nd Street)

4.30 P.M. End Conference

5.30 P.M. Farewell Buffet Supper Union Club
(101 East 69th Street)



Doc. W. 8/85

WETHERSFIELD INSTITUTE

PRESENTS

MICHELANGELO REDISCOVERED;

LATEST FINDINGS IN THE SISTINE CHAPEL

THE FRICK COLLECTION

Friday October 25, 1985

PROGRAM

- | | |
|----------------|---|
| 10.30-10.50 AM | Introductions
Professor Kathleen Weil-Garris Brandt
Mr. Everett Fahy
Monsignor Eugene V. Clark |
| 10.50-11.40 AM | Dr. Fabrizio Mancinelli
<u>Present and Past Restorations in the Sistine Chapel</u> |
| 11.40-12.30 AM | Mr. Gianluigi Colalucci
<u>Restoration in progress</u> |
| | Lunch |
| 2.30-2.50 PM | Summary of the morning's proceedings:
Professor Kathleen Weil-Garris Brandt
Dr. Fabrizio Mancinelli |
| 2.50-3.40 PM | Dr. Nazareno Gabrielli
<u>Technical Research and Analysis before
and during the Conservation Project</u> |
| | Break |
| 4.00-5.00 PM | Panel Discussion |
| 5.00-5.30 PM | Questions from the audience |

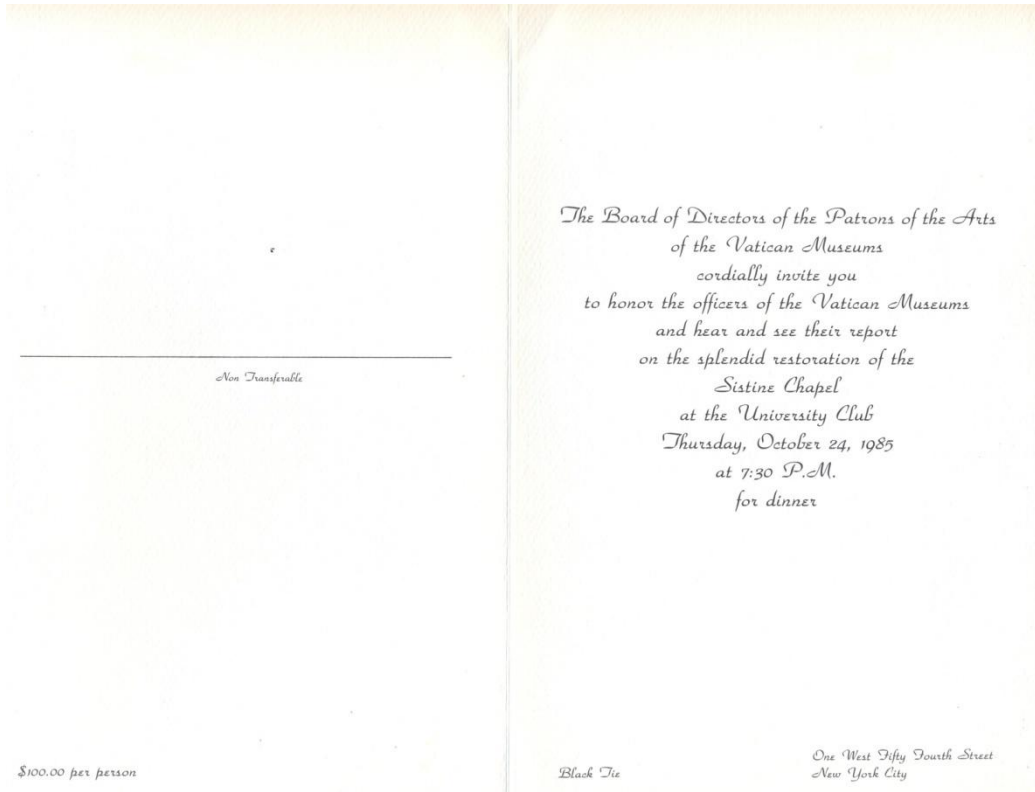
Wethersfield Institute
requests the pleasure of your company
at a conference on conservation questions

*Michelangelo Rediscovered;
Most Recent Findings
in the Sistine Chapel*

*Friday, October 25th, 1985
The Frick Collection
10:30 A.M. to 5:30 P.M.
1 East 70th Street
New York City*

*RVP
by enclosed
card*

*Reservations will be
held at the door
in the order in which
they are received.*



The Board of Directors of the Patrons of the Arts
of the Vatican Museums
cordially invite you
to honor the officers of the Vatican Museums
and hear and see their report
on the splendid restoration of the
Sistine Chapel
at the University Club
Thursday, October 24, 1985
at 7:30 P.M.
for dinner

Non Transferable

\$100.00 per person

Doc. W. 13/85

Black Tie

One West Fifty Fourth Street
New York City



Doc. W. 13/85



Mr. Chauncey Stillman
 requests the pleasure of the company of
 Mr. Colalucci
 at a Farewell Reception
 on Friday, October 25th
 at 5:30 o'clock
 at The Union Club, 101 East 69th Street, NY, NY
 P.S.V.P. THE WETHERSFIELD INSTITUTE
 445 EAST 80th STREET
 NEW YORK, N.Y. 10021



Mr. Chauncey Stillman
 requests the pleasure of the company of
 Mr. Cellalucci
 at Dinner
 on Friday, October 16th
 at eight o'clock
 at Wethersfield House, Ardena, N.Y.
 P.S.V.P. THE WETHERSFIELD INSTITUTE
 445 EAST 80th STREET
 NEW YORK, N.Y. 10021



Mr. Chauncey Stillman
 requests the pleasure of the company of
 Mr. Colalucci
 at a reception
 on Monday, October 21st
 at 5:30 o'clock
 at The Institute of Fine Arts, One East 76th Street, NY, NY
 P.S.V.P. THE WETHERSFIELD INSTITUTE
 445 EAST 80th STREET
 NEW YORK, N.Y. 10021

Wethersfield Institute

A conference on conservation questions constitutes the second part of a week-long meeting *Michelangelo Rediscovered; Most Recent Findings in the Sistine Chapel*. Experts in the field of conservation will meet for two days of colloquia at Wethersfield House in Dutchess County, New York and will reconvene on October 25 to share the results of their discussions with an invited audience. Wethersfield Institute plans to hold further conferences, devoted to the study of Christian culture in all its aspects, on a yearly basis.

The participants are:

Professor Norbert S. Baum	New York University Institute of Fine Arts
Dr. Eze Borsock	Research Associate Harvard Center for Renaissance Studies Valla I Tatti, Florence
Mr. David Bull	Head of Printing Conservation The National Gallery of Art Washington, D.C.
Mr. Gianluigi Colalucci	Chief Conservator The Vatican Museums, Vatican City
Dr. Nazareno Gabrielli	Head of Research Laboratory The Vatican Museums, Vatican City
Mr. David Kelch	Conservation Department Art Institute of Chicago
Dr. Fabrizio Mancinelli	Curator of Byzantine, Medieval and Modern Art The Vatican Museums, Vatican City
Mr. Andrea Røthe	Paintings Conservator The J. Paul Getty Museum Malibu
Mr. Paul M. Schwartzbaum	Chief Conservator Restorer of S.C.E.R.O.M. (U.N.E.S.C.O.) Rome

Wethersfield Institute

Wethersfield Institute, founded in New York in 1984, is committed to the growth and study of Christian culture in its widest sense. This aim will be pursued through the study of Christian culture in all its aspects, from philosophy to archeology; art, history, languages based on Latin, and problems in ethics. Particular emphasis will be put on these areas of learning and culture that will strengthen the ties uniting the Catholic Church in this country with the Holy See.

Chauncey Stillman
President

Board of Advisors

Theodora Stillman Budnik, M.D.
Monsignor Eugene V. Clark
Professor Donald Cowan, Ph.D.
Professor Louise Cowan, Ph.D.
Dom Gregory Floyd, O.P.B.
Dom Beatus Lucey, O.P.B.
John J. Lynch
Professor Ralph McInerney, Ph.D.
Dr. Walter Persegati
Charles Scribner, II, Ph.D.
Professor Peter V. Samro, Ph.D.
Professor Alice von Hildebrand, Ph.D.
Louis B. Warren
E. Lisk Wyckoff, Jr.



New York University
A private university in the public service

Institute of Fine Arts
1 East 78th Street
New York, N.Y. 10021
Telephone: (212) 772-5800

November 8, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Restorer
Vatican Museums
Vatican City 00120
Rome, Italy

Dear Gianluigi,

It would be difficult to thank you enough for your heroic and untiring contributions to Wethersfield. I feel that you sustained the brunt of the whole thing. You knew it would be strenuous and provoking but I wonder if even you anticipated quite how much would be asked of you.

As a result of your work and patient good humor much was accomplished. I still hear your praises sung every day. I hope, once you have recovered, you will think it was all worthwhile. I certainly do think so and I believe that you have laid the foundations for new attitudes and greater understanding in the world outside and perhaps even inside the walls of the Vatican.

Finally I want to thank you on my own account for the support and kindness you showed me throughout. I look forward eagerly to seeing you on the scaffolding this Spring.

Your friend,

Kathleen Weil-Garris Brandt

Doc. W. 16/85

THE WETHERSFIELD INSTITUTE


November 13, 1985

Mr. Gianluigi Colalucci
Chief Restorer
The Vatican Museums
Citta del Vaticano 00120
Italy

Dear Gianluigi:

Now that the dust has settled I do want to thank you for your participation in the Wethersfield meetings. Your unfailing good humour and hard work helped the meetings run smoothly both at Wethersfield House and at the Frick Collection. I look forward to receiving a copy of the lecture you delivered at the Frick Collection.

It was a great pleasure to see you again and I hope that next time I come to Rome I will get a new tour of the scaffolding! Until then, this comes with my wishes for an excellent fall and winter and once more, many thanks.

With Cordial regards,


Edmee de M. Slocum
Executive Director

445 East 80th Street, New York, N.Y. 10021 (212) 734-9284

6 Dicembre 1985

Gentile Signora
Edmee de M. Slocum
Executive Director
The Wethersfield Institute
445 East 80th Street
New York, N.Y. 10021

Carissima Edmee,

ti ringrazio della graditissima lettera. Ricordo con vero piacere e soddisfazione l'incontro di Wethersfield e la importante esperienza fatta. Per tutti noi che vi abbiamo partecipato ha costituito un serio momento di verifica dei risultati del lavoro fatto.

Il testo della mia conferenza alla Frick Collection ti arriverà attraverso Persegati.

Ti aspetto presto a Roma, dove sarò per me un vero piacere farti da guida sul ponteggio della Sistina. Ti ringrazio della cura, la cordialità e la simpatia che hai avuto per noi a Wethersfield, e nel salutarti ti auguro di cuore un buon Natale ed un felice 1986.

Gianluigi Colalucci

Columbia University in the City of New York

DEPARTMENT OF ART HISTORY
AND ARCHAEOLOGY

Schermershorn Hall
New York, N. Y. 10027

18 Maggio
Caro Bruno e Giovanni.

Grazie di nuovo per
l'esperienza emica che ho avuto
alla Sistina.

Sarò, come ho detto, a
Firenze dal 16 maggio
in poi e spero che venite
su. Voglio vedere anche
"Peruzzio" Penso di andare
a Roma verso la fine
giugno, se riesco trovare
da dormire da amici (Chiedo
Calvesi).
Maggi di nuovo, Stefano

Doc. B. 1/82



Doc. B. 2/90



Doc. B. 2/90

Columbia University in the City of New York | New York, N.Y. 10027

DEPARTMENT OF ART HISTORY AND ARCHAEOLOGY

July 13, 1990

Dear Maestro Colalucci,

I would like to thank you for greeting me along with Mike Daley at the Sistine Chapel yesterday. Please excuse me for writing in English but I did not want to be misunderstood. On a human level I hope we can obtain a friendly relationship, and I am well aware of your reputation as a fine person.

On a professional level, however, we appear to be at completely opposite sides, certainly with regard to the work done on the ceiling. I say this so that there can be no mistake about my position. Perhaps as work proceeds on the Last Judgement, which I hope will be postponed until many more studies can be made, we can agree on that project.

I hope that we can meet again at some leisure sometime in the fall, if not sooner, and I give my Italian telephone number (which I may not have written correctly on the card I gave you): ~~0573~~ 0573-81698.

Sincerely yours,

Jason Beck
Jason Beck

Via Greppiano, 21
51035 LANP. LANP. LANP. (Pt)

Doc. B. 2/90

GIANLUIGI COLALUCCI

Roma 26 luglio 1990

Prof. James Beck
Via Greppiano, 21
51035 Lamporecchio

Caro Professor Beck,

La ringrazio della Sua gentile lettera. Considero positivo il nostro incontro nella Cappella Sistina, perchè credo nel rapporto diretto, nel dialogo e nello scambio di idee, anche se contrastanti ed inconciliabili, purché lontano dal clamore delle polemiche giornalistiche.

Siamo su sponde opposte per quanto riguarda il lavoro fatto nella volta della Sistina: evidentemente abbiamo percorso strade molto diverse che ci hanno portato a contrastanti convincimenti. Il lavoro del restauratore si incentra nello studio della materia di cui si compone l'opera d'arte e da questo studio egli trae le sue conoscenze, rifuggendo, per quanto possibile, da interpretazioni personali. Ho coscienza di aver fatto tutto ciò con la riflessività e la cautela che la circostanza richiedeva.

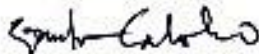
Il nostro lavoro in Sistina è stato attentamente e liberamente seguito da storici d'arte e da restauratori che ci hanno aiutato con stimolanti e preziosi pareri, per questo motivo ho sempre preso in seria considerazione anche le Sue obiezioni e le Sue critiche, che, depurate da quelle accuse in cui mi era impossibile riconoscermi, ho sottoposto a puntuale verifica.

La consapevolezza di aver lavorato in profondità su ogni minimo dettaglio e dubbio e di non aver sottovalutato niente e nessuno, mi ha dato maggiore forza morale e mi ha reso più sereno, permettendomi di sostenere la grande responsabilità di cui sento tutto il peso.

La stessa linea di condotta sarà tenuta per il lavoro sul Giudizio Universale la cui fase di studio, di documentazione e di sondaggio durerà tutto il tempo necessario a mettere in chiaro e a dare soluzione a tutti i problemi che il grande affresco presenta.

Mi sarà gradito di incontrarla ancora in una atmosfera più serena e responsabile, per dibattere i temi che ci stanno a cuore.

Sinceramente Suo



August 26, 1990

Dear Maestro Colalucci,

I returned from my holidays in the mountains to find your gracious letter of 26 July in my mailbox. I have to admit that I am honored that you took the time to write to me and that you are prepared to continue to discuss with me issues that are of the greatest interest to both of us. You are absolutely correct in pointing out that they should take place away from the rhetoric of the daily newspapers and the press. Again excuse me for writing in English, but while I can manage in Italian, I feel much more comfortable in English, and more precise in my meaning.

May I make an observation: I am prepared to believe that art historians and, in particular, one art historian gave determining advice and precious opinions. Unfortunately for a variety of reasons, many art historians due to an orientation that has led them away from direct confrontations with the art works, tend to "see" with their intellects and not with their eyes. I am very disappointed in how poorly the establishment art historians act when it comes to restorations of major masterpieces whether the disastrous cleanings at the London National Gallery, at the Yale University Gallery of Art, at the Metropolitan, or wherever. Either they are often cowards or they are blind or their interest lie elsewhere. You and I know that in every restoration, there is bound to be some losses, and these must be weighted against the necessity for preservation of the art object. But when the balance swings too far, the specialists must speak out. Certainly we can discuss this issue together, and I believe that we agree, at least in principle.

On this line, I believe that to a certain extent you have been victimized by these scholars and so-called specialists, who obtain prestige and honors by being closely associated with the restoration. Furthermore they have privileges about getting information, seeing other work being done in the Vatican, and obtaining photographs, etc. Many of them are not students of painting in the first place, more specialized in sculpture and architecture although "powerful", and if they are devoted to painting, they have never really studied Michelangelo in particular. They have for the most part been more concerned with Raphael and his school, which offers very different questions and ultimately have a disinterested view of Michelangelo. The one major scholar with a claim of being a Michelangelo specialist is an elderly American, who has been at the same time as he has been singing the praises of the Sistine restoration and publicizing it has been deeply involved in the sale of a so-called model of the David, but which is a clearcut forgery, from which he will benefit financially. In other words, you may have been to a certain extent betrayed by your friends, as it were. In cases such as this one, what you really needed from these people was harsh, constructive criticism and not sweet and ignorant praise, in my opinion. Then you could have acted upon the points raised.

I plan to write very little more on the vaults of the Sistine. It does seem to be, again from my point of view, that the damage has been done and that the only thing left to do is monitor the ceiling very carefully to make sure that the chemicals are not still at work, and that the

atmospheric changes that can occur now that the surface has been denuded of its old protective coatings are somehow controlled. I do not see any purpose, consequently, in beating a dead horse, as the saying goes, except that I will write a brief paper on the removal of a major pentimento to clear the air and a brief general statement for a popular weekly.

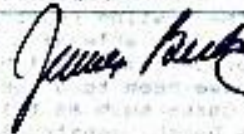
As for the Guidizio Universale, while I am tranquilized that AB57 and the Paraloid will not be used, I still maintain that the best treatment is nothing more than what may be required by conservation alone. Thus a very, very light cleaning, even a proper dusting, at this time is all that is called for; there is always time in the future for a deep cleaning, for now I would go very lightly indeed. Best of all would be no intervention at all at this time, but politically that may be a very difficult course considering the sponsor and the stated positions of the Vatican team up until very recently.

Let me repeat, caro maestro, that I do not pretend to be an expert on restoration, on the chemical problems, of the techniques of cinquecento fresco painting. I do have a fair understanding of the documentary evidence on the one hand, and the art historical evidence on the other. Furthermore, I believe that I have a very large amount of common sense and I think I have been able to see the entire operation within the context of the scholarly, political and economic factors, both within Italy and more widely. I regret that a man of your integrity has been caught up ~~in a web of currents~~ in a web of currents that do not allow a truly free range of

action. If you did have such a range of action, I am quite sure you would suggest a postponement of the intervention at the altar wall, at least until the new atmospheric controls are not only operational, but that sufficient tests have been made to determine the proper settings and supervision of the controls. To my knowledge there is not much previous experience to go on: the heat of Rome and the vast number of visitors to the gallery makes it a unique case.

I hope that within the next few weeks or months I shall get to Rome and perhaps we can speak again. In the meantime, were you to come to Florence for other business, I would be most pleased to see you here. Finally, if I have anything to say, I will say it, and I would be grateful if you did the same in my regard.

Sincerely yours



Prof. James Beck
Via Greppiana, 21
51035 Lamporecchio (Pt)

February 15, 1991

Dear Maestro Colalucci,

It has recently come to my attention again that you personally have been reported as claiming that Beck has never been on the scaffolding of the Sistine. This is an old story invented by the Public Relations people surrounding the restoration, but you know perfectly well that I was up, since I saw you and you saw me and greeted me up there, on my second visit to the ceiling. Since this information was reported to a painter in Rome whose art I respect, I expect you to correct this situation immediately. If in fact you have actually said I was never on the scaffold, I shall publically call you a liar. If not I expect you to correct the situation.

If you do not recall the occasion I was brought up by Professor Manicelli, himself, and you might consult him. It is one thing to have your opinion and I have mine, and for us to disagree, but for you to actually lie, seems to me a situation I do not plan to tolerate.

Sincerely,



James Beck (Professor)

C. P. No. B
51035 Lamporecchio (Pt)

Doc. B. 5/91

GIANLUIGI COLALUCCI

Roma 20 febbraio 1991

Prof. James Beck
C.P.N°8
51035 Lamporecchio (PT)

Caro Prof. Beck,

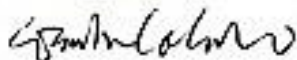
sono letteralmente caduto dalle nuvole nel leggere la Sua lettera, perchè a tutti coloro che me lo hanno chiesto, giornalisti compresi, ho sempre parlato delle Sue due visite sui ponteggi e più recentemente anche del nostro incontro in Cappella Sistina.

Francamente farei un torto più a me stesso che a Lei se dovessi ricorrere alla menzogna o alla denigrazione nei Suoi confronti, per sostenere la bontà del mio lavoro.

Temo che Lei abbia incontrato persone stupide o disoneste che si divertono a farLa arrabbiare.

Nella fretta, Ella ha dimenticato di dirmi il nome dello stinato artista gentiluomo che ha detto una simile falsità. Posso capire il Suo stato d'animo, ma le minacce se le poteva risparmiare, e per favore non scendiamo sul piano personale!

Sinceramente



Gianluigi Colalucci

VILLA I TATTI

THE HARVARD UNIVERSITY CENTER
FOR ITALIAN RENAISSANCE STUDIES

February 26, 1991

Maestro Gianluigi Colalucci
Via Antonio Mordini 14,
00195 Roma

Caro Maestro Colalucci,

Sono molto lieto di avere le sue parole con la quale chiedo la questione. Io non penso, però, che è giusto che dico il nome del pittore perché ho sentito tramite un'altra persona. Del resto, anche io non sento ed non voglio scendere sul piano personale.

In oltre, curiosamente ed in un strano giro della storia, noi siamo in qualche modo legati. Con questo non voglio dire che io sappia i problemi come Lei, o che ho la esperienza come Lei, o che ho la preparazione come Lei. Ma per bene o per male sono passati quasi sei anni che seguo e studio le cose ogni giorno.

Per sua informazione ho scritto per il Giornale d'arte di marzo una mia posizione generale (non sulla Sistine) che sarò grato di avere suoi reazioni.

Sinceramente



James Beck

CP No. 8

51035 Lamporecchio (Pt)

Via di Vincigliata, 26 • 50135 Florence, Italy • Tel: (057) 603 251/604 909 • Fax: + 39 55 603 383
Cod. Fisc. 8006910465

GIANLUIGI COLALUCCI

Roma 21 marzo 1991

Prof. James Beck
C.P. n.8
51035 Lamporecchio

Egregio Professor Beck,

Ho letto il Suo articolo riguardante i problemi della conservazione e del restauro, pubblicato dal Giornale dell'Arte di marzo (ho ricevuto anche la fotocopia), e poiché Ella me ne chiede il parere, io Glielo do con tutta franchezza.

Trovo senz'altro condivisibile la preoccupazione, del resto ampiamente diffusa negli ambienti responsabili, per i rischi oggettivi che corrono le opere d'arte nel viaggiare, così come mi trova concorde il timore che la cospicua quantità di denaro privato, peraltro più che necessaria, che è affluita e che sta affluendo in questo delicato settore, non venga usata nella misura dovuta per i meno spettacolari ma più necessari interventi di pura conservazione. A questo proposito voglio ribadire che contrariamente a quello che Lei pensa, il restauro della Sistina è stato deciso per motivi tecnico-scientifici ed è cominciato molto tempo prima della ricerca del finanziamento il quale è legato all'altra esigenza scientifica quale quella di disporre in archivio di un film che mostrasse in tempo reale la pulitura di tutti gli affreschi della Sistina.

Dal Suo scritto appare evidente tutta la sfiducia che Ella nutre nei confronti degli Organi e delle persone responsabili a tutti i livelli in questo settore. Qui non sono del tutto d'accordo, perché io che vivo dal didentro i mille problemi del nostro lavoro conosco un gran numero di persone ben preparate, oneste, degne della massima stima che si impegnano a fondo nel lavoro senza mire di lucrosi guadagni; e non credo che persone esterne potrebbero fare meglio. Del resto io che sono uno dei più vecchi allievi di Cesare Brandi, ritengo che per bene operare e fare scelte corrette sia sufficiente attenersi al dettato della sua "teoria del restauro". Quella di Brandi è una filosofia tuttora insuperata e lo stanno a dimostrare i successivi tentativi di rimaneggiamento, di riadattamento, di aggiornamento, tentativi che se pur apprezzabili sul piano dell'intenzione, sono risultati a perer mio vuoti di contenuto quando non diletteschi.

La Sua idea di dividere le opere in categorie mi sembra molto rischiosa, specie per la categoria C che, se ho ben capito, potrebbe essere sacrificata per fare posto ad opere moderne. Un concetto del genere potrebbe avere effetti devastanti specie in architettura e in urbanistica.

Infine, per quanto riguarda l'idea di una super commissione e della sua stravagante formazione, ho il sospetto che anche Lei la consideri più una provocazione che una via praticabile e valida. Io personalmente se mi ammalassi non vorrei essere curato da una equipe formata da un avvocato, un sociologo, un senatore e da un

padre di famiglia che sa come si fanno i figli: sarà banale, ma io sceglierei prima di tutto un buon medico e poi chiederli un consulto dei migliori specialisti. L'argomento da Lei toccato è vasto ed articolato, per cui se ne potrebbe discutere all'infinito ma io ho cercato di essere molto sintetico e possibilmente chiaro.

Distintamente La saluto

Gianluigi Colalucci

Prof. James Beck
Via Greppiano. 21
51035 Lamporecchio (Pt)
Italy

April 7, 1991

Caro Maestro.

Sono molto gratificato del suo commento su mio articolo del marzo, 1991. Più che altro, sono contento che Lei [perché non ci diamo il "tu," dopo tutto siamo colleghi?] sentiva di poter condividere il suo punto di vista con me con così tanta cura. Io, senza dubbio, è porterei avanti, quest'argomento per cercare di trovare un "consensus" in modo che la anarchia si può mitigare, nel campo. Lei deve capire che quello che ho scritto è soltanto un primo stato, e spero che quando ho i pareri di altri, potrei modificare i punti in modo di migliorarli.

Se mi ammalassi non vorrei essere curato da una equippe formata da chiurgi [perche loro tagliano], ma voglio medici generali. Entre gustibus... Non creda, pero, profitiamo a questo punto di discutere la Sistina, almeno fra di noi, perche ci troviamo troppo lontani fra i punti di vista. Francamente mantengo la speranza che i lavori sul Giudizio saranno molto meno drastici (naturalmente come penso io). Invece, penso che siamo più o meno d'accordo che c'è una mania per restauro, con risultati misti: qualcosa molto buono, altri, meno buono. Le Tombe Medice di nostro Michelangelo a San Lorenzo sono, a mia parere, molto ben fatto, anzi benissimo, mentre quello di Ilaria del Carretto a Lucca, no. Come se, sono messo di dovere anche difender il diritto di critica libera nel caso del ultimo, ma sono molto lieto di avere l'appoggio di molti restauratori, oltre dal mondo culturale, quasi unanimi. Penso di poter vincere questa battaglia, e penso che Lei mi appoggerà ma non chiedo, per non metterlo imbarazzo.

Io sto cercando di portare le discussione sul livello internazionale, perché i problemi non sono limitati su Italia; anzi, mi sembra simile problemi [e peggio] si trovano dappertutto, Germania, in particolare, mi dicono, ma anche USA [per me, gravissimo per i quadri, come al Metropolitan, Washington National Gallery, per esempio].

Nel caso della Sistina, io penso che vostro nemico più grande era la Mass Media, il Public Relations, e, perfine, i storici d'arte, ed invece di veri discussioni aperti, tutto era controllato e manipolato (non certo da Lei, sono sicuro). C'sono ormai molto, secondo come capisco le cose,

specialmente in Gran Bretagna, che vanno avanti fino a fondo
sul argomento. Io ho scritto mia ultima pensiero sulla volta
che in in via di stampa...poi basta. Per me, a questo punto,
sarà tranquillizzato di sapere che il Giudizio sarà salvato.

Io ho intenzione di venire a Roma presto, e spero di poter
salutarla. Io trovo pensante "Egregio Professor Beck" perche
non "Caro Beck," o "Caro James?"

Saluti cordiali,



The Mission of
ARTWATCH INTERNATIONAL
(in formation)

is threefold:

To serve as an international advocate for the
circumspect conservation and stewardship of historically significant works of art
and cultural monuments.

To promote an
open exchange of ideas and information
on the full range of practices and policies in the field of conservation, restoration
and international stewardship of important cultural artifacts.
To write and publish scholarly and lay commentary
bearing on these and related issues, and to develop a study collection of publications
and reference materials.

To contribute to the development and codification of
national and international cultural policies and practices
as they bear upon historic and contemporary works of art, especially but not
exclusively in the area of painting, sculpture, and architecture. To discuss, review,
criticize and amend those policies and practices, and to engage in educational
programs which will facilitate this goal. To develop a
"Bill of Rights for a Work of Art"
which will serve as a manifesto for enlightened stewardship, and
to protect the global cultural patrimony.

ARTWATCH INTERNATIONAL'S
executive & advisory boards, and ad hoc committees will operate on a project by project basis,
establishing task forces to determine the levels and methods of engagement in specific
conservation, restoration and cultural policy issues and problems. Some will be addressed through
scholarly work and publication, others through advisory and consulting arrangements, still others
by symposia, debate, and lecture forums. International Observer Missions are initially foreseen in
Italy, Great Britain, Eastern Europe, and in the Middle and Near East, as well as the in United
States, where the organization shall be based. Each direct project will be viewed as an opportunity
to develop and codify the standards and procedures for the responsible conservation of
the global cultural patrimony.

ARTWATCH INTERNATIONAL is a non-profit organization in the process of incorporation under
Section 402 of the Not-For-Profit Corporation Law in the State of New York and will be
subsequently organized as exempt from Federal taxes under the Internal Revenue Service Code
section 501(c)(3). Further information may be obtained from
Professor James Beck or Deputy Director Gordon Bloom
Tel. (212) 854-4569, Fax. (212) 749-5024.

2/24/92

DOC. B. 10/91

ARTWATCH INTERNATIONAL
a not-for-profit educational corporation
chartered in the State of New York

I/we would like to be kept informed of the activities of ArtWatch International

I/we would like to support ArtWatch International with a pledge of
Please mail me/us a reminder/contribution form.

Enclosed is a contribution to Artwatch International of

Name: _____

Address: _____

Phone No. _____

FAX No. _____

Professor James Beck
826 Schermerhorn Hall
Columbia University
New York, New York 10027

Tel. 212-854-4569
FAX 212-749-5024

We wish to thank our pro-bono legal counsel at Kramer, Levin, Nessen, Kamin &
Frankel for their thorough and expeditious handling of the not-for-profit
incorporation of ArtWatch. Counsel has advised us that our anticipated tax exempt
status will by law cover current donations retroactively, but that donors should be
advised that approval is pending.

Doc. B. 10/91

Naturalmente. Avere molto interessante nei suoi reazioni
J. J. Beck

A chi spetta la decisione di effettuare un restauro?

Beck: la mia carta dei diritti delle opere d'arte

Riceviamo e pubblichiamo:
LAMPORECCHIO (PISTOIA). Nel luglio 1990, una scultrice di Pietrasanta mi telefonò più volte lamentando che «qualcuno» aveva restaurato la tomba di Ilaria del Carretto nel duomo di San Martino a Lucca. La scultura di Jacopo della Quercia, forse l'artista del passato più ammirato da Michelangelo, è dedicata alla seconda moglie di Paolo Guinigi, signore di Lucca. L'effigie di Ilaria, una delle immagini più note d'Italia e senza dubbio la scultura tombale più raffinata mai dedicata a una donna durante il Rinascimento, venne probabilmente scolpita tra il 1406 e il 1408. Quest'opera è circondata da tale sacralità che spesso i fedeli in visita alla chiesa confondono la donna ritratta con una santa e in onore di quell'immagine lapidea molte bambine sono state battezzate con il nome Ilaria. L'opera è notevole per diverse ragioni, non ultimo il fatto che l'artista abbia circondato il sarcofago da una decina di bimbi, di dimensioni quasi reali, sorreggenti Ilaria accompagnata dal cane. Questi bimbi nudi e alati sono fra i primissimi esempi dei putti che avrebbero avuto vasta diffusione nel Rinascimento. Ma ciò che più conta, a parte le anticipazioni morfologiche di alcuni aspetti del monumento, è la bellezza di quest'opera, sempre riconosciuta dai viaggiatori di ogni tempo.

L'amica artista insistette perché andassi a vedere con i miei occhi, sapendo che nel 1988 in collaborazione con il fotografo Aurelio Amendola, avevo scritto un libro per Ilaria. Sinceramente, non prestai molta atten-

zione all'indignazione della mia amica perché conoscevo la scultura e sapevo che era in condizioni buonissime. Le dissi che era impossibile che avessero restaurato Ilaria, semplicemente perché l'opera non necessitava di alcun trattamento. Ma ella insistette e alla fine ci incontrammo davanti al monumento. Quel che vidi davvero mi sconvolse. L'avevano proprio restaurato. La superficie, che aveva impiegato più di cinquecento anni per evolversi, era stata alterata senza rimedio. Avevano, in qualche modo, lustrato la figura, forse adoperando una combinazione di olio e cera o altre sostanze. Quasi gridai il mio disappunto, ma poi, a che serve protestare quando il danno ormai è fatto? In realtà, speravo che aprendo una polemica, le autorità in futuro sarebbero state più caute nel concedere il permesso di restaurare qualsiasi opera d'arte per la quale ci fossero a disposizione i fondi (che in questo caso provenivano da una banca locale), senza aver prima considerato ogni fattore artistico e culturale. Gli sponsor sono disposti a finanziare solo il restauro di opere famose, sperando di trasferire parte del lustro dell'oggetto artistico all'immagine della propria impresa. Per contro, non sono inclini a spendere denaro per preservare opere d'arte meno conosciute, anche nel caso in cui queste ne avessero grande necessità.

Credo che nei confronti dei restauri sia necessario assumere una posizione ampiamente più stabile ed adottarla in situazioni come quella dell'Ilaria, ma prima che abbiano inizio i lavori,

che nel nostro caso sembra siano solo una questione di giorni. Anche soltanto questa rapidità nel restaurare una scultura di tale importanza è indicativa. Quasi contemporaneamente all'episodio dell'Ilaria, la stampa italiana dava il preoccupante annuncio che la «Trinità» di Masaccio a Santa Maria Novella sarebbe stato presto restaurato grazie ai fondi provenienti da una grande industria di elettronica italiana. Confesso che il solo pensiero mi fece accapponare la pelle perché so quanto sia delicata la superficie del dipinto e con quanta precisione sia stata calibrata la complessa prospettiva (probabilmente opera di Filippo Brunelleschi). Non è questa la sede per discutere il restauro appena terminato della Cappella Brancacci. In quel caso c'era un'urgente necessità di restauri tanto che sulla superficie affrescata si scorgeva un pallido strato di muffa biancastra. La situazione e la storia della Trinità sono differenti, e poi credo che una imparziale commissione internazionale dovrebbe giudicare la qualità del restauro della Cappella Brancacci prima che si dia il permesso di iniziare altri lavori su Masaccio. D'altro canto ho appreso che nonostante i fondi disponibili, è stata coraggiosamente rifiutata la proposta di restaurare l'incompiuta «Adorazione dei Magi» di Leonardo agli Uffizi, di cui è ben nota la delicatezza.

Gli episodi che ho qui ricordato possono far da premessa al mio desiderio di abbozzare una Carta dei diritti delle opere d'arte che potrebbe servire a stimolare qualche consenso. Quanto segue dovrebbe servire da ri-

Il decalogo di Beck

I. PREMessa

Prodotti nel corso di tutta la storia dell'uomo, le opere d'arte rappresentano un'attività naturale e necessaria come mangiare, dormire e riprodursi. Questi, dipinti, sculture, tessuti, vasi, reliquiari e lotem eseguiti in forme e tecniche diverse, spesso incarnano i più alti valori della società e del singolo artista. La conservazione delle opere più belle di ogni periodo e di ogni continente, cultura e popolo non è soltanto desiderabile ma anche strettamente necessario in un mondo dall'incerto futuro.

II. DICHIARAZIONE DELLE NECESSITÀ

Negli ultimi anni del XXI secolo si è assistito all'aumento vertiginoso dei restauri che ha raggiunto proporzioni quasi epidemiche. Dipinti su tela e su tavola, pitture murali eseguiti con diverse tecniche (olio, tempera, acquerello, cera, buon fresco, fresco secco), mosaici, vetri colorati, intarsi in marmo e disegni, sono stati sottoposti a trattamenti su ampia scala. In termini di modelli, tecniche e «filosofia» regna una vera anarchia. Inoltre, le opere a due dimensioni sono sottante una minima parte di restauro. Per sculture di ogni tipo eseguite in pietra o in materiali diversi quali marmo, graniti, arenaria friabile, diversi tipi di legno, terracotta dipinta o rivestita di ceramica, bronzi e metalli preziosi, si assiste a un vero e proprio Rinascimento dei restauri. E non bisogna dimenticare che il settore più ampio per i restauri rimane quello degli edifici, sia per i più recenti che per i più antichi. Zone intere di città e centri storici vengono risistemate. Questa attività, che a tutta prima sembrerebbe interessare soltanto luoghi e cicli famosi come la Cappella Sistina, la Cappella Brancacci, Carnegie Hall, la Cattedrale di Amiens eccetera, riga da invece un immenso numero di oggetti. Il restauro è diventato un grande affare economico e intorno a sé ha sviluppato una rete di interessi, che investe anche i musei che spesso hanno prestigiosi dipartimenti di conservazione e restauro, le Accademie e le Università dove si insegnano materie affini, ma anche gli istituti di ricerca, le fondazioni a carattere filantropico e le ditte che forniscono i materiali necessari. E non bisogna dimenticare la mini-industria degli editori e dei promotori dei libri dedicati alle opere riscoperte,

dovrebbero venir sottoposti all'umiliazione di essere legati e impacchettati, stretti e ingabbiati, ricoperti o avvolti nel poliestere e inviati in pericolosi viaggi in treno, nave e aereo a centinaia e a volte anche a migliaia di chilometri dalla loro sede originaria, con tutti i rischi di un viaggio: la possibilità che succedano incidenti, i mutamenti della temperatura, della quota, dell'umidità e dell'ambiente fisico. E i problemi che sorgono quando si voglia inviare un'opera d'arte non riguardano solo l'arte antica, perché come sanno numerosi artisti contemporanei per esperienza diretta, capita spesso che i loro dipinti e sculture vengano danneggiati. Per peggiorare la situazione, questi oggetti necessitano spesso di riparazioni che vengono eseguite senza l'aiuto dell'artista.

Le condizioni del mercato hanno incoraggiato molti atti di barbarie. Gli specialisti sanno bene che la testa e il busto di una statua antica se venduti separatamente sul mercato fruttano più di un pezzo unico. Per questo motivo alcuni hanno ritenuto opportuno operare quella separazione che era stata risparmiata dal tempo. Perché diventino più commerciabili, i dipinti vengono segretamente alterati e riaggiustati senza tener conto delle intenzioni degli artisti, fenomeno dimostrato per esempio dalla ripulitura di un Cézanne appartenente a una nota collezione americana.

L'esportazione e il commercio illecito di opere d'arte è andato avanti per secoli e continua ad essere fiorente. A causa della natura clandestina di questo commercio, pezzi archeologici inestimabili ed esempi di arte storica vanno spesso distrutti nel momento stesso in cui vengono maneggiati nel modo sbagliato.

III. I DIRITTI

1. Tutte le opere d'arte hanno il diritto inalienabile di una vita onorevole e, quando sia necessario, a una morte dignitosa.
2. Tutte le opere d'arte hanno il diritto inalienabile di rimanere nella loro sede originaria. Quando ciò sia impossibile, bisognerebbe fosse loro concesso di risiedere nella casa acquisita, in gallerie e musei, collezioni private, luoghi di culto, e spazi pubblici in condizioni sicure e controllate, e per quanto sia possibile, al riparo dall'inquinamento, dalle eccessive variazioni del clima e da tutte le forme di degradazione.
3. Le opere che siano riconosciute come capaci di un'attività culturale o di un'attività educativa,

modificati, come succede con i pannelli della predella e i pezzi d'altare, o con le singole pagine di un laccuino di disegni.

IV. ATTUAZIONE

Bisognerebbe allestire a livello locale, regionale e nazionale consigli composti di soprintendenti, artisti praticanti, architetti, storici dell'arte, restauratori, ingegneri, critici, e rappresentanti delle forze politiche, economiche scientifiche e scolastiche che controllino le liste delle opere del passato. Tali oggetti dovrebbero essere catalogati in una delle tre seguenti categorie:

Categoria A

Gli edifici, i monumenti, gli oggetti artistici, i reperti archeologici e i manufatti giuridicamente importanti dal punto di vista storico, culturale o estetico. Le opere che devono essere conservate ad ogni costo, appartengono alla categoria A. La decisione di inserire le opere in questa categoria sarà determinata da criteri da stabilirsi: in certi casi potranno essere esclusivamente artistici, ma in altri anche gli aspetti politici e sociali potranno avere un ruolo determinante. Per esempio, il monumento più prestigioso e più amato di una città o di un paese il quale secondo criteri estetici sia giudicato «buono» potrebbe invece rappresentare per la popolazione una immagine, un ricordo, una tradizione molto cara. Dunque in questo caso ci sarebbero più ragioni di collocare tale monumento nella categoria A. Di quante forse ce ne sarebbero per un'opera di maggiore impatto artistico.

Categoria B

Fanno parte della seconda categoria, quegli oggetti creati da meritevoli artisti e artigiani del passato che si vorrebbero custodire nelle migliori condizioni, ma riconoscendo la necessità di far spazio per l'arte più recente e di bilanciare le risorse disponibili, si accetta anche se con riluttanza, la possibilità che di essi ci si possa anche liberare.

Categoria C

Gli oggetti e le strutture che si ritiene possano venir sacrificate rientrano nella categoria C. Bisognerebbe rilasciare il permesso perché queste opere vengano distrutte o impiegate. E' necessario classificare le opere in questa categoria con molta cura, per evitare di essere troppo influenzati dal gusto contemporaneo il quale potrebbe sopprimere la qualità e lo spirito dell'opera. Per ognuna delle tre categorie bisognerebbe emanare una legge che stabilisca le regole della custodia.

Sistina visita ponteggio

Direzione Generale

11 MAR. 1992

Prot. N. 1973/11

COPIA

Columbia University in the City of New York | New York, N.Y. 10027

DEPARTMENT OF ART HISTORY AND ARCHAEOLOGY

From James Beck: FAX, 212-854-7329. Tel, 212-316-0912

March 5, 1992

Professor Gianluigi Colalucci
Via F. Niccolai, 35
00136, Rome, Italy

Care of Vatican Museums

Dear Gianluigi,

I am sorry that you are not able to come to Acosta in May, but I hope we shall meet soon, anyway. In fact, I am writing to ask you whether I might not come to the Sistina on Friday morning March 27th, to have a look at the "Last Judgement," as it is now unfolding, and to exchange a few words with you. I shall be arriving in Italy on the 26th of March, to attend a Symposium at the Faculty of Architectural Restoration at the University of Rome, and I shall also give a paper myself. I shall be speaking about perception of modern art (n.b., not the Sistina), and would be most gratified if I could both see you and the "Giudizio."

For your information, I am sending on to you some material about the formation of Artwatch International, of which I am the Director and the Founder. Naturally, as always, I am interested in your observations and, to be sure, criticism. In any event, with luck, I shall have the pleasure of greeting you personally in Rome in the near future. I am,

Yours sincerely,

James Beck
James Beck

826 Schermerhorn Hall
Columbia University
New York, New York 10025

Colalucci

GIANLUIGI COLALUCCI

Roma 17 marzo 1992

2243/11

173/92 1/155

Prof. James Beck
826 Schermerhorn Hall
Columbia University
New York, New York 10025

COPIA

Caro Beck,

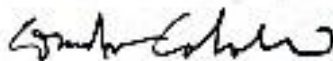
avrei molto piacere di incontrarti e di mostrarti il lavoro che stiamo facendo sul Giudizio ma il periodo di fine marzo per me non va bene perchè io non sarò a Roma ed il ponteggio sarà inaccessibile dato che verrà in parte modificato. D'altra parte, io vorrei esserci quando tu visiterai il Giudizio.

Ti prego quindi di scegliere un altro periodo, lasciando passare, possibilmente, i mesi di aprile e maggio e l'estate, perchè io sarò a Roma solo saltuariamente a causa dei molti impegni di lavoro fuori e le vacanze.

Se non ti dispiace mi permetto di suggerirti la fine di ottobre o i primi di novembre, perchè a quel tempo sarò fisso a Roma e il mio lavoro sarà un pò più avanti e tu avrai di esso una visione più ampia per giudicare.

Nel frattempo avremo modo di risentirci, sperando che tu voglia cortesemente aderire al mio invito.

In attesa delle informazioni circa il tuo ArtWatch International, ti invio cordiali saluti.



Gianluigi Colalucci

March 17, 1992

Caro Gianluigi,

Grazie per la tua.

Certamente mi farei vivo in

Sett. ott. se non prima.

Cher tanto passero lo stesso
alla Sistina Venerdì mattina, il 27
per un momento. Se tu poi lavorare
detto che nuovo. Col mio assistente
per vedere, se possibile, andare la
Cappella Paulina, raro spato.

Per resto,

Saluti cordiali

James

Prof. James Beck
C. P. No. 8
51035 LAMPORECCHIO (Pt) Italy

March 10, 1993

Caro Maestro Colalucci,

I am finally in a position to take up your offer to show me what is going on with the Last Judgement. I wonder if at date like May 4 or May 5 or May 6 would be possible? Or, would a date in late April be better for you, say the 26 or 27th? I could get there reasonably early, 10:30, by leaving very, very early from Tuscany.

As coincidence would have it, I have been asked to do a little book on Raphael's Stanza della Segnatura, and would be honored to have a look at the room with you.

I am constantly aware that by some odd irony of history, we have been thrown together.

Sincerely,


James Beck

Professor James Beck
C. P. No. 8
51035 Lamporecchio (Pt)

(Tel: 0573-81698)

Maestro Gianluigi Colalucci,
Via Antonio Mordini 14,
00195 Roma

Caro Maestro Colalucci,

ho la tua molto gradito del 3 aprile, e sarò molto lieto di venire a Roma alla Cappella Sistina, alla ora 10:30 el giorno 5 Maggio per poter visitare il ponteggi del Giudizio con te. Riconosco e prendo un impegno formale e di gentiluomo di no pubblicare nulla sulla mia visita al Giudizio, sino a quando La Direzione Generale dei Musei Vaticani non aprirà il ponteggio anche alla stampa.

Inoltre, riconosco la tua generosità di permettermi questa possibilità, e ti ringrazio in anticipo.

Scambio cordiali saluti


James Beck

Lamporecchio, il 16 Aprile, 1993

ArtWatch International (Inc.)
931 Schermerhorn
Columbia University
New York New York 10027

James Beck
Director

Tel: (212) 854-4569
Fax: (212) 854-7329

7 June 1993

Dear Gianluigi,

I am sorry that I did not thank you officially sooner for allowing me to see the Last Judgement with you last month. In the meantime, I had to go to New York and I am now back. But I have often thought of your generosity in permitting me an opportunity to view the work up close, and for your explanations. Again, may I thank you with hope that we can remain, at least on a personal and on a human level, friends.

As I indicated to you last month, my new book on restorations will be coming out in the late summer in England and in the United States, and there are several chapters devoted to the Sistine Ceiling. As you are aware we do not see eye to eye on many of the things that happened there over the past ten years. I also mentioned to you my opinion that the mass media which has been manipulated in favor of the Vatican position on a worldwide basis is really not very helpful in the discourse. Lately I read that with the new air conditioning the Sistine frescoes will be preserve "eternally." What nonsense. An what will happen if there is a power failure as happened for example in the Brera or in Bologna a few years ago? But that is the least of it.

What I am trying to say is that whatever the judgements may be of my book, and whatever your reactions might be, I shall continue to regard you with warmth, as a person who has always been open to me.

Sincerely,



James Beck

C.P. No. 8
51035 Lamporecchio (PT)

Professor James Beck
C. P. No. 8
51035 Lamporecchio (Pt) Italia

Tel/fax: -0573-81698

18Giugno 1995

Caro Maestro Colalucci,

Ho l'intenzione di venire a Roma per vedere di nuovo la Sistina la mattina del 28 di Giugno (mercoledì) prossimo, verso l'ora 10:00. Sarò molto contento di potere vederla a quell'occasione per avere le sue spiegazioni o almeno un saluto. Se Lei non può venire, forse posso incontrare uno suo assistente ed anche il chimico Gabrielli, che nel passato mi ha invitato di trovarlo. (Non ho ne' numero del telefono ne' indirizzo.) In questi giorni ho anche parlato col amico comune, Leonetto Tinori.

So benissimo che Lei non è tanto contento di quello che scrivo, ma mi sembra utile lo stesso per tutti i due di avere un rapporto civile.

Suo con distinti saluti,





29 giugno 1895

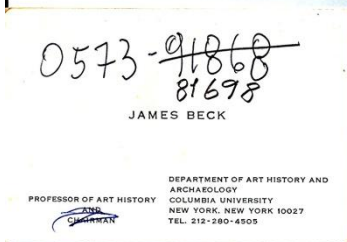
Caro Maestro,

De videri la Sintesi ieri — con
molti ha gente! Peccato non potesse
dalle parole — forse un' altra
volta

Amé
James Beck

ArtWatch Italia via Ghibellina 61 Firenze 50122
Fax (39-55) 245790 Tel (39-55) 2479714

Doc. B. 18/95



Doc. B. 18/9

ne Borelli vuole aspettare Rom che manca da 20 giorni a seguito di una caduta dalla sua moto Honda 400 - Il Paraloid, quando viene respinto fa male al fianco, specie allo stomaco, rita e può far venire allergie con pruriti o ulcerezioni alla bocca, quindi è bene che qui venga usato da più persone, non contemporaneamente per brevi periodi e sempre con l'uso della maschera di cui siamo tutti dotati. -
 alla fine di maggio saremmo consegnare il lavoro e speriamo che non ci siano complicazioni

6 maggio, 82 Patricia Bancatti e Robert Davis da San Francisco, Calif

Adressen 30, WEICHERDING-GOERTZ, LUXEMBURG
 Michael PALENI - Parkstr. 14, 10785 Berlin, Germany
 Tel. 3007 402 5

8 Maggio 82

Eileen Klee.

Francis Hastill.

Christine Hagen

Myra Borelli. Royal Academy of Arts Council
 Sel Hill

J. Bartholomew

~~M. P. ...~~

~~A. Bartholomew~~

Carlo Savita

11 Maggio 82

James ...

Edgar R. Lorch

Arthur Beck

Michaela Loren

Columbia University
 New York City

Doc. D. 1/82 - la prima visita di Beck, accompagnato da Bruno Contardi (data 11 maggio 1982)

30-VI-1984

Claudia Quamayo (Bolivia)
 Vladimír Záb (Cecoslovacchia)
 Rikke Bjarulof (Danimarca)
 Delungo Egidio (Italia Trento)
 Pilar Vizcar (ESPAÑA)
 Lella Eileen (Canada)
 Francesco Danzelli (Roma)
 Michel FLUSIN (Roma - Parigi)
 Ettore Garbati (Roma)
 Toshi T. (VERONA)
 Gianni S. Berti (TREVISO)
 Matteo Bini (ASCHIERE A/S)
 Alene Goulet Victoria, Canada.

2 luglio 1984 - Lunedì - Esibizione L'NTV dopo una serie di viaggi a Firenze, Volterra, Milano e Venezia -
 Salvo la RAI ha fatto alcune riprese nel fronte, completare il lavoro fatto che da 15 minuti di trasmissione è fatto a più di un ora per cui un è stato più inserito nella rubrica TANTUM ma ne fatto uno "spirit" -

M. Berti juliano il giorno sotto la silhouette Perrichio
 io ricordarsi juliano quello sotto il profeta
 Hieremias - Bruno Baroni, esegue i consolidamenti
 nella figura di destra di AMINADAB e
 Bonetti continua la rifinitura della scena fig
 Lo continua l'esportazione delle dipinture dell
 figura della macchina col bambino.

Oltre le lucche portare con strumenti di un
 tegola, una crocicella, frammenti, piccoli
 di carta disegnata - zeppe di legno di un

mercoledì 7 novembre 1984

alle ore 10 partiamo per il secondo grande viaggio: il
restauro della Volta della Cappella Sistina -

Eseguiamo il primo test di pulitura con la scala da 195
minuti - Domani eseguirò il secondo intervento -
L'NTV ha filmato l'avvenimento - Erano con me
Eugenio Romi, Pier Giorgio Bonetti e Giovanni
Groni -

Continuo a usare A1352 ma questa volta il carbonio
metilcelluloso dovrà essere molto duro altrimenti
scala maledevamente -

Do partizzo lunedì 12 novembre per New Orleans e per Cuba -
Tornerò il 29 dello stesso mese - La riunione preli-
minare non so se ci sarà prima della mia
partenza o al mio ritorno -

Durante la mia assenza non si faranno puliture -
Si faranno le seguenti operazioni: - completamento
dell'allestimento del protetto -

Meticolosa documentazione fotografica in situ e colore
dello stato di conservazione della jellicala pittorica -

Rilevamento e restituzione grafica dei danni -

Rilevamento e restituzione grafica delle tecniche
di esecuzione -

Fissaggio del colore desquamato e dei pigmenti
a scarsa coesione -

Prelevi per analisi dei colori, delle sostanze
estranee e delle muffe (?) -

Prelevi per esami stratigrafici -

Gimleir Lalama

9-IV-1986 Michel-Ange
 avant et après
 l'opération de la cataracte -
 Merveilleux - Michel Frossard
 Dimmi Frossard

Edele Cicerchia
 Jno Cappa Sabzi
 Jit di Juchin

21-4-86 Terminata la jubitura e la rifinitura ad
 eccezione della figura della madre con i due
 bambini - Verso la conclusione consolidamenti e
 stuccature - Concluso trattamento e corso
 finale con acqua lio-distillata - Oggi posto in
 allumini per Padova e Milano dove faremo
 tre conferenze, una all'università di Padova e
 due a Milano, rispettivamente all'Università
 Cattolica e alla Statale - Torneremo sabato -
 Venerdì arriverà l'NTV - Durante la
 settimana inizierà l'operazione di
 reintegrazione jtt orca - (L)

21/4/86 Et Foucault
 une expérience dans la vie de
 que l'on ne peut oublier
 Répétition infinitesimale
 H.
 Une Foucault.
 Bruno C. A. D.

qualtura della parte alta dell'Eritrea (lavorio
e, fondo - Jo unito "guardando" con
l'aciporello le zone agrivate del Diluvio -

Sp. J. ... 2 July 1986
Carlotti B. ... 2-VII-86
S. ... 2-VII-86
Thomas ...

3-VII-86 Charles Burns Archivio Segreto Vaticano
Giovanni ...
Ottavio ...

1. VII 86 Margaret
of Hesse & the Rhine
ceile van der east

John ...
David ...
F. ...

5. 7. 86 ...
Alvane ...

5. 7. 86 ...
Michael ...

Doc. D. 5/86 (Al centro della pagina la firma della Principessa Margaret d'Inghilterra)

67



28. 8.

29-8-86 Barbara

M. P. Neall Campanelli

Heidi de Thulin

L. Robb Helen

~~Francesca~~

30-8-86

Pauline Lorie de Corsi

Francesca Bratt Lida

0-9-86

Lisa i. Piloni

Andy Calvo

Vigoreo Rene Bratt

Stacy Effie

Leslie Quinell

Leslie Meral Schick

Joelle Damon

Christie Pugh

Paul Pugh

Valery Taylor

~~Pauline~~

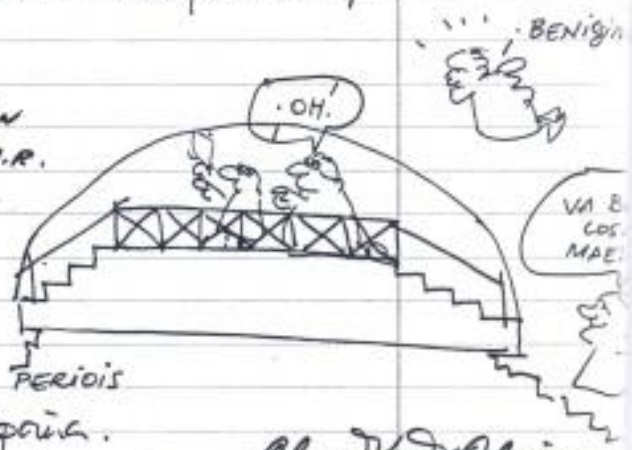
G. L. Weiss

Lois de D'Alencastre

Doc. D.6/86 (Una vignetta di un noto disegnatore giapponese)

mai posate od accentuate - Peniamo al v. no della
 Maslona nella Pict-
 F. ratoni Lucio Mancinelli al David o alle
 Touche medicce - Peniamo
 a quelle superficie levigatissime e modellate
 con tle similitudine che anche a zoprotto una
 marlida fonte luminosa le fa vibrare - Ed
 è marino! La figura di Michelangelo è la
 stessa cosa, una scultura rivestita di colore,
 opuscoli con le stesse similitudine delicate -
 Anche la pannello di M. si muove come la
 gradina, ancora i sassolotti - Tutto questo si capisce

Roman Toppan - Venezia
 Elena Rofis - ROMA G.A.R.
 Annunzio, Fulda
 Jony - ΗΛ. ΝΟΜΠΙΛΑΝΗ
 ΑΘΗΝΑ ΕΛΛΑΣ



Leticia Ruiz Gomez - Espain.
 P. Silva - Portugal
 Claudio Relliane
 Madrid - CIARO
 Catherine G. Hansen Copenhagen

Mauro Saverio - Roma - Pire Appar t. S. S.
 B m

moglio (almeno per me) pensando alla figura di Tiziano alla

Doc. D. 7/86 (La vignetta di Peridis)

87

5-XII-86

+ Al. Marcentum A. Card. Jussieu
F. Mancini

Sistina

5-XII-86

Maria Beaumont - Jemmett Kellerain de co jour.
Erazmille - Stagiaire 1757 ~~A. Bonquero~~ Belg
Paris I Sorbonne
Dina G. Venezia Balboa Art Conservation Center, San Diego, CA.
Grazie mille

6. XII. 86

Giuseppe Weber Nastasi - University of Michigan
Kelly M. Post
Dorrie Shotts
Rachel F. Jones University Wisconsin medical
Lisa Pastaglie University Wisconsin Medical
Patricia Kreydel } Accademia di Danimarca, Roma.
Julie Hanke }
Jeanne Giordano Accademia Americana
K.S. AAR NYU / NYC gra
Alex Pich AAR / NYC
Linda Birk
(Linda Birk)

9-12-86

Alexander Gunt
Toti Scialoja
F. Mancini

Doc. D.8/86 (In fondo alla pagina la firma di Alessandro Conti e Toti Scialoja – loro prima ed unica visita in Sistina)

7

3-10-87

Medusa, Monica
 Daniele Amante
 Flavia Messine
 Noelle De Ridder
 Man Aldsmart
 Michele Legitim
 Odoardo Amadeo
~~Roberto~~
 Lotti
 Fran. was to 3
 Me One
 Manuam - Batten, Diana
 Giuseppina Rizzo
~~Giuseppina Rizzo~~



6-10-87

Leticia Rizzo
 Manuam - Batten
 Franco Debono

7-10-87

Tutti eravamo la reintegrazione pinasca -
 Paul Schwartz - sempre stupendo
 unid primum - 'bellissima' - very ver
 beautiful work - please for
 more success -

9-10-87

Afonso Ainos de Mello-Franco - Il Professore
 Epoleio Redig de Campo a aperto il mio
 spirito a peste meraviglie trentasei anni
 fa. Oggi, il Professore Carlo Pietrangeli ed
 i suoi eminenti collaborati mi hanno fatto
 vedere la sua rinascita. Mille grazie a Tutti.

4 maggio 1991

(caldi di stanza)

Carl Gustaf

Silvia

Victoria

Carl Philip

Madeleine

Ulla Grön

Domenico Scuderi

Gabriella Fiumi

6/5/91 Tolti: scenditi dallo scafo fronte con Lafarge e una minima percentuale di rimasugli -
 Io continuo la pulitura del cielo nella parte destra della camera dx - Rimorso - tutti dei 2. Buho a sera precedentemente rimorsi da Brest con l'essicca e aria calda, con giornale imbevuto di diluente misto e l'essicca Brest. pulisce le mura in un grosso la figa 37.

7/8/91 Seconda seduta del comitato per C29; C39;
C38; C50; C51

3/9/91 John Brademas, President, New York University,
congratulations to Professor Colucci,
and his colleagues on a remarkable
contribution to the culture of humankind
New York / Spadocore, 620

11-09-91

Margaret (Prin Margaret d'Inghilterra)

John Gaudel
John Warwick
Milton Gaudel
Anna Gaudel
F. Tancini

16-9-91 L'ing. Massimo e i tecnici della Carrara hanno
parlato i sensori da mettere in sistema per il
controllo oleel microclima - Sul giudizio verranno
messi quali sensori per l'umidità e la temperatura

Doc. D.11/91 (La firma della Principessa Margaret d'Inghilterra in occasione di una delle sue numerose visite)

Figura D46 Pellicola pinnata coperta da una pellicola
gruppata e aerea - Moltte scabbie scure e
catture - Moltte di colonie fungine di finale
dimensioni -

21/11/91 Boreni pulice al primo livello la figura D45,
Roni la figura D46 - Boreni pulice al secondo
livello la gamba della figura E30 e al primo livello
il corpo della figura E39, sino al peritoneo -
Tutto procede regolarmente -

22/novembre/1991

Sofia R.

22/novembre/1991

Joseph Cannon
T. Tencin

Thanyasi Comors

23.11.91

T. Tencin

ad - H. e. B. H. e. H.

Ripulisco la pulitura della figura di S. Giovanni
Battista -

13-2-93

Insomigliato
Dopo l'orario
A. Romer
P. Ant. E. L. A.
Antonio Fin. Sen.
T. Tancini Q.

π

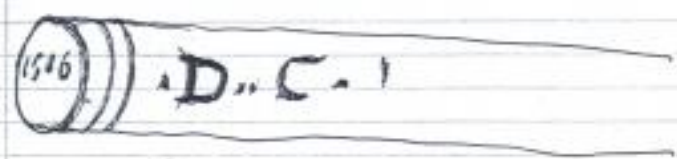
16-2-93

Finno Barati: pulisce la testa H27 e la
seconda mette in la testa della figura H28.
→ Tanta e due le figure sono in buono
stato di conservazione e nessun fatto per
alcune cadute di calore e graffi.



Io ho continuato a pulire
il viso sulla sinistra della
figura di Caronte

Seguendo il manico del remo di Caronte,
chiaramente ridipinto, sono venute fuori
le lettere D.C e una data che sembrerebbe
essere 1566 - Si tratta della firma di
Domenico Carnevale?



17-2-93

Stato di conservazione della figura
I24.
La figura è all'estrema sinistra dell'abbecco

Doc. D. 13/93 (la sigla D.C. forse Domenico Carnevali, rinvenuta sul remo di Caronte e la data 1516)

13. Marzo 1993



Clun.

L. Agnelli

Maria Agnelli
 Gianni Agnelli

16. marzo 1993 (Primo dei reali d'Olanda e di Gianni e Marella Agnelli)

Continuo la pittura del cielo nella zona tra il terreno e i gruppi F33 e I17.

Bonetti ha rifinito la figura G8, l'angelo a sinistra con il libro. Io ho rifinito la pittura della parte alta di Casotto e il ginocchio giallo con della pittura G10, l'altro angelo con il libro.

Bargan, sta occupando della pittura dei finti tendaggi.

Nel pomeriggio è venuto il Pap. Chiari della Università di Torino. Dovremo avere anche Torroni e Gabrielli ma il primo non ha potuto venire e il secondo non ha capito e quindi non è venuto. Chiari, che cosa è venuto a/1/ambasciata alle 15.

Chiari fatto che ha steso chiari sul cielo senza dipingere all'uso di una solidissima base liquida e molto buona data, secondo il mio

一
皇
一
明
仁

Imperatore e imperatrice del Giappone

28-12-1993

Oscar Luigi Scalfaro
Marta Satta
Vittoria R. de Jannelli
Vittoria R. de Jannelli

28-12-93

Angela Merino
Tina Merino
Jacopo Sanga
Alena Sanga
Anna Sanga
Gillesimo Prochacchi

4-1-1994

Romolo Sanna
Elettra Anna Sordano
Anselmo Sordano

8.1.94

Enzo Sordano
Albino Sordano
Enzo Sordano
Paolo Sordano
Nicola Sordano
John E. Sordano
Bianca Sordano
Luigi Sordano
Luigi Sordano
Paolo Sordano
Enzo Sordano
Enzo Sordano

dell'inaugurazione del restauro. Non è venuto per le
riprese di Anna Zanolini, il 7 marzo, lunedì.

Il marzo 1994 il fonteggo è stato smontato completamente
e si vanno dedicando alla rifinitura delle parti
della parte più bassa dell'altare.
Stiamo anche rifinendo alla meglio tutto quel
fascio lacunamentale con cornice in legno dorato
e archi in ferro scuro, che è stato smontato
al massimo e ridipinto anche ad olio.
Bruno Borasi, con i restauratori che hanno
rifinito il Pergamo, più ancora Ludovico Patka che è
stato anche il 1° marzo, sta terminando il lavoro
e il rifinito della parte bassa del finto
tendaggio che si trova sotto l'altare del
Pergamo -

Non riesco ancora ad esprimere una impressione
sulla visione completa del Giudizio Universale.
Lo trovo impressionante per il difeso della
pittura, una concisione al gusto, alla decorazione
alla maniera o tantomeno alla cifra -
Lo spazio quasi metafisico del cielo è molto
abbondante, omogeneo e scuro, nonostante la
vicinanza di molte espressioni: i salti. Poi grassetto.

Adesso la NTV ha eretto un enorme fonteggo
in alluminio, dipinto dall'altare, per fare
le riprese cinematografiche -

LA DATA UFFICIALE DEL TERMINE DEL RESTAURO
È IL 26 MARZO 1994

Per il resto ho scritto una lettera al Prof. Carlo Pietrangeli

Luigi Colalucci

Sistine Chapel's facelift successfully underway

By CLARA HEMPHILL

VATICAN CITY (AP) -- Restoration experts have finished work on part of the Sistine Chapel and Michelangelo's brilliantly colored muscular figures seem to leap out from a fresco that was grimy, gray and barely visible a year ago.

"The results are above our expectations," Fabrizio Mancinelli, director of the restoration work told reporters Tuesday. "It was wonderful to find the detailed work under the dirt."

It will take 12 years to complete the restoration of the 15th century chapel, finishing with the Last Judgment behind the altar.

Next to the restored fresco on the back wall is another by Michelangelo, still sooty and drab with decades of dirt. The figures are flat murky shadows. The details are invisible. The colors are merely different shades of gray.

The restored fresco, showing Eleazar and Mathan, ancestors of Christ, seems to sparkle with green, red, yellow and blue clothes draped over robust sinewy bodies. Every detail is visible: the curve of the lips, a purse attached to a belt, a few keys.

The works are cleaned with a paste made of several solvents. The paste is applied, allowed to dry, and then gently brushed off. The process is repeated until the work is clean.

The cracks in the chapel, some caused by an explosion of gunpowder in a nearby Vatican storeroom in the 18th century, remain. But the restoration experts say the cracks have 'stabilized' and it is better to leave them as they



Photo at left: Partial view of Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel. The four rectangles at center and the arch at left are the sections restored up to now.

Photo above: Semigeneral view of the Sistine Chapel taken when the press was invited to watch the status of the restoration works (AP)

are. "We try to do as little as possible," said Gianluigi Colalucci, who is in charge of restoring the Michelangelo frescos. "Every operation might be the source of new damages."

Where the paint has flaked off, the restorers have touched

up small areas with water color in narrow, vertical lines in a slightly lighter tint than the original. The water color can be wiped off with a wet sponge, and doesn't affect the original.

"We don't do retouching in the old sense, where entire frescos were completely

painted over," Mancinelli said. "What we do is help to damaged part. From far away (on the floor) you can't see it."

Mancinelli said the restoration will probably leave the linens draped over the private parts of the figures in the Last Judgment, additions made

US nurses' survival instincts to the fore

EDITOR'S NOTE -- This last of a three-part series on the shortage of

Marlene also cleans up any

Classified advertisement

SAVE! SAVE!

IT PAYS TO AT

prossi
stero
statali
delega
della
chiesta
tro pe
dello s
re le fi

Prime
tative
sindaca
nota m
incontri

cooperative per la definizione
della con-

CORRIERE DELLA SERA

MILANO

tra realtà scolastica e realtà
territoriale. Per evitare il pen-

costruite dal Comune con cri- | Come risolvere allora lo | elettorale». Silvana Cichi

Michelangelo va in restauro



Entro il 1993 i grandi affreschi michelangeloeschi della Cappella Sistina saranno tutti restaurati. Lo ha detto ieri il direttore generale dei Monumenti, musei e gallerie pontificie, il professor Carlo Pietrangeli, presentando a giornalisti e studiosi la prima parte dei dipinti restaurati negli ultimi 12 mesi sulla parete d'ingresso di fronte al «Giudizio universale». Fra le opere restaurate vi è una delle quattordici lunette sfrescate da Michelangelo e raffigurante due antenati di Cristo: Mathan ed Elezaro. Il programma dei lavori prevede per i prossimi quattro anni il restauro delle due pareti laterali comprendenti 13 lunette di Michelangelo, la serie dei pontefici e i finti tendaggi; altri quattro anni sono previsti per la volta interamente dipinta da Michelangelo ed altri quattro anni per il «Giudizio universale» che copre l'intera parete di fondo della Cappella. Per l'esecuzione dei restauri verranno impiegati ponteggi studiati in modo da togliere ai visitatori solo la parte interessata man mano dai lavori; la Cappella Sistina rimarrà quindi sempre aperta al pubblico. Nella foto: La parete est della Cappella Sistina già restaurata.

Mercoledì 11 febbraio 1981

plinare i campeggi.
svolto un incontro tra l'as-
sessore regionale all'urbani-
stica Pietro Santi ed i pro-
prietari e gestori dei cam-
peggi.

I proprietari dei campeggi
hanno chiesto un riesame
della legge di salvaguardia
delle coste, che possa per-
mettere l'installazione di
nuovi campeggi e contem-
poraneamente la sanatoria
per i campeggi già esistenti,
alcuni da oltre 15 anni, che
si trovano in zone prospici-
enti i lidi marini o lacustri.

si annoverano
e gli scambi: una classe viene
ospitata in una città di cui
viene a conoscere la storia,
l'ambiente naturale, i monu-
menti, le fabbriche ecc. e a
sua volta ospita una classe
della città visitata.

«Hanno un successo incredi-
bile — dichiara la Pinto —
ma il provveditorato, impu-
gnando una circolare ministe-
riale, dice che i professori
non si possono allontanare
dalla scuola per più di 2 gior-
ni. Quel che si fa a Milano,
Bologna, Torino e in altri co-
muni grandi e piccoli, non è

CA DI ROMA

giu. 1981

SINDACALI

gresso

nti 75.000 iscritti
oblemi della città

fasce più o meno di
o peso specifico: un
dal pubblico impiego;
zo dall'industria; un
dai servizi. Scarsa è
la rappresentanza del
agricolo.

ngresso romano, che
a stagione delle assi-
feriche, in vista della
zione dell'VIII con-
nazionale, saranno
anche numerose de-
ni straniere. In pri-
i rappresentanti del
sto libero polacco
arnosc», il segretario
T di Madrid, il rap-
tante del Sindacato
emocratico di Vien-
ello di Malta e gli
appresentanti dei sin-
democratici dell'Eri-
el Tigray e di molti
dell'America latina.
o, ovviamente, pre-
i lavori anche dele-
dei movimenti sin-
dei partiti demo-
italiani.

cosa la UIL offre
facato, alla società e
ità per gli anni 80 è
mente esplicitato nel-
zione che Bruno Ma-
a nome della Segre-
svolgerà oggi. Una
me che tocca tre pun-
tamentali: l'analisi de-
venimenti succedutisi
grande vittoria delle
» nelle amministra-
omunali e regionali e
solidarietà nazionale
quelle attese - avver-
rino - sono andate in
arte deluse»; lo sta-
movimento e i rap-
sindacali nel Paese
ndacato deve rivede-
propria strategia in
ta di evidenti contradd-
»; infine la situazio-
la città di Roma.

è soprattutto su que-
nto che la relazione
rino e la riflessione
UIL assumono una di-
one critica di estremo
La UIL riconosce,
come positivo il «me-

RESTAURATI I FAMOSI AFFRESCHI DI MICHELANGELO

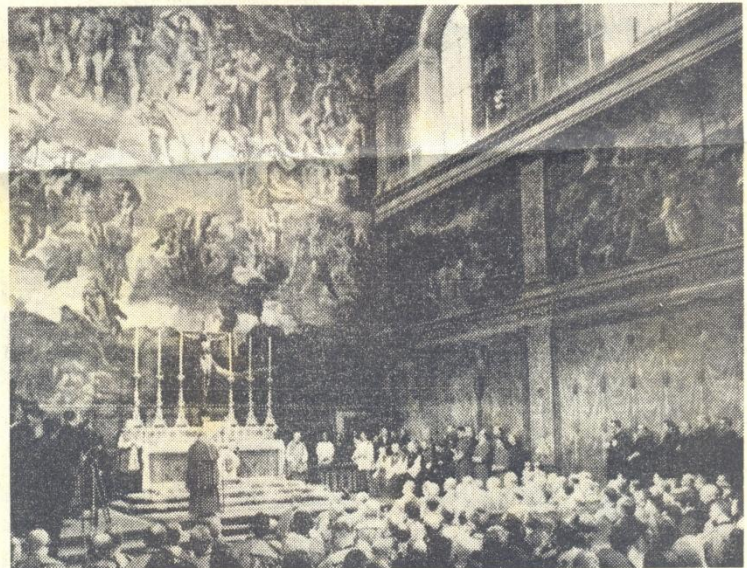
*Dodici anni di lavori
alla Cappella Sistina*

A titolo sperimentale già eseguiti con successo alcuni lavori - Le opere d'arte hanno cinque secoli di vita - Usato un solvente di nuova fabbricazione

Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina vengono lavati, asciugati e attentamente osservati centimetro per centimetro, quindi restaurati, a quasi mezzo millennio dalla loro prima esecuzione. La notizia è giunta oggi in Vaticano dal Laboratorio del restauro, uno dei più specializzati del mondo, al termine della felice ripulitura della prima delle 14 lunette dipinte dall'artista fiorentino in cima alla parete d'ingresso della famosa Cappella, voluta da Papa Sisto IV Della Rovere per le grandi solennità di Curia ed affrescata poi tra il 1508 e il 1541, in due grandi fasi diverse, da Michelangelo. Il primo restauro, eseguito con successo mediante solventi approvati anche dalla Sovrintendenza italiana ai monumenti, è stato alla lunetta di Eleazaro e Mathan, antenati di Gesù, dipinta 470 anni fa.

Gli affreschi erano molto sporchi e per evitare che, lavandoli, altri danni si aggiungessero a quelli del tempo, l'Istituto Vaticano che li ha presi in cura li ha fatti ripulire con il solvente «AB57», un prodotto sperimentato per altri capolavori ed autorizzato anche dall'Istituto centrale italiano per il restauro.

La prima ripulitura, fatta da una squadra di otto specialisti, è stata seguita con comprensibile trepidazione



dalle autorità vaticane, dopo il non felice esito, qualche anno fa, di un tentativo di restauro di alcuni affreschi di Raffaello nelle logge, fatto però con altri materiali. Per ripulire la prima lunetta ci sono voluti alcuni mesi, per fare l'intero restauro della «Sistina» gli esperti vaticani prevedono

un periodo dai dieci ai dodici anni. Gli affreschi della Cappella comprendono del resto, oltre alle opere ben note di Michelangelo, grandi dipinti di artisti precedenti, come Botticelli, il Perugino e il Signorelli. I lavori sono diretti personalmente dal «maestro restauratore» Gian Luigi Colaluci,

capo del Laboratorio, e seguiti pure giorno per giorno, dal direttore della sezione d'arte moderna dei Musei Vaticani, dott. Fabrizio Mancinelli.

I primi lavori eseguiti e i criteri adottati per l'imponente restauro saranno illustrati alla stampa il 10 febbraio in Vaticano.

NELL'ANNIVERSARIO DELLA MORTE

LA POLEMICA SULL'IACP

Il Comune
orto com-

di n. 42 al-
li cui n. 14
prezzo, n.
vo di lire

di n. 72 al-
li cui n. 18
, n. 18 nel
di S. Ro-

ate e delle
sole per o-
n oltre il 9
legge 8 a-

la Gazzet-
nunità Eu-

zione.

NTE
Argirò

pigiato il pulsante elettrico, ha saltato un muretto, è scomparso».

Solo fortuna allora?

«Sì è stato proprio fortuna-

carcere — ha detto Tina Lagostena — e per quale motivo si trovava in un carcere normale e non in un carcere di massima sicurezza come previsto per tutti i detenuti che si sono resi responsabili di un tentativo di evasione e di una rivolta». Le femministe hanno poi rivolto un appello alle donne deputato perché si rechino immediatamente nel carcere di San Gimignano per svolgere un'inchiesta.

soldi in t
trate nel
evasione
di suscit
terrogati

LA REPUBBLICA 28/01/81

Cominciato il restauro ai famosi dipinti di Michelangelo

In Vaticano fanno toilette gli affreschi della "Sistina"

CITTA' DEL VATICANO — Gli affreschi di Michelangelo nella cappella Sistina fanno «toilette». A quasi mezzo millennio dalla loro prima esecuzione i dipinti vengono lavati, asciugati e attentamente controllati centimetro per centimetro. La notizia è arrivata dal laboratorio del restauro vaticano, uno dei più specializzati del mondo, al termine della felice ripulitura della prima delle quattordici lunette dipinte dall'artista fiorentino in cima alla parete d'ingresso della famosa cappella voluta da papa Sisto quarto Della Rovere per le grandi solennità di curia ed affrescata poi, tra il 1508 e il 1541, in due grandi fasi diverse, da Michelangelo.

Il primo restauro, eseguito con successo impiegando solventi approvati anche dalla sovrintendenza italiana ai monumenti, è stato effettuato sulla lunetta di Eleazaro e Mathan, antenati di Gesù, dipinta 470 anni fa. Gli affreschi secolari erano molto sporchi e per evitare che, lavandoli, altri danni si potessero aggiungere a quelli già causati dal tempo, l'istituto vaticano che li ha presi in cura li ha fatti ripulire con il solvente «A B 57», un prodotto già sperimentato con successo per il delicato restauro di altri capolavori ed autorizzato anche dalle autorità italiane.

La prima ripulitura, eseguita da una squadra di otto spe-

cialisti, è stata seguita con comprensibile trepidazione dalle autorità vaticane dopo l'esito non certo felice, verificatosi qualche anno fa, di un tentativo di restauro di alcuni affreschi di Raffaello nelle Logge. Quel lavoro, che come precedente negativo aveva fatto nascere qualche perplessità sull'opportunità della nuova operazione, era stato però portato a termine con altri materiali. L'uso del «A B 57» sulla lunetta di Eleazaro e Mathan ha garantito un buon risultato e dovrebbe permettere un completamento perfetto dei restauri.

Per ripulire la prima lunetta ci sono voluti alcuni mesi. Per portare a termine l'intera operazione di restauro degli affreschi della cappella Sistina gli esperti vaticani prevedono un periodo di lavoro che va da un minimo di dieci anni a un massimo di dodici. Gli affreschi della famosa cappella comprendono, del resto, oltre alle ben note opere di Michelangelo, grandi dipinti di artisti precedenti come il Botticelli, il Perugino e il Signorelli. I lavori sono diretti personalmente dal «maestro restauratore» Gian Luigi Colalucci, capo del laboratorio, e seguiti giorno per giorno dal direttore della sezione d'arte moderna dei musei vaticani, Fabrizio Mancinelli.

I primi lavori eseguiti dall'equipe di otto specialisti e i crite-

ri adottati per il completamento dell'imponente restauro saranno illustrati dalle autorità vaticane, il prossimo dieci febbraio, nel corso di una conferenza stampa convocata nella stessa cappella Sistina. Finora, assieme alla prima lunetta di Michelangelo, sono stati restaurati ventiquattro ritratti dei primi papi dipinti alla fine del quattrocento (alcuni dal Botticelli e dal Ghirlandaio tra una finestra e l'altra delle porte laterali) assieme a due grandi affreschi, ritenuti di mediocre valore, dipinti dopo la morte di Michelangelo sulla parete di ingresso e rappresentanti una «resurrezione» e una «contesa sul corpo di Mosè», opera rispettivamente di Hendrik Van Der Broek (Arrigo il fiammingo) e di Matteo da Lecce.

● CITTA' DEL VATICANO — Il papa visiterà la Sicilia, e in particolare la valle del Belice, per incontrarsi con le popolazioni colpite dal terremoto del 1968. Secondo l'agenzia Ansa, che afferma di avere appreso la notizia da «fonte certa», il viaggio nell'isola avverrà entro quest'anno, probabilmente nella seconda metà del 1981.

«La mia visita verrà 13 anni dopo il terremoto, ma la situazione è sempre difficile e verrò sempre volentieri in Sicilia», ha detto Wojtyla giovedì scorso in un discorso ai terremotati del Belice.

Rad
le
de

ROMA —
ri sarann
segno di l
to preser
la Difesa
paghe
dei gradi
pa in ser
ti e richi
guenti: c
al comur
all'avier
le, al con
all'avier
caporale
po di ma
Per que
zio conti
paga sar
re dal tr
lire al gi

Quest
ordinari
tari di t
me spec
gli alliev
litari, c
Public
nanza e
li: trem
ruolame
servizio
dodicesi
settemil
ventiqu
mila da
se di se

La ri
ghe int
giovani
vante
futura l
liardi d

io cigno.
La liberazione dei Fori Imperiali è opera pensata dall'archeologo Corrado Ricci fin dal primo decennio del secolo e da lui portata avanti. Il fascismo - che

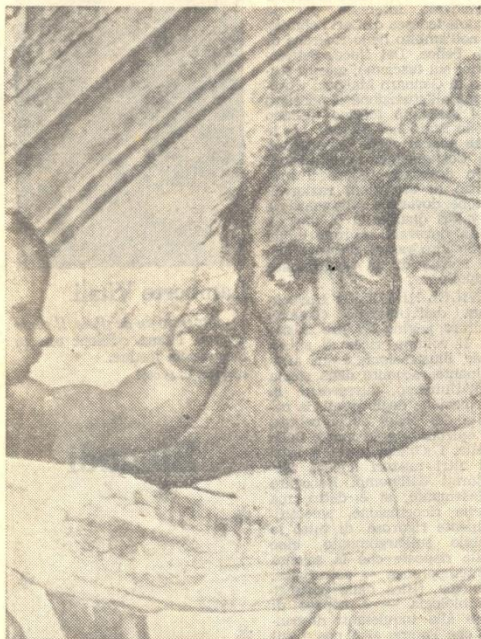
conto di tutto ciò, ve ne è fin troppo per far apparire nella giusta misura le intenzioni di certi «sfasciastade». Intanto, il nostro dibattito continua.
BRUNO PALMA

isolato dal traffico le antiche vestigia. Dobbiamo dire che ve sono molto frequentate perché si preferisce una visione globale di zona senza addentrarsi

I PRIMI RISULTATI DI UNA IMPEGNATIVA IMPRESA DEL LABORATORIO

Un «inedito» Giudizio nella restaurata Cappella Sistina

In dodici anni di scrupolosissimo lavoro (più di quanti ne vennero fatti da altri restauratori pittorici) verranno interamente ripuliti, consolidati e fissati



La lunetta prima e dopo il restauro

Come avevamo anticipato col dovuto rilievo su queste colonne (v. *Il Tempo*, 28 gennaio u.s.), si è posto mano a un'opera di totale restauro, inteso come pulitura, fissaggio del colore e dove occorra reintegrazione pittorica (tuttavia eseguita soltanto all'acquarello e «sottotono») di quello che è sicuramente il maggiore «monumento pittorico» di tutti i tempi; e che appare vertiginoso anche come «progetto», prima ancora di lasciare stupefatti per la sua mirabile realizzazione: alludiamo alla Cappella Sistina. Nella quale si ammirano, come si sa stupendi affreschi del Perugino, di Sandro Botticelli, del Ghirlandaio, di Luca Signorelli e di altri artisti insigni, ma soprattutto l'immensa volta e la decorazione della parete dell'altare, interamente destinata al *Giudizio Universale*, ed entrambe dovute a un'unica mano, quella suprema di Michelangelo.

A quest'opera di restauro, resa necessaria dal progressivo scurimento delle pitture, per di più deteriorate in vari punti per infiltrazioni d'acqua e crepe negli intonaci, e di cui ieri sono stati presentati i primi emozionanti risultati, è impegnato il Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani; e la cura che i suoi esperti vi ripongono può essere testimoniata dalla circostanza che per l'intero restauro sono previsti dodici anni di ininterrotto lavoro: più di quanti ne occorsero a Michelangelo per i suoi due grandiosi cicli pittorici (quattro anni per la volta e cinque per il *Giudizio Universale*). Per cui si può ritenere che i rischi insiti sempre in ogni intervento di restauro siano, in questo caso, del tutto irrilevanti, laddove l'opera di pulitura, consolidamento e fissaggio del colore naturalmente eseguita con tecniche raffinatissime e i



più moderni ritrovati scientifici, consentirà di ammirare una Cappella Sistina «inedita», cioè restituita allo splendore ch'essa aveva a metà del Cinquecento. I restauri già realizzati, e che sono stati presentati ieri dal prof. Carlo Pietrangeli, direttore generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie riguardano gli affreschi dipinti sulla parete della Cappella che è quella opposta al *Giudizio Universale*. Vale a dire, una delle quattordici lunette affrescate da Michelangelo sotto la volta, e che raffigura gli «antenati» di Gesù, cioè Eleazaro, terzo figlio di Aronne, e Mathan, nonno di San Giuseppe, entrambi ritratti con le mogli e altre figure; cinque figure di pontefici (facenti parti delle 28 figure dei primi Papi che deco-

rono tre pareti della Cappella Sistina), dovute al Rossetti, Ghirlandaio e a un altro grande affresco (dei «Fatti della Vita di Mosè») dovuti a Giotto da Lecce (*La conversione di Mosè*) e a Giotto da Lecce (*La Resurrezione di Cristo*); che sono le uniche eseguite dopo che la Cappella Sistina era stata rifacimento integra affreschi preesistenti Ghirlandaio e di Ipnos, andati per un crollo di quella volta e infine i finti tentativi affresco che si trovavano sulla base della parete stessa delle altre pareti della Cappella). Con il prof. Pietrangeli

di fin dal primo decennio del secolo e da lui portata avanti. Il fascismo — che

strade». Intanto, il nostro dibattito continua.
BRUNO PALMA

se perché si preferisce la visione globale di tutta la zona senza addentrarsi nei

re un po' meno i dettagli e un po' più gli amministratori veri.

traverso corretti programmi entro i limiti

PEGNATIVA IMPRESA DEL LABORATORIO DI RESTAURO DEI MUSEI VATICANI

Un «inedito» Giudizio Universale nella restaurata Cappella Sistina

In dodici anni di scrupolosissimo lavoro (più di quanti ne occorsero a Michelangelo per i suoi grandiosi cicli pittorici) verranno interamente ripuliti, consolidati e fissati tutti gli affreschi che decorano la stupenda

Come avevamo anticipato col dovuto rilievo su queste colonne (v. *Il Tempo*, 28 gennaio u.s.), si è posto mano a un'opera di totale restauro, inteso come pulitura, fissaggio del colore e dove occorra reintegrazione pittorica (tuttavia eseguita soltanto all'acquarello e «sottotono») di quello che è sicuramente il maggiore «monumento pittorico» di tutti i tempi; e che appare vertiginoso anche come «progetto», prima ancora di lasciare stupefatti per la sua mirabile realizzazione: alludiamo alla Cappella Sistina. Nella quale si ammirano, come si sa stupendi affreschi del Perugino, di Sandro Botticelli, del Ghirlandaio, di Luca Signorelli e di altri artisti insigni, ma soprattutto l'immensa volta e la decorazione della parete dell'altare, interamente destinata al *Giudizio Universale*, ed entrambe dovute a un'unica mano, quella suprema di Michelangelo.

A quest'opera di restauro, resa necessaria dal progressivo scurimento delle pitture, per di più deteriorate in vari punti per infiltrazioni d'acqua e crepe negli intonaci, e di cui ieri sono stati presentati i primi emozionanti risultati, è impegnato il Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani; e la cura che i suoi esperti vi ripongono può essere testimoniata dalla circostanza che per l'intero restauro sono previsti dodici anni di ininterrotto lavoro: più di quanti ne occorsero a Michelangelo per i suoi due grandiosi cicli pittorici (quattro anni per la volta e cinque per il *Giudizio Universale*). Per cui si può ritenere che i rischi insiti sempre in ogni intervento di restauro siano, in questo caso, del tutto irrilevanti, laddove l'opera di pulitura, consolidamento e fissaggio del colore naturalmente eseguita con tecniche raffinatissime e i



più moderni ritrovati scientifici, consentirà di ammirare una Cappella Sistina «inedita», cioè restituita allo splendore ch'essa aveva a metà del Cinquecento.

I restauri già realizzati, e che sono stati presentati ieri dal prof. Carlo Pietrangeli, direttore generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie riguardano gli affreschi dipinti sulla parete della Cappella che è quella opposta al *Giudizio Universale*. Vale a dire, una delle quattordici lunette affrescate da Michelangelo sotto la volta, e che raffigura gli «antenati» di Gesù, cioè Eleazaro, terzo figlio di Aronne, e Mathan, nonno di San Giuseppe, entrambi ritratti con le mogli e altre figure; cinque figure di pontefici (facenti parti delle 28 figure dei primi Papi che deco-

rano tre pareti della Cappella), dovute al Rosselli, al Ghirlandaio e a un anonimo del Cinquecento; due grandi affreschi (delle serie dei «Fatti della Vita di Cristo» e dei «Fatti della Vita di Mosè») dovuti a Matteo da Lecce (*La contesa sul corpo di Mosè*) e ad Hendrick van den Broeck (*La Resurrezione di Cristo*) e che sono le uniche pitture eseguite dopo che la Cappella Sistina era stata ultimata (e infatti furono un rifacimento integrale degli affreschi preesistenti del Ghirlandaio e di Luca Signorelli, andati perduti per un crollo di quella parete); e infine i finti tendaggi ad affresco che si trovano alla base della parete stessa (come delle altre pareti laterali della Cappella).

Con il prof. Pietrangeli e-

rano anche, ad illustrare con note tecniche e col sussidio di diapositive i restauri eseguiti, il dott. Fabrizio Mancinelli, che sovrintende all'intero restauro con la consulenza del prof. Pasquale Rottoli, e il prof. Gianluigi Colalucci, al quale è dovuto il restauro degli affreschi di Michelangelo; e che si è valso dell'opera dei maestri restauratori Maurizio Rossi, Piergiorgio Bonetti e Giovanni Grossi, e dei restauratori Claudio Rossi de Gasperis, Carlo Mazzarini e Bruno Baratti. Il programma di restauro, come si è detto, prevede una durata di dodici anni: quattro per il restauro delle pareti laterali (comprendenti anche 13 lunette di Michelangelo), altri quattro per la volta michelangeloesca, e quattro ancora per il *Giudizio Univer-*

sale. Dodici anni in bene anche perché il lavoro verrà eseguito a turni, e a mezzo di ponteggi scorrevoli, in modo che la Cappella Sistina non verrà mai preclusa al pubblico, soprattutto nei giorni festivi, quando si affolla, né alle celebrazioni papali che vi si celebrano.

DOMENICO PETRO

Minimaraton di Torpignattara

Domenica 8 marzo la sesta «Minimaraton di Torpignattara» organizzata dal Centro Attività Sociali di Torpignattara, con il patrocinio del parroco, del nostro gruppo sportivo e del Comune di Torpignattara.

Sono previsti due turni di partenza alle ore 8 e 20. Per informazioni e iscrizioni: viale Acquedotto Romano 170, telefono 29

Il restauro della Cappella Sistina



Maestro restauratore professor Gianluigi Colalucci: a lavoro nella Cappella Sistina.

12 ANNI PER LAVARE IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Lavorando a venti metri di altezza, i maestri restauratori hanno già riportato al primitivo splendore una meravigliosa "lunetta" di Michelangelo - Come perché gli affreschi sono diventati sporchi - Le tecniche più moderne seguite per compiere perfettamente il "miracolo" - Le difficoltà e i programmi del restauro dei dodicimila metri quadrati dipinti sulle pareti della celebre Cappella

DINO CIMAGALLI

Roma, febbraio. Papa ha alzato gli occhi la parete che fronteggia "Giudizio universale" di Michelangelo, dove sono effigiati i suoi predecessori Felice, Caio, Marcellino, Marcellino ed Eutichiano; ha osato a lungo la lunetta di Michelangelo, anch'essa di Michelangelo, riportata a nuovo un fantastico lavoro di auro; poi si è rivolto al piccolo seguito ed ha esclamato: « Meraviglioso, astutamente meraviglioso », effetti la parte ripulita di colori smaglianti, sono quelli originali, prelevati da Michelangelo, poichè nulla è stato aggiunto, pure una pannelletta di auro.

Assolutamente meraviglioso, ha detto Giovanni Paolo II. « Fantastico », vanno dicendo in tutte le lingue migliaia di turisti che affollano ad ogni ora la Cappella Sistina. « Più che di un auro si è trattato di un lavoro archeologico », commenta il maestro restauratore Gianluigi Colalucci, ricordando soddisfatto il lavoro compiuto nel giro di un



"LUNETTA" PULITA Città del Vaticano. Ecco come appare la "lunetta" di Michelangelo, con Eleazar e Mathan dopo il restauro. Il Bu-

LA PARETE RESTAURATA Città del Vaticano. La parete Est della Cappella Sistina sulla quale sono stati eseguiti i restauri. In alto a sinistra, la "lunetta" di Michelangelo già ripulita. Al centro le figure di alcuni Papi, dipinte nel XV secolo. In basso a sinistra, "La resurrezione di Cristo" di Van den Broeck, a destra "La contesa sul corpo di Mosè" di Matteo da Le-

anno insieme con i suoi collaboratori.

Colalucci, 51 anni, frequentò i corsi dell'Istituto centrale di restauro dal 1949 al 1953; poi lavorò in Sicilia, con puntate a Creta, ad Assisi, a Tolentino. Dal 1960 nell'organico della Città del Vaticano, oggi è a capo di una équipe di quindici restauratori, sezione pittura.

Colalucci ha lavorato per un anno su un ponteggio tipo Innocenti alto venti metri, articolato su sette piani. Si era fatto portare fin lassù un telefono per sbrigare il suo normale lavoro "d'uffi-

gelo e dei grandi maestri passati.

Quando è iniziato il lavoro
COLALUCCI: « Nel gennaio 1980. Avevamo cominciato il restauro di due affreschi basso sulla parete, operati da due pittori del '500: Matteo da Lecce e Van den Broeck. Quest'operazione non era mai eseguita negli ultimi cinquant'anni, mentre in realtà era stato restaurato il lavoro dei pittori quattrocenteschi. Il direttore, professor Carlo Pietrangeli, aveva deciso di completare il restauro, cominciando dalla fascia di

Una colorata sorpresa sotto la polvere e il fumo della Cappella Sistina

Michelangelo? Tutto da scoprire

Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina verranno integralmente restaurati. Con una conferenza stampa il Vaticano ha reso nota la storica decisione presentando i lavori già eseguiti ed illustrando le successive fasi del programma: un'operazione che richiederà altri dodici anni. Per la prima volta dopo più di quattro secoli sarà possibile rivedere i famosissimi dipinti in tutta la freschezza di quando erano appena terminati.

Fumo di candele, polvere, infiltrazioni d'acqua piovana cominciarono molto presto ad annerirli. E' vero che già alla fine del Cinquecento veniva nominato un «mundator» o «pulitore» per curarne la manutenzione, ma la stessa grandezza dell'artista incuteva soggezione facendo da deterrente; ci si limitava all'asportazione superficiale della polvere e all'uso protettivo dei cosiddetti «ravvivanti», colle calde che ridavano tono al colore ma che con il tempo si alteravano scurendo sempre più il dipinto. D'altro canto i danni irreversibili sono stati pochi. Sotto gli strati di colla e di sporcizia gli affreschi restano quasi intatti.

Un primo stupefacente assaggio lo fornisce l'affresco ora restaurato, sulla parete di fronte al Giudizio Universale; si tratta della lunetta di Eleazar e Nathan, una delle 14 nelle quali sono ritratti gli antenati di Cristo. Ne è emerso un Michelangelo sconosciuto: colorista, pittore. Accostamenti di verdi e rossi, tonalità cangianti, che annunciano le cromie intellettuali di un Pontormo o di un Rosso Fiorentino; ombre usate con discrezione, leggere, colorate (erano state scurite nel '700 per accentuare i contrasti); estro e immediatezza di soluzioni (l'intera lunetta fu eseguita in tre sole «giornate» e senza cartone, tracciando con un pennello il disegno preliminare direttamente sull'intonaco). Come già affermano molti studiosi, occorrerà riscrivere un intero capitolo della storia dell'arte.

«Non è solo un restauro, è una scoperta archeologica» mi dice Gianluigi Colalucci, capo del laboratorio di restauro dei musei vaticani, durante una lunga chiacchierata-

intervista. Il problema centrale — spiega il maestro restauratore, che dirige e in gran parte esegue personalmente i lavori — è stato quello di stabilire il livello di pulitura, eliminare cioè le macchie sovrapposte e tirar fuori tutta la pittura di Michelangelo senza mai andare oltre e rischiare di perderne anche una sola pennellata. Diviene così pienamente godibile il modellato michelangiolesco ottenuto con una tecnica quasi fotografica: incisiva messa a fuoco di un punto preciso e progressiva sfocatura di tutto ciò che è su piani diversi, senza però che le immagini perdano mai di consistenza.

Lavorando sull'impalcatura a diretto contatto con l'opera, si scoprono particolari invisibili dal basso, che il Buonarroti, di ciò ben consapevole, eseguiva solo per se stesso: capelli sfuggenti a una treccia e dipinti usando solo qualche pelo di un grosso pennello, il microscopico fiocco del nastrino che sorregge un sacchetto di soldi nella figura a sinistra (pare si trattasse di una tirchiona).

Se oggi è stato possibile affrontare un'impresa che appena venti anni fa sarebbe apparsa inconcepibile, non è soltanto per le tecniche più scaltrite, per i nuovi solventi di più sicura affidabilità, ma perché è stato rimosso quel blocco mentale che impediva di «mettere le mani» su Michelangelo. Scomparsi gli ultimi residui del romantico feticismo per l'opera d'arte misteriosa, remota, seminascosta dalla «patina», si è sentito che i tempi erano ormai maturi per un'operazione di franco recupero. A questa decisione comunque, successivamente confortata da pareri favorevoli dell'Istituto centrale del restauro e di numerosi storici dell'arte, non si sarebbe giunti senza l'entusiasmo del prof. Carlo Pietrangeli, direttore generale dei musei vaticani e del Dott. Fabrizio Mancinelli, responsabile del settore dell'arte medievale e moderna.

Salutandolo chiedo a Colalucci di riassumere in una frase le sue impressioni. Mi risponde senza esitare: «Michelangelo è superiore alla sua fama».

Franca Zoccoli



Un «primo piano» di Eleazar che dimostra la tecnica quasi fotografica del modellato michelangiolesco.

civile» ci vuole, ma non illudiamoci di poter cancellare ogni margine di rischio

STERN 3 JULI 1989

Zwölf Jahre Kur für Michelangelo

Zwischen 1508 und 1541 malte der italienische Renaissancekünstler Michelangelo Buonarroti die Sixtinische Kapelle in Rom aus. In den Jahrhunderten wurden die leuchtenden Farben von einer Schmutzschicht überdeckt. Jetzt wird das Werk restauriert. Bevor es für zwölf Jahre hinter Gerüst und Vorhängen verschwindet, fotografierte der Japaner Takashi Okamura die auf 1000 Quadratmeter Decke und Wände verteilten biblischen Szenen mit ihren 343 Figuren – bis hin zur Detailaufnahme vom Finger Gottes, der Adam das Leben gibt

„Es ist die Kunst, die mich stets gequält hat, und meine Kinder sind die Werke“

Michelangelo am Ende seines Lebens

**Ein Bericht
von Henning Klüver
mit Fotos von
Takashi Okamura**

Es ist wie die Reise zum Mond. Danach wird die Welt verändert sein“, sagt Professor Gianluigi Colalucci, Meisterrestaurator des Vatikans. Und Dr. Fabricio Mancinelli, Chefkonservator im Dienst der römischen Kurie, fügt hinzu: „Das Ergebnis wird schockieren.“

Die beiden Sachverständigen sind verantwortlich für eine Arbeit, die nicht nur Kunstgeschichtlern als Jahrhundertereignis gilt: Die Fresken, mit denen Michelangelo Buonarroti vor über 450 Jahren die Sixtinische Kapelle in Rom ausmalte, werden jetzt restauriert.

Zwölf Jahre lang. Wie danach Decke und Altarwand der Sixtina aussehen werden, zeigen Mathan und Eleazar, die bereits restauriert sind. Statt in matten Farben strahlen die beiden Vorfahren Christi (nach dem Matthäus-Evangelium) in kräftig-buntem Glanz.

„Jetzt erst wird verständlich“, erklärt Mancinelli, „wieso seinerzeit viele Künstler, zum Beispiel Caravaggio, die kräftigen Farben des Meisters rühmten und sie zum Vorbild nahmen. Das gilt besonders für die Altarwand, die das ‚Jüngste Gericht‘ zeigt. Jahrhundertlang hat die Wissenschaft zeitgenössische Kopien wie etwa die Daniele da Volterra — heute in Neapel —, die voller Farbenpracht ist, als eigenwillige Interpretation eines verirrten Michelangelo-Schülers abgetan. Im 19. Jahrhundert — und zum Teil auch heute noch — fußt die gesamte Michelangelo-Interpretation auf der matten, dunklen Farbgebung. Ei-

gentlich war die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm abgeschlossen. Neues gab es kaum noch zu sagen. Das wird sich jetzt ändern.“

Die Gemälde Michelangelos zogen jährlich Hunderttausende Touristen, Kunst- und Kirchenpilger in die unter Papst Sixtus IV. (1471 bis 1484) erbaute Kapelle. Der plumpe, architektonisch eher mißlungene Bau war seitdem die Hauskapelle der Päpste, die auch zum Konklave, zur Wahl des neuen Pontifex, benutzt wird. An den Längswänden haben Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli, Perugino, Pinturicchio u. a. — toskanische und umbrische Meister der ausgehenden Frührenaissance — Fresken geschaffen, die allein schon den Weltruhm der Kapelle begründet hätten. An die

Decke aber hat Michelangelo in 20 Meter Höhe das Meisterfresko der Hochrenaissance gemalt: Auf gut 1000 Quadratmetern erzählen 343 Figuren die Schöpfungs- und Sintflutgeschichte. „Eine so große Vorstellung von Gott in Aktion haben neben Michelangelo nur noch Johann Sebastian Bach in seinen beiden Passionen und Dante in seinem ‚Inferno‘ entwickelt“, kommentiert Michelangelo-Forscher Harald Keller.

Gottvater mit silbrigem Bart teilt Licht und Finsternis, wie es bis dahin noch nie von christlicher Kunst als manueller Schöpfungsakt dargestellt worden war. Wie in einem überdimensionalen Comic strip schwebt Gott von rechts heran, um Sonne und Mond zu schaffen, links fliegt er nach voller Dre-

hung zu neuen Schöpfungstaten weiter. Er beseelt Adam, der Gottvater den Zeigefinger der linken Hand sehnsuchtsvoll entgegenstreckt — man meint, es müsse jeden Augenblick blitzen, als spränge ein Funke über.

Im Sündenfall verführt Eva nicht Adam, statt dessen brechen beide gemeinsam die Früchte vom Baum der Erkenntnis. In der Sintflutgeschichte liegt, von seinen Söhnen verhöhnt, der trunkene Noah satt und verkatertvoreinem großen Weinbottich. Beim Sieg Davids über Goliath, beim Stammesbaum Christi, bei den Propheten und Sibyllen wie auch den nackten „Füllfiguren“: Immer ist Michelangelo auf der Suche nach unverwechselbaren Menschentypen, die er plastisch wie Skulpturen malt, während er für den Hintergrund nur wenige Pinselstriche übrig hat.

Denn Michelangelo (1475 bis 1564), der Superstar der Hochrenaissance, war vor allem Bildhauer. Berühmt sind seine Pietà, sein David, sein Moses, seine Grabmäler. Aber er war auch Architekt, Stadtplaner und Dichter: In Sonetten besang er sowohl seine leidenschaftliche Liebe zum schönen, jungen, römischen Edelmann Tommaso Cavalieri wie seine platonische zur philosophierenden Witwe Vittoria Colonna. Michelangelo entwarf Festungsanlagen, baute Straßen, Plätze, Stadttore und schuf die Kuppel von St. Peter, der wichtigsten Kirche der Christenheit. Aber er war sich in jungen Jahren auch nicht zu schade, für einen seiner vielen Herren und Auftraggeber, Piero de' Medici, im Winter Schneemänner zu bauen.

Michelangelo war „von mittlerer Größe, hatte breite



**Bildhauer, Maler, Architekt:
der Italiener Michelangelo Buonarroti
(1475 bis 1564), gemalt von einem
unbekannten Zeitgenossen**

© Abberville Press New York 1987

„Den Bart reck'ich gen Himmel, derweil der Pinsel immer überm Aug'...“

Michelangelo in einem Sonett über seine Malerei in der Sixtina

Schultern, die jedoch in richtigem Verhältnis zu seinem Körperbau standen. Als er alt wurde, trug er Stiefel von Hundefellen monatelang über den bloßen Füßen, so daß oft, wenn er sie endlich ausziehen wollte, die Haut mit herunterging“, schrieb sein erster Biograph, Giorgio Vasari, in den „Lebensbeschreibungen“ (erschienen 1568). Michelangelo war kein armer Mann. Ihm gehörten Häuser und Grundstücke in Rom und Florenz, und allein die Einnahmen aus einer Po-Fähre bei Piacenza, die ihm Papst Paul III. 1535 auf Lebenszeit übertragen hatte, ergaben jährlich 600 Golddukat (nach heutigem Kaufwert rund 60 000 Mark). Michelangelo lebte einfach und notierte eigenbrötlerisch seine täglichen Ausgaben an die Wand des Schlafzimmers. Als er am 18. Februar 1564 „zur Stunde des Ave-Läutens“ starb, „übergab er Gott seine Seele, der Erde seinen Leib, seine Besitztümer den nächsten Anverwandten“ (Vasari).

Michelangelo wußte, was er wert ist. Das zeigte er auch im Umgang mit den Mächtigen seiner Zeit. Als ihn Papst Julius II. (ein Neffe von Sixtus IV.) einmal nicht sofort empfangen wollte, reiste der halstarrige Künstler umgehend nach Florenz ab. Und als ihm später Julius den Auftrag für die Malarbeiten in der Sixtina gab, maulte Michelangelo: „Ich bin Bildhauer, nicht Maler.“ Und: „Hier verliere ich nur meine Zeit!“ Auch über den Inhalt der Bilder stritten sich Papst und Künstler so lange, bis Julius entnervt aufgab: „Mach, was du willst!“

Das tat Michelangelo. Doch was er nicht wußte:



© Abbeville Press New York 1981



Vom Stahlgerüst aus fotografierte Takashi Okamura sechs Monate lang die Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Johannes Paul II. verlieh dem Japaner (rechts mit Ehefrau) einen Orden

Den Plan, die Decke der Sixtina ausmalen zu lassen, hatten zwei seiner berühmten Zeitgenossen und ärgsten Widersacher ausgeheckt. Der Architekt Bramante und der Maler Raffael wollten den Bildhauer, der seit der Aufstellung seiner David-Skulptur in Florenz berühmt war, eins auswischen; „wohl berechnend, daß er, sobald er malen müßte, wegen Mangel an Erfahrung im Fresko, ein minder rühmliches Werk zustande bringen würde“ (Vasari). 1508 begann Michelangelo

mit der Arbeit in der Sixtinischen Kapelle. Seine Gehilfen schickte er bald wegen Unfähigkeit fort. Er malte „a fresco“, das heißt, in den frisch aufgetragenen Putz. War die Stelle trocken, konnte nichts mehr verändert, hinzugefügt, verbessert werden; es sei denn, man schlug den Putz wieder ab. So konnte Tag für Tag jeweils nur ein kleines Stück der Decke gestaltet werden.

Michelangelo arbeitete — im Gegensatz zur Legende — nicht im Liegen, sondern stehend, „das Gesicht nach

oben gekehrt, wodurch er sich die Augen also verdorben hatte, daß er mehrere Monate lang nur von unten nach oben Briefe lesen und Zeichnungen betrachten konnte“ (Vasari). Michelangelo beschreibt es in einem Sonett so: „Den Bart reck'ich gen Himmel, mit dem Nacken / rückwärts gelehnt, und mit Harpyien-Bauch, derweil der Pinsel immer überm Aug' / ein schön Mosaiko kleckt auf die Backen.“

Anfang Oktober 1512 war das Deckenwerk vollbracht. Am 31. Oktober wurde die Kapelle für den Besuch geöffnet. Die Hoffnung seiner Widersacher hatte sich nicht erfüllt, denn „alle erstaunten und verstummten“ (Vasari). Der Papst war zufrieden, belohnte Michelangelo mit 6000 Dukaten und reichen Geschenken. Mit einem „Nebenwerk“ stand der Bildhauer, der zum Malen „gezwungen“ worden war, auf dem Gipfel seines Ruhms. Dazu der Kunstsoziologe Arnold Hauser: „Es vollzieht sich die letzte Wendung in seinem Aufstieg; nicht mehr die Kunst, er selbst wird zum Gegenstand der Verehrung — wird zur Mode. Die Welt, deren Ruhm er zu künden hatte, kündigt jetzt seinen Ruhm.“

Michelangelo sah es am Ende seines Lebens so: „Nur zuviel habe ich mit einer Frau zu schaffen gehabt, das ist die Kunst, die mich stets gequält hat, und meine Kinder sind die Werke, die von mir zurückbleiben, die, wenn sie auch nichts taugen, doch eine Zeitlang leben.“

Das Überleben eines seiner bekanntesten und umstrittensten „Kinder“ war lange Zeit in Frage gestellt: das „Jüngste Gericht“ an der Altarwand der Sixtini-

'All of Michelangelo's Work will have to be Restudied'

THE SISTINE CHAPEL, AFTER THE UNVEILING OF THE FIRST PHASE OF A COMPLETE RESTORATION, RADIATES A SPLENDOR THAT HASN'T BEEN SEEN FOR THREE CENTURIES. THE ENTIRE PROJECT WILL TAKE AT LEAST ANOTHER DOZEN YEARS



© 1981 Lanfranco Secco Suardo

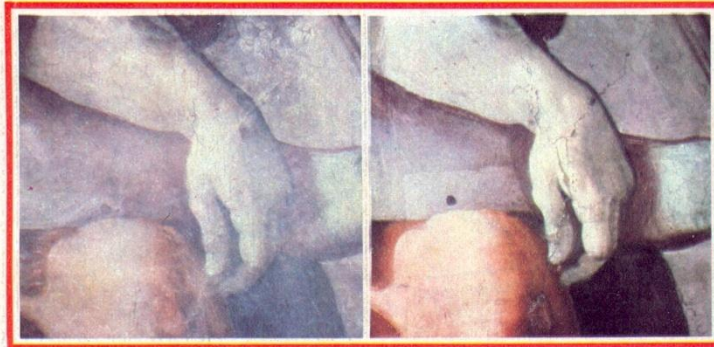
Chief painting restorer Gianluigi Colalucci.

On February 10, 1981, the Vatican unveiled the first phase of what is to be a complete restoration of the Sistine Chapel. This monumental undertaking, begun in 1980, is expected to take at least another dozen years. It started with the east wall and included not only Michelangelo's lunette of Eleazar and Mathan, two of Christ's ancestors, but also portraits of five early popes painted by Cosimo Rosselli, Ghirlandaio, their pupils and an anonymous artist of the 16th century; two large frescoes, *The Resurrection of Christ* by Hendrick van den Broeck (also known as Arrigo Paludano) and *The Fight Over the Body of Moses* by Matteo da Lecce, both painted in 1571-72, nearly a century later than the other twelve scenes from the lives of Moses and Christ; and the trompe l'oeil "leather" curtain on the wall below them. In 1966, a team of restorers had already started cleaning the scenes from the lives of Christ and Moses, not painted by Michelangelo, on the north and south walls. (Perugino, Botticelli, Luca Signorelli, Pinturicchio and Piero di Cosimo also worked in the Sistine Chapel.)

It was a revelation to see the chapel without scaffolding, and the east wall radiated a splendor that hadn't been seen for three centuries. Carlo Pietrangeli, director-general of the Vatican Museums, reinforced one's sense of the importance of the occasion when he welcomed the gathering. "In this holy place," he said, "in this unique and unrepeatable setting, authorities, scholars

and the press have gathered here to see the results of the recent work of the Vatican Museums Laboratory: the nearly completed restoration of an entire wall of the Sistine Chapel." His welcoming speech was followed by an understated artistic commentary from Dr. Fabrizio Mancinelli, curator of Byzantine, medieval and modern art and director of works, and a slide show narrated by Gianluigi Colalucci, chief painting restorer, who is solely responsible for those parts of the chapel by Michelangelo.

The Sistine Chapel was without scaffolding for only two weeks before work continued on the rest of the east wall: Michelangelo's lunette of Jacob and Joseph. It is estimated that this and the dozen remaining Michelangelo lunettes of Christ's ancestors, plus the remaining 21 papal portraits (four of the original 30 were obliterated by Michelangelo when he painted the *Last Judgment* on the west wall) and the rest of the trompe l'oeil "leather" curtain, will take a good four years. The ceiling will require four more years as well as the study, between now and 1985, of a scaffold with an eventual movable platform that may ride on rails, which won't obscure too much of the public's view. There will probably be a flexible reclining back support so that Colalucci will not have to restore the ceiling while lying on his back, the way Michelangelo is thought by some to have painted it. That, says art curator Mancinelli, "would have been physically impossible. The dis-



I colori del Giudizio

Roma. Chissà come sarà la Cappella Sistina nel 1994... Guardando in su alle tre lunette già pulite l'immaginazione si sbriglia e vorrebbe anticipare il gran giorno in cui, tolta l'ultima impalcatura davanti alla parete del Giudizio, l'intero ciclo michelangiolesco ci apparirà coi suoi veri colori. Perché questo accade sono preventivati dodici anni di lavori: quattro per le lunette e i sottostanti ritratti dei primi papi, quattro per la volta, ed altrettanti per il Giudizio. Ne sono trascorsi finora meno di due, e già quello che si vede confonde molte idee che ci eravamo fatti su Michelangelo pittore riluttante, e aggiunge luce alla nostra immagine della intera Cappella.

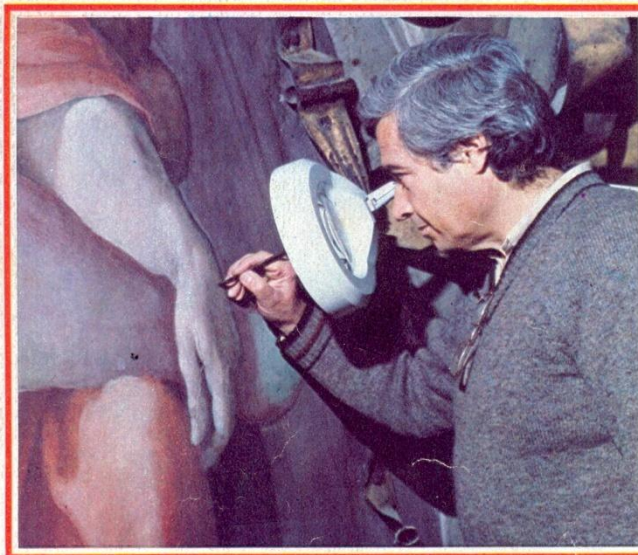
La prima delle quattordici lunette raffiguranti gli antenati di Gesù era visibile dopo la pulitura fin dal febbraio scorso. Con le altre due scoperte in questi giorni, la fascia alta è completata sulla parete di fondo ed iniziata sulla parete lunghetta che sta a sinistra

di FABRIZIO DENTICE

Quelli veri sono venuti alla luce con la ripulitura del grande ciclo michelangiolesco che affresca la Cappella Sistina. Ecco i primi risultati. Sorprendenti!

di chi guarda l'altare. Non si capisce perché, rispetto a tutto il resto della Cappella proprio questa fascia si fosse sporcata di più: certo è che s'era annerita al punto da risultare dal basso quasi indecifrabile. Non solo le figure dei discendenti di Davide che formano la genealogia di Cristo al principio del Vangelo di Matteo erano completamente oscurate e i cartigli resi illeggibili, ma da quella zona spenta era come se si sprigionasse un velo di nebbia, a smorzare i contrasti e le vibrazioni luminose di tutta la pittura circostante. Solo adesso, vedendo le figure di Mathan ed Eliazar, di Achin ed Eliud, di Jacob e Joseph restituite alla luce nelle tre lunette pulite, ci si rende conto di come in tutta la Sistina il colore fosse benvenuto e cantasse a gloria di Dio.

Gianluigi Colalucci lavora in Vaticano da ventun anni. Vi entrò da maestro restauratore, ed ora, con la qualifica di assistente tecnico, è il responsabile dei restauri. »

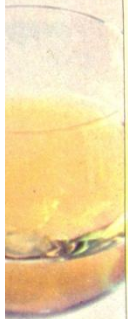


Roma. Gianluigi Colalucci mentre restaura la mano di Mathan in una delle lunette della Cappella Sistina. In alto, a sinistra, il dettaglio della mano prima del restauro e, a destra, dopo.

he.

ti,

A



QUEL PENNELLO FURIOSO

di GIULIO CARLO ARGAN

Roma. La volta della Sistina è scura per vecchie colle e nerofumo di cerche i restauratori finora non hanno saputo od osato levare. Le prime lunette pulite da Colalucci prova che un restauro più spinto è possibile. Anche per motivi dottrinali la Cappella era chiara: era la simbolica sorgente di un lume intellettuale, teologico, in cui i colori non fondevano come in natura, ma salivano intatti al vertice della qualità.

Le lunette con la generazione di Cristo secondo Matteo sono l'ultimo atto della prodigiosa impresa, e il loro è una caso particolare. In quella che era stata ideata come suprema sintesi delle arti sono pura, esaltata pittura. Il colorito è più forte per vincere la luce delle finestre vicine. Ma non solo per questo: Michelangelo le dipinse d'impeto e per sfida o per dispetto dopo un battibecco con Giulio II, che non voleva rimandare l'inaugurazione fissata per il giorno di Ognissanti del 1512. Dopo la festa, si sarebbero dovuti rialzare i ponti per le finiture a secco e gli ornamenti dorati. Michelangelo ricusò. «La sarà povera», obiettò il papa; «quei che sono quivi dipinti», rispose egli, «erano poveri ancor essi». Di fatto quella pittura finita al modo solito non era e non doveva essere. Dipingendo di furia (tre giornate per lunetta) aveva modellato direttamente nel colore come, quando scolpiva, nel marmo. Aveva perfino fatto a meno dei cartoni e dello spolvero, cioè del progetto disegnato; e poiché per lui il disegno era la radice comune delle arti, farne a meno significava far pura pittura come, scolpendo, faceva pura scultura. Col pennello intriso di nero tracciava direttamente sull'intonaco fresco spessi contorni, entro i quali i colori erano qua metallici, là trasparenti o velati. Il contorno scuro sfumava nel modellato, faceva margine ai colori, suggeriva rapide fughe dei piani in profondità. Era un modo sommario di modellare che evocava in pittura (ma già lo aveva ripreso nelle prime sculture) il rilievo schiacciato di Donatello, che scavava profondi solchi d'ombra ai margini delle masse appiattite nella luce battente.

Il non-finito non aveva motivi tecnici ma dottrinali, e Michelangelo era

aumentando il contrasto fra le parti chiare e le scure. Adesso quel nero dobbiamo portarlo via tutto, perché altrimenti lascia tracce simili ad un falso modellato, che a Michelangelo non è mai passato neanche per la mente ».

94 - L'ESPRESSO - 24 GENNAIO 1982

cresciuto nella cerchia neo-platonica di Marsilio Ficino e di Pico. L'ideale si cerca e non si consegue, non c'è perfezione in terra. Disgiunta dalla natura finita e legata all'esistenza sempre incompiuta, l'arte era la forma trascendentale di tutto ciò che non è compiuto. Era la qualità, che si vorrebbe pura e invece può cogliersi solo attraverso il suo contrario, la quantità. Anche il colore non si dà in assoluto. Raggiunge la qualità solo se contenuta e riduca a sintesi gli estremi della scala delle quantità: la tenebra e la luce. Tra luce che dilaga e scuro che sprofonda, come tra vicino e lontano, largo e stretto, la sintesi era lo scorcio. Anche per i contemporanei lo scorcio era l'essenza del genio di Michelangelo.

Tutte le figure delle lunette sono scorci sintetici. Ben più che principio designativo lo scorcio era una contrazione spirituale (malinconia platonica) che saldava gli opposti nell'unità di una sigla che era anche chiusura ermetica, sublime solitudine. L'equivalente cromatico dello scorcio era il cangiante, subito trans-colorare delle tinte lungo gli opposti versanti delle forme, trascendimento delle quantità chiaroscurali in lampanti ragguagli di qualità. Fin dai primi dipinti, Michelangelo aveva cercato accostamenti dissonanti, colori che non unissero ma staccassero, salissero da soli ai timbri più alti. E se ancora avesse nutrito qualche prevenzione verso una connaturata affettività della pittura, torcendo il collo nell'affrescare la volta della Sistina s'era dovuto convincere che, come veicolo di sublimi pensieri, la pittura non era da meno della scultura. Lo dimostrò poi col Giudizio e, più ancora, con i due tardi affreschi della Paolina che suggerivano né più né meno che al papa la meditazione sui due momenti cruciali dell'esperienza religiosa, la conversione e il martirio. Con la riapparsa violenza del nativo "furor" cromatico le lunette provano che fu proprio Michelangelo a trovare quella teoria manieristica del colore, fondata su dissonanze quasi dodecafoniche, che pochi anni dopo apparirà già matura nelle opere del Pontorno e del Rosso. Poi il Vasari s'adoperò a occultare il cromatismo del maestro per riconoscere ai toscani il primato del disegno, ai veneti quello del tono. La distinzione giusta era invece tra due concezioni del colore: timbrico o qualitativo in Michelangelo, tonale o quantitativo in Tiziano. Una filosofia dell'essere-in-sé e una filosofia dell'essere-in-relazione, nel mondo.

Dove per infiltrazioni d'acqua dal tetto (che è stato completamente rifatto e reso impermeabile solo alla fine del secolo scorso) si sono formati sull'affresco degli strati di carbonato di calcio, si impiega ancora

»

L'ESPRESSO - 24 GENNAIO 1982 - 95

L
A
M
C
PER CON
LET
LE
i re
del
Do
del
vic
int
RA
Pu
me
qu
int



27/1/1982
Il Corriere della Sera

DOPO UN ANNO DI LAVORI È GIÀ TERMINATA LA RIPULITURA DI TRE LUNETTE ADIACENTI ALLA VOLTA

Con i restauratori sui ponteggi della Sistina: «Sembra di sentire la presenza di Michelangelo»

Sospesi in aria, a venti metri di altezza, tra San Giuseppe e Giacobbe, Eleazaro e Matan, Achim ed Elud. Gli antenati di Cristo, ricordati da Matteo nelle prime righe del Vangelo, sono i compagni quotidiani di Gian Luigi Colalucci e dei suoi principali collaboratori, Maurizio Rossi e Pier Giorgio Bonetti, da oltre un anno alle prese con l'imponente lavoro di restauro degli affreschi michelangelo nella Cappella Sistina. Una lunga opera di ripulitura, cominciata con le lunette adiacenti alla volta (raffiguranti la genealogia di Gesù), e destinata a concludersi con il Giudizio Universale. Finora sono state terminate tre lunette (le ultime due nel mese di dicembre) e si è cominciato in questi giorni a lavorare sul lato lungo della Cappella. Ci vorranno tre anni per finire il primo ciclo di restauri, altri otto per condurre in porto l'intera operazione.

Ma cosa si prova a mettere le mani sugli affreschi della Sistina, unanimemente considerata il maggiore «monumento pittorico» di tutti i tempi? Che emozione suscita il contatto diretto con le figure di Michelangelo? «È un'esperienza incredibile», racconta Colalucci, restauratore capo in questa impresa. «Lavorando in cima ai ponteggi si avverte quasi la presenza del maestro. Il pelo del pennello rimasto sull'intonaco, la larghezza del "tocco", la freschezza del dipinto. Gli affreschi sembrano appena finiti».

Eccellente è, infatti, lo stato di conservazione dei dipinti. «Vennero eseguiti con una tecnica perfetta e per fortuna non hanno subito gravi danni nel corso dei secoli», spiega Fabrizio Mancinelli, responsabile del reparto «arte medioevale e moderna» dei musei Vaticani. «La Cappella Sistina li ha protetti e il nome di Michelangelo ha fatto il resto. Pochi in passato hanno osato toccare la volta e il Giudizio Universale». Dunque, per Colalucci e collaboratori, si tratta essenzialmente di un'opera di pulitura. Si asportano gli strati di colla che, come una vernice, vennero spalmati sui dipinti, si tira via lo sporco e la fuliggine dei ceti che il tempo vi ha depositato.

Riscoprire il colore originale dell'opera è stata la sorpresa più grande. Sono tornate alla luce tinte inaspettate. Gli stessi critici sono ora costretti a una nuova lettura del capolavoro. «Con la riapparsa violenza del nativo furore cromatico», ha affermato di recente Giulio Carlo Argan. «Le lunette prozano che fu proprio Michelangelo a trovare quella teoria manierista del



Lunetta di «Giacobbe e Giuseppe» dopo il restauro

colore, fondata su dissonanze quasi dodecafoniche, che poche anni dopo apparirà già matura nelle opere del Pontorno e del Rosso».

Su in alto, in cima all'impalcatura di tubi, l'effetto dell'intervento restaurativo è sorprendente. Colalucci sta adesso lavorando alla lunetta di Josia, Jeconia e Salatiel (i discendenti di David vissuti ai tempi della deportazione in Babilonia). Solo la parte superiore è finita. In basso, invece, le tinte multicolori dei corpi e delle vesti si confondono sotto uno strato di sporco in cui è difficile distinguere il tratto originale. Al centro del dipinto il cartiglio, con i nomi degli antenati di Gesù, contrasta nel suo chiarore con le iscrizioni delle lunette adiacenti, mentre il colore smagliante del travertino romano compare da una prova di restauro sulle arcate che scandiscono la volta. È possibile immaginare cosa sarà la Sistina a lavoro ultimato? «Difficile dirlo», afferma Colalucci. «Anche per chi ha l'occhio esercitato la pulitura è sempre una scoperta. L'emozione è quella dello scavo ar-

cheologico. Si intuisce soltanto, non si sa mai con certezza cosa viene alla luce».

Ma c'è anche un'altra novità. «Ci siamo accorti», spiega Mancinelli, «che Michelangelo dipinse le lunette senza l'ausilio di cartoni preparatori, come invece avvenne per la volta ed il Giudizio». L'artista, insomma, creò di getto sulla parete, impiegando tre soli giorni per ogni lunetta. Se si pensa alle dimensioni delle figure, alte più di tre metri, si resta impressionati dalla furia creativa del pittore.

Circa mille e duecento metri quadri di affreschi attendono ancora i restauratori. Michelangelo impiegò nove anni per dipingerli, Colalucci e compagni staranno in cima ai ponteggi per un periodo più lungo. Che effetto fa? «Beh, una committita di giapponesi mi ha chiesto se sarò ancora qui fra dieci anni», risponde Colalucci con un sorriso. «Chi lo sa? Per ora non c'è certo il tempo di annoiarsi. E poi, avere davanti il Giudizio Universale e non poterlo ancora toccare!».

Marco Barina

Trenta chili di travertino lasciano piazza San Pietro

Un pezzo di travertino di 30 chili, che faceva parte del fregio di uno stemma pontificio di piazza San Pietro, per motivi precauzionali, è stato rimosso dai vigili del fuoco vaticani durante una periodica ispezione, evitando così che potesse cadere. Lo stemma si trova a oltre 30 metri d'altezza sul colonnato di destra, al di sopra di un angolo della piazza vicino al quale solitamente stazionano carrozzelle pubbliche per i turisti.

Altri quattro frammenti sono stati rimossi dai vigili da altrettante statue barocche che, da oltre tre secoli, sono collocate sul colonnato e sulla sommità della Basilica. Si tratta di 156 opere in travertino raffiguranti martiri, padri della chiesa e anacoreti, scolpite dagli allievi del Bernini durante i lavori per la realizzazione del colonnato, che si protrassero per undici anni, dal 1656 al 1667.

Le statue, che al pari del colonnato furono commissionate da Papa Alessandro VII Chigi, soffrono di vecchiaia e specie nei periodi di freddo intenso si possono sgretolare. A provocare il fenomeno, secondo i tecnici, sono molto

probabilmente infiltrazioni di acqua piovana che, penetrando nella pietra porosa, riesce a intaccare talvolta anche i robusti sostegni di ferro.

È probabile ora che, sulla base di un dettagliato rapporto che i vigili hanno redatto a conclusione dell'ispezione, durata tre giorni, le autorità vaticane decidano di sottoporre le statue a speciali trattamenti conservativi, anche ricorrendo a resine sintetiche. Intanto una piccola porzione di piazza San Pietro, in corrispondenza con lo stemma di Alessandro VII, dal quale è stato rimosso il pezzo da 30 chili, è stato transennato.

«Non è la prima volta che questo accade», ha detto un vigile del fuoco in servizio in Vaticano da 35 anni, «ma per fortuna non è mai accaduto che qualcuno abbia subito danni per la caduta di frammenti di travertino».

Alcuni anni fa, durante un violento temporale, un fulmine colpì un altro stemma pontificio, che si trova sul lato opposto della piazza, provocando la caduta di diversi grossi pezzi. Lo stemma fu successivamente restaurato.

Ricordato in Campidoglio il consigliere dc Ricciotti

Il sindaco Vetere ha sospeso ieri dopo pochi minuti dalla sua apertura la seduta del Consiglio comunale in segno di lutto per la morte del rappresentante della Dc, Benito Ricciotti. Sullo scranno occupato da Ricciotti è stato posto un mazzo di fiori di campo. Vetere ha annunciato che nei prossimi giorni si terrà in consiglio la commemorazione ufficiale, presente la famiglia dello scomparso. Il sindaco ha ricordato le circostanze drammatiche in seguito alle quali il consigliere ha trovato la morte. Come è noto, Ricciotti è stato fulminato da una scarica elettrica mentre prendeva un bagno nella propria abitazione.

Ieri pomeriggio si sono svolti i funerali dello scomparso, a spese del Comune, nella chiesa di S. Ambrogio in via Vitelli. Nella mattinata la salma di Ricciotti, composta presso l'obitorio, ha ricevuto l'omaggio dei colleghi, degli amici di partito, di rappresentanze sindacali. Vigili urbani in alta uniforme hanno reso gli onori.

Intanto, continuano gli accertamenti da parte dei tecnici dell'ENEL, per stabilire come si sia potuto verificare il tragico incidente che è costato la vita al consigliere Ricciotti. Mentre non si esclude che qualche questo sia pure non di grossa evidenza, possa esserci all'interno dell'impianto generale, si vaglia anche l'eventualità che la scarica mortale sia potuta partire da qualche filo scoperto, esistente sotto la muratura.

Si tratta, comunque, di indagini complesse e che pretendono attrezzature anche abbastanza sofisticate. Quel che è certo, nello stabile vivissima è la preoccupazione di quanti vi abitano.

Le Monde

ARTS ET SPECTACLES



Restaurations du Vatican

Les lunettes de Michel-Ange

L'APPOLON du Belvédère, un peu le symbole des musées du Vatican puisqu'il inaugura en 1906, sous le pape Jules II, les collections d'art pontificales, est au centre de l'exposition. Pour la première fois, il apparaît « en pied », sans le moindre support. On peut aujourd'hui l'admirer sous toutes ses faces dans sa blancheur laiteuse, la légèreté de son mouvement et son équilibre res-

tion aussi que ce bas-relief de Pierina da Vinci, attribué parfois à Michel-Ange, ou cette Madone en bois du XIV^e au regard noyé d'infini. Autant les œuvres elles-mêmes que le remarquable travail accompli — on peut en mesurer les étapes — confèrent un intérêt particulier à cette exposition.

Les ateliers de restauration du Vatican sont sans doute parmi les plus actifs du monde. Ils existent

Le Vatican expose jusqu'au 8 mai, place Saint-Pierre, à Rome, les œuvres restaurées dans ses ateliers. Du 21 au 25 avril se tient à la Défense, tour Fiat, le Salon de la restauration des objets d'art et des bâtiments, qui doit être inauguré par M. Patryn, directeur du patrimoine. Partout, à l'Ouest comme à l'Est, se développe une nouvelle vision de cet art du rajeunissement, dont les critères parfois s'opposent. Les pionniers dans ce domaine — bien que dans les ateliers du Louvre travaillent d'admirables spécialistes — demeurent les artisans du Vatican, dont la tâche consiste à « restaurer les restaurations », tâche de plus en plus

C'est sans doute dans l'utilisation de la couleur que la restauration de la Sixtine conduit vraiment à une nouvelle évaluation : le mystère ténébreux — voire la monotonie — de certaines peintures est moins l'effet des clairs-obscur que du temps, de la poussière, des fumées, des infiltrations d'eau : « Il s'agit aujourd'hui de découvrir Michel-Ange coloriste », dit M. Colalucci. Les personnages des lunettes, une fois restaurés, détalent de couleurs

sur Sebastia, hongroise d'origine qui y a passé quarante-huit ans. Elle a passé quarante-huit ans. Avec d'une enfant ouvrant des armoires, elle découvre six mille bobines de fil, se de laines teintes par l'atmosphère dans des grands plac sentent la naphthaline. « La est l'essentiel », dit-elle pas main amoureuse sur le rel l'eau d'un personnage de.

Il messaggero Lunedì 26 aprile 1982

Cronaca di Roma

GLI UFFICI DI CRONACA SONO APERTI AL PUBBLICO DALLE 11 ALLE 13 E DALLE 16 ALLE 1 DEL MATTINO - TELEFONO 47.201

I restauri della Cappella Sistina. Giorno dopo giorno i lavori stanno portando alla luce un artista «nuovo», sconosciuto: stanno affiorando i veri colori, con forti contrasti di tinte non più offuscate dalle incrostazioni del tempo

Michelangelo senza veli



di ALDO G. RICCI

Ci può essere ancora qualcosa da scoprire nella Cappella Sistina, uno dei tesori d'arte di Roma più famosi nel mondo, studiata da sempre dai migliori artisti e storici dell'arte, e visitata ogni giorno da migliaia di turisti? Per quanto strano possa sembrare, la risposta a questa domanda è affermativa. Nella Sistina sono in corso ormai da tempo dei lavori di restauro che stanno portando alla luce, giorno per giorno, un nuovo Michelangelo.

Per capire come questo possa accadere bisogna fare un po' di storia. Costruita nel 1471 per ordine di Sisto IV, l'enorme cappella (di 40 metri per 13,

con un'altezza di oltre 20 metri) venne affrescata alle pareti dai migliori maestri quattrocenteschi: da Botticelli al Ghirlandajo, a Perugino, al Pinturicchio. Nel 1508 Michelangelo cominciò a lavorare all'enorme volta e alle lunette superiori, dipingendo il grandioso ciclo della storia dell'umanità: la Creazione, il Peccato, il Diluvio, l'attesa del Cristo. Tutt'intorno: i Profeti e le Sibille, le figure della stirpe di Abramo e di David, figure di ignudi e di schiavi. Nel 1512 l'intera opera era compiuta. Tra il 1534 e il 1541 venne portato a termine anche il Giudizio Universale sulla grande parete di fondo.

Problemi ci furono quasi subito. La volta e le pareti cominciarono infatti a subire gli effet-

ti del fumo, che spesso si levava dai candelieri e dai catafalchi, e delle incrostazioni di sali che le infiltrazioni d'acqua producevano. In breve si determinarono quelle tinte scure e cupe che tutti quelli che hanno visitato la cappella conoscono. Già nel 600 vennero fatti tentativi di pulitura. Ma spesso con risultati peggiori del male: creando incrostazioni di colle che col tempo hanno formato una superficie estranea alla pittura. Nel 1936 venne consolidata la volta e nel 1978 rifatto il tetto. Tra il 1961 e il 1974 sono stati restaurati gli affreschi quattrocenteschi alle pareti. Mai però si era pensato di poter affrontare il restauro di Michelangelo.

Finalmente, nel 1980, il Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani, dopo aver restaurato due affreschi che presentavano problemi tecnici simili a quelli posti dagli affreschi di Michelangelo, decideva di fare dei tentativi su una lunetta del maestro (quella di Eleazar e Nathan). Tre persone se ne assunsero la responsabilità. C...





A destra dell'ingresso. Nelle altre foto due immagini della lunetta di «Eleazar e Nathana», la prima restaurata



Il responsabile dei lavori svela i segreti dell'opera di restauro che si concluderà attorno all'92

«Arrivederci fra 10 anni»

A Gianluigi Colalucci, responsabile tecnico dei restauri della Sistina, che ci ha accompagnato nella visita, abbiamo rivolto alcune domande.

— Come siete arrivati alla decisione di restaurare Michelangelo?

— E' un problema che in passato era stato sempre rimandato, sia per motivi tecnici, sia per un diverso atteggiamento critico della cultura. Prima gli affreschi venivano puliti molto meno e una pulitura come quella che viene fatta adesso non sarebbe stata accettata. Oggi le cose sono cambiate. Dopo aver provato il restauro sugli affreschi di Matteo da Lecce, e Van den Broeck, con ottimi risultati, abbiamo verificato lo stato di conservazione delle lunette di Michelangelo. Era ottimo e non richiedeva neppure opere di consolidamento. Quindi abbiamo provato a pulire alcune parti e sono usciti fuori i veri colori di Michelangelo. Colori imprevedibili. Allora si è deciso di partire per questa grande avventura.

— In pratica come funziona il restauro?

— Gli affreschi delle lunette hanno uno strato di colore molto sottile e colori molto liquidi. Le alterazioni irreversibili vengono lasciate e non vengono fatte reintegrazioni. Ci limitiamo a togliere le incrostazioni, formate da carbonati, fumo e colle, e fissare i colori più delicati.

— Ma come?

— Usiamo un particolare solvente (l'AB 52) che viene lasciato sulla superficie per

3-4 minuti. Il calcolo del tempo è importante e dipende da quanto occorre portar via. Naturalmente qui la tensione spesso è forte, quasi da infarto. Poi si porta via il solvente. Dopo 24 ore si ripete. I carbonati residui si portano via col pennello. I colori delicati si fissano col Paraloid. — Ma non si tratta di una sostanza che lascia lucide le superfici e sul cui uso ci sono state molte polemiche?

— Dipende. Il problema è sempre stato mandarlo in profondità lasciando pulita la superficie. Nella prima lunetta l'avevo dato col sistema tradizionale e poi asciugato. Non mi piaceva e ho preferito toglierlo col solvente. Erano rimaste delle tracce che ho lavato con acqua distillata. Il risultato fu ottimo. Quindi, un po' casualmente, abbiamo individuato un metodo efficace che abbiamo poi adottato nel lavoro successivo.

— Come si presenta la tecnica di Michelangelo al restauratore?

— Le figure delle lunette non hanno contorni disegnati. Michelangelo le modella direttamente dalla prima stesura. La lunetta è divisa in tre parti: due gruppi di figure ai lati e un fregio centrale. Ogni figura corrisponde a una giornata di lavoro di Michelangelo. Gli affreschi di altri autori spesso perdono tensione proprio perché questi si servono di aiuti o dipingono a settori una piccola porzione per volta per evitare che lo stucco si asciughi. Michelangelo no. Modella un'intera figura

con un lavoro continuo, come chi non è abituato a sbagliare. Usa tre-quattro strati di colore al massimo, creando la profondità di campo sui colori e non sui piani.

— Parliamo un momento di questi colori.

— Sono completamente diversi da quelli conosciuti prima. Faccio un solo esempio. Finora ci si chiedeva da chi i *manteristi* (Pontorno, Rosso Fiorentino) della fine '500 avessero preso i loro colori. Oggi sappiamo che questi sono già i colori di Michelangelo, che usa forti contrasti di tinte e non le superfici scure che siamo abituati a vedere. Ci sarà molto da rivedere sia su Michelangelo che sulla Sistina.

— Che prospettive avete per l'interno lavoro?

— Ci vorranno altri due anni per le lunette residue. Quattro per la volta e quattro per il Giudizio Universale. Tra dieci anni dovrebbe essere tutto finito. Occorre infatti procedere a settori, lasciando visibile una parte della Cappella. Non si può sottrarre al pubblico per tanti anni un capolavoro come la Sistina. Questo è un altro problema: in dieci anni possono cambiare gli uomini, gli atteggiamenti e le tecniche, e questo può influenzare il lavoro. Ma si tratta di una strada obbligata. Abbiamo intrapreso una lunga, difficile, ma affascinante avventura che ci terrà col fiato sospeso fino alla fine.

A.G.R.

tore tecnico del lavoro. Quest'ultimo eseguiva personalmente tutte le operazioni più delicate del primo restauro e, nel febbraio dell'81, la lunetta veniva ufficialmente presentata agli esperti. Da quella data, tecnici dell'Istituto del restauro e di molti altri Paesi, studiosi come Brandi e Argan, si sono arrampicati sulle scale che portano a 20 metri da terra, dove si trovano le lunette. Si è deciso così di portare a termine il restauro di tutti gli affreschi di Michelangelo nella Sistina. Parallelamente al restauro vengono condotte delle ricerche sul «microclima» della cappella (temperatura, umidità, polvere) per studiare i mezzi più efficaci per evitare gli inconvenienti del passato. Tutti i lavori vengono eseguiti preparando, passo passo, una completa relazione tecnica delle operazioni, corredata da foto e film, in modo che i restauratori del futuro possano regolarsi con la massima precisione. Anche io, informato del lavoro da un amico esperto, ho potuto visitare il cantiere di restauro accompagnato dal responsabile tecnico, Gianluigi Colalucci, che mi ha fornito tutte le informazioni necessarie, e vedere da vicino le tre lunette ormai ultimate e le due in corso di lavorazione.

Sono entrato nell'incastellatura coperta che nasconde i lavori, mi sono arrampicato fortunatamente fino in cima, ho potuto parlare con i sei restauratori che hanno in cura gli affreschi e, soprattutto, verificare da vicino quanto mi era stato detto sul nuovo Michelangelo che sta venendo alla luce. L'impatto, anche per un profano, è sconvolgente. Le figure che una critica romantica aveva descritto come «oscure», «velate», «misteriose», s'impongono invece con una nitidezza di modellato, con una forza di colore che nessuno poteva prevedere. Occultato dal tempo, dalle sostanze estranee e dalle interpretazioni deformanti, riemerge oggi un Michelangelo del tutto sconosciuto. Riemerge grazie alle moderne tecniche di restauro, ma anche a un atteggiamento nuovo del mondo degli esperti. E' una lunga e affascinante avventura quella che è cominciata due anni fa nella Cappella Sistina, un'avventura ancora sconosciuta, che farà molto discutere e molto scrivere. Tra dieci anni la Sistina sarà qualcosa di completamente nuovo e diverso, qualcosa che nessuno aveva più visto da oltre quattro secoli.

I lavori di restauro dureranno 12 anni Gli affreschi della Sistina ritrovano il loro splendore

ROMA — Sono stati presentati oggi alla stampa gli affreschi eseguiti negli ultimi dodici mesi dal Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani che ha la cura di tutti gli edifici appartenenti al Vaticano — basiliche, palazzi Lateranensi, della Cancellaria, di Castel Gandolfo — nonché delle opere in essi contenute, affreschi, sculture, ceramiche, bronzi, dipinti di ogni genere: per la Cappella Sistina, si prevede un lavoro di ripulitura e ripristino che durerà per i prossimi dodici anni.

E' già un privilegio salire alla Cappella — che Sisto IV fece costruire nel 1475 sulle dimensioni indicate dalla Bibbia per il Tempio di Salomone — per la Scala Regia, immergersi in questa prospettiva continuamente rinnovata di arco in arco, nella concezione ritmica del Bernini che ha un parallelo solo nella musica coeva; sostare nella Sala Regia, adorna di stucchi che riprendono, insieme agli stemmi papali, i motivi classici degli ovuli e delle foglie d'acanto; trovarsi infine nella Cappella senza il fiume ininterrotto di turisti che l'affollano e guardare la volta e le pareti a proprio agio, con l'illuminazione adatta.

La lunetta restaurata, nella parete d'ingresso, di faccia al Giudizio, rientra nello schema ideologico di Michelangelo, che la dipinse, come le altre, tra il 1508 e il 1512 e volle rappresentarvi gli antenati di Cristo come sono elencati nel Vangelo di Matteo. Qui si tratta di Mathan, di sua moglie e del bambino (che diventerà il padre di S. Giuseppe) e di Eleazar; e ci accorgiamo per la prima volta dell'esistenza di queste figure stupende, come se in una stanza buia irrompesse per la prima volta una luce abbagliante: a confronto, la lunetta attigua è assolutamente invisibile.

Sotto la lunetta, sono stati restaurati i ritratti dei papi, figure compassate e quasi

convenzionali, a paragone con l'impeto che travolge quelle michelangeloesche: esse appartengono alla scuola del Ghirlandaio e a Cosimo Rosselli; due altri affreschi sottostanti, la Resurrezione di Cristo e la Disputa sul corpo di Mosè, erano stati dipinti da Luca Signorelli e dal Ghirlandaio, ma il crollo della parete ne impose il rifacimento nel 1571 ed esso fu affidato a due tardi manieristi di scarsa fama, Matteo da Lecce ed Heinrick van den Broeck. Anche questi dipinti, completamente bui prima del restauro, sono luminosi e vividamente colorati: quattrocento anni a lume di candela li avevano coperti di una fuliggine di cui sono stati conservati dei tasselli-campione, per indicare il lavoro fatto.

Ed eccoci improvvisamente a tu per tu con un Michelangelo sconosciuto, con le sue pennellate rapide, asciutte, con i suoi pentimenti, le cancellature, le ombre cangianti da uno ad altro colore e le luci che colpiscono un volto piegato, una ciocca di capelli, un ginocchio e le pennellate di contorno per profilare le sagome; il prof. Pierrangeli, direttore dei Musei, il dr. Mancinelli e l'assistente tecnico del restauro, G. Colucci, spiegano la tecnica applicata, il lavoro compiuto; ma in chi guarda si fa un gran silenzio; ci si trova soli con il grande vecchio aspro e chiuso nel suo tormento, intento senza aiuti al suo lavoro titanico, teso a lodare Dio con il pennello e con lo scalpello e, al tempo stesso, torturato dal rimorso di amare troppo quell'arte che era la sua vita («*conosco or ben - com'era d'error carca...*»); e si vorrebbe chiedergli perché quel volto abbronzato ha uno sguardo demoniaco e quella donna vista di profilo serba gelosamente legate alla cintura la borsa e le chiavi e quale pensiero piega il profilo di Eleazar malinconicamente verso terra.

Lidia Storoni

Implicazioni

Rinviata la per le nav

Tokyo ha chiesto che le
quando fanno scalo - Co

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

GENOVA — La «Freccia Blu», destinazione Palermo, è ferma nel porto di Genova; la «Pia Costa», destinazione Stati Uniti, non leva le ancore; si arrestano nei porti del Mar dei Caraibi le navi italiane che prestano servizio crocieristico; incrociano le braccia ad Hong Kong i marittimi della «Mediterranea» e a Singapore quelli della «Nipponica» irritando le autorità locali. I lavoratori del mare attuano lo sciopero di 72 ore indetto dai sindacati confederali per il rinnovo del contratto; obiettivo la «stabilità» del rapporto di lavoro al posto

Elezioni: nessuna decisione per le date

ROMA — Negli ambienti del ministero dell'Interno si precisa che le notizie pubblicate da alcuni quotidiani circa le date delle elezioni amministrative sono destituite di ogni fondamento.

Nessuna decisione è stata finora presa anche per quanto riguarda la data di svolgimento dei referendum popolari. Entrambe le consultazioni debbono comunque aver luogo tra il 15 aprile e il 15 giugno in due distinte domeniche.

dell'a
tenza

Ma
tare
avere
re int
giunt
«Fin
ca de
Tries
«Medi
ponica
sciop
un inv
deciso

L'inv
danti
privat
italian
Giapp
dare l
rante l
nippor
astens
contra
pedito

«Llo
essei
sorzi
in Es
da sc
tedes
non
Kong
to un
chiar

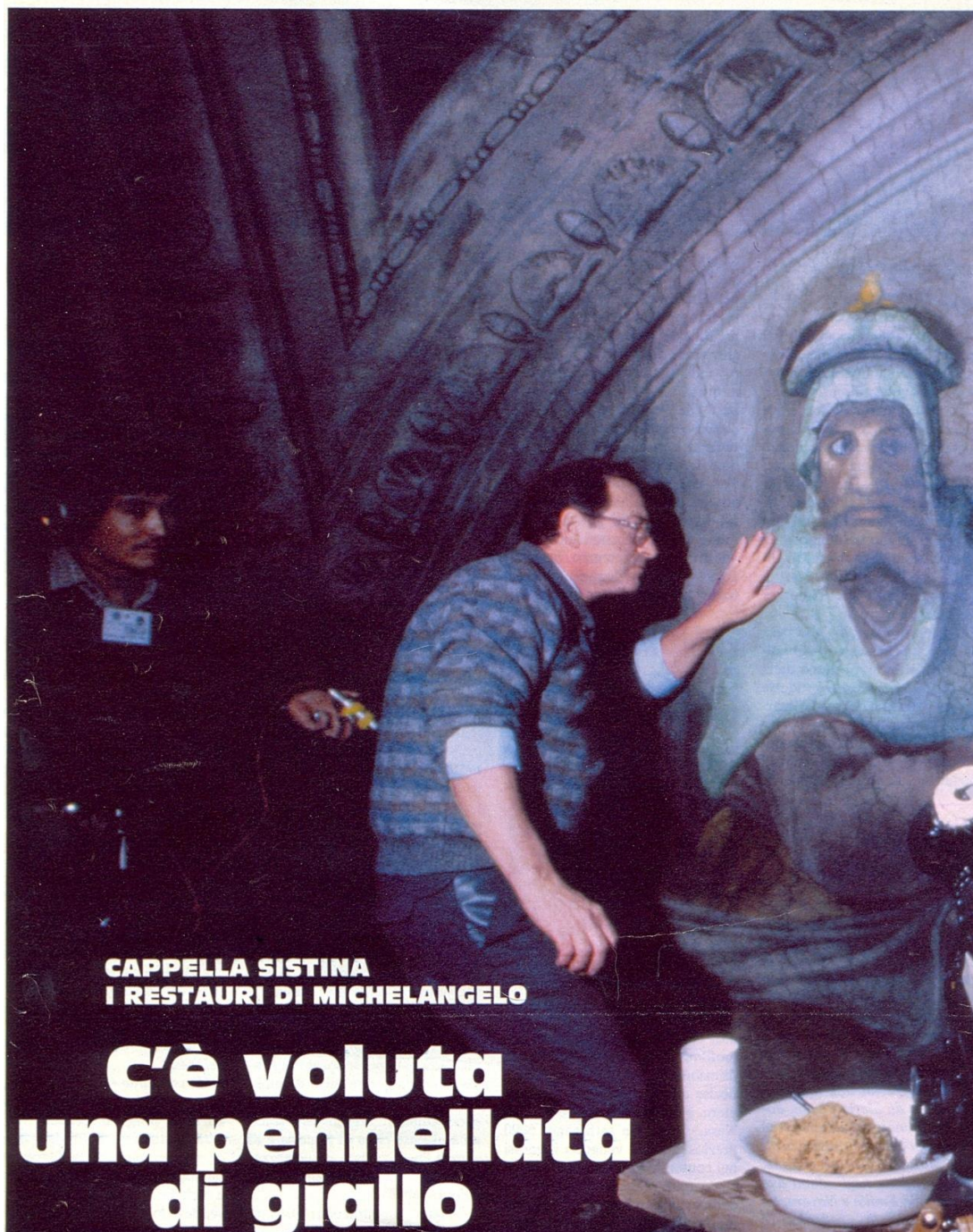
La
conta
sinda
mode
tica,
me h
Alla
va af
molto
«Orig
con c
fatto
sostar
incon

«È una vertenza sindacale», si affrettano a dire tutti

Chiuso per sciopero il casinò di St.-Vincent

STAMPA 1984

EPOCA 9 MARZO 1984



**CAPPELLA SISTINA
I RESTAURI DI MICHELANGELO**

**C'è voluta
una pennellata
di giallo**



che controlla i risultati degli interventi sulla «lunetta» rappresentante Re Davide.



di Giulia Massari

La Cappella Sistina, costruita sotto Papa Sisto IV Della Rovere, da cui prende il nome, è lunga metri quaranta e novantatré centimetri e larga metri tredici e quarantuno...» Il nugolo di turisti giapponesi, sorridenti ed emozionati come bambini, sale a testa in su la scala elicoidale della Basilica di San Pietro beandosi degli affreschi michelangioli e seguendo con attenzione le parole del cicerone. Si sentono un po' nudi, senza le loro macchine fotografiche, che hanno dovuto lasciare all'ingresso. Ma sono contenti lo stesso. Contenti e orgogliosi che saranno proprio gli *yen* giapponesi, nella misura di quasi cinque miliardi di lire, a far tornare all'antico splendore gli energetici e passionali colpi di pennello del Buonarroti.

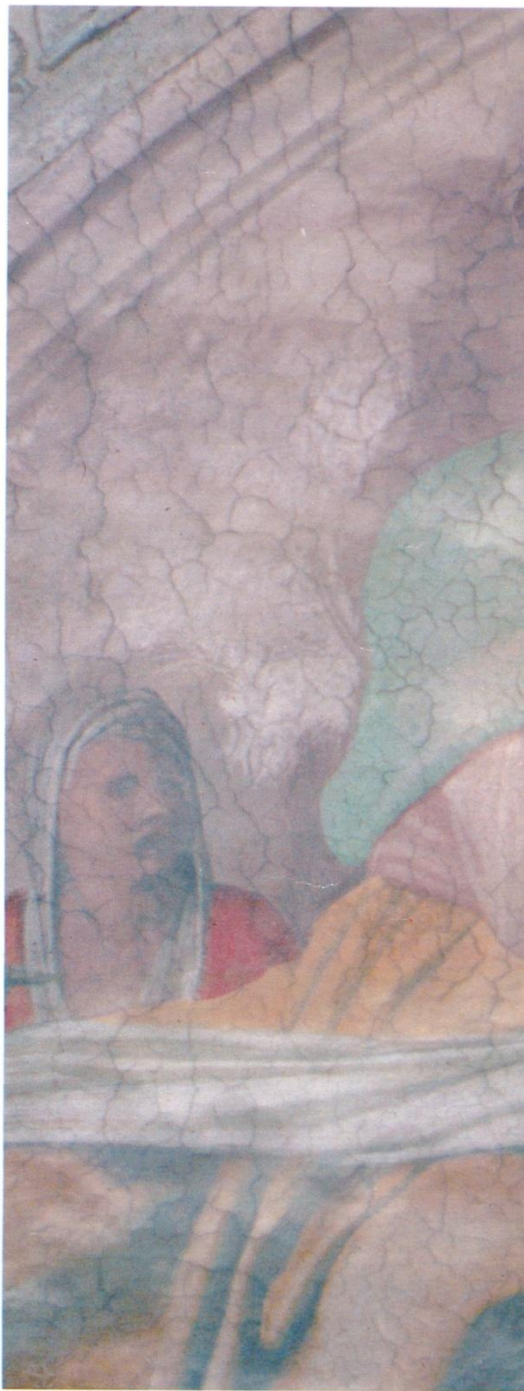
La cifra è stata stanziata dal signor Kobayaschi, proprietario della NTV, una delle principali reti televisive private giapponesi e di uno dei più diffusi quotidiani del Sol Levante, il *Yomiuri Shimbun* (14 milioni di copie il giorno), in cambio dell'esclusiva assoluta su tutte le fotografie e i filmati ripresi durante lo svogimento dei lavori di restauro e del diritto di girare altri film all'interno del Vaticano. L'«operazione Michelangelo» risale a qualche anno fa. Per precisione all'81, in occasione di una visita di Karol Wojtyła in Giappone; e successivamente nel corso di una udienza privata concessa dal Pontefice al signor Kobayaschi, buddista, insieme alla moglie, cristiana, e alle due figlie, entrambe cattoliche. A differenza del suo predecessore Giulio II, che impose a Michelangelo un brevissimo margine di tempo per affrescare la Cappella, Papa Giovanni Paolo II non ha messo fretta all'intraprendente miliardario giapponese: i lavori, che sono già iniziati, dureranno quattro anni. E così la cifra stanziata per il restauro, che

sarà pagata nell'arco di dodici anni, aumenterà di altri 14 miliardi di lire per le spese delle truppe che faranno la spola tra Tokyo e Roma.

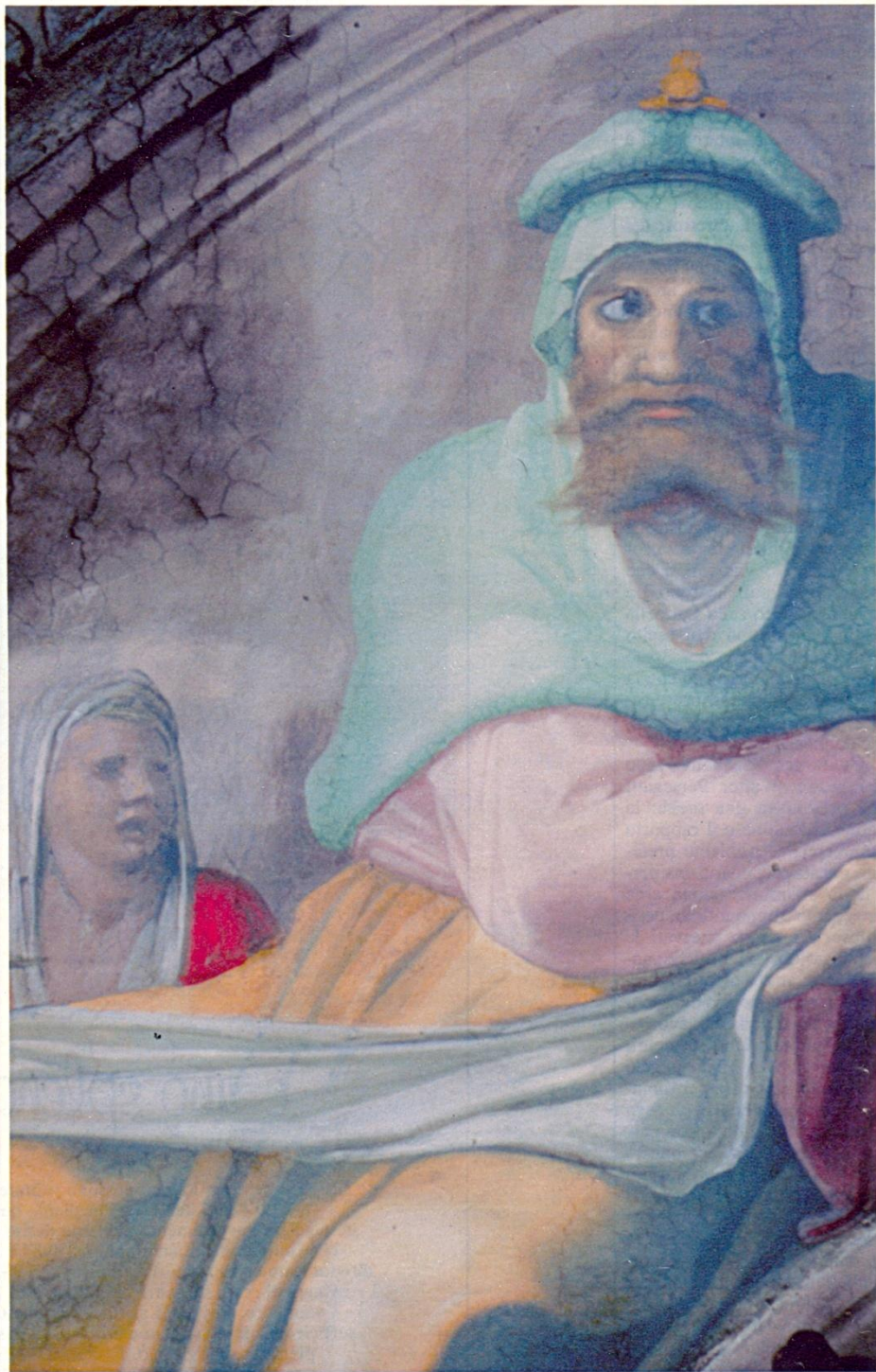
«Non speriamo di trarne un grande utile», dice il signor Aoki, capo produttore della NTV (Nippon Television corporation), «non è per questo che ci siamo gettati nell'impresa: per la NTV questo accordo rappresenta una importantissima svolta culturale, anzi il nostro ingresso nel mondo della cultura. Certo, abbiamo l'esclusiva per tre anni; ma in seguito prenderemo contatti con altre televisioni per cedere i diritti».

L'accordo definitivo è stato firmato nella sede romana della NTV, in via Campania, il 3 aprile del 1982. «Non c'era Kobayaschi», dice Aoki, «ma un suo rappresentante e esponenti del Vaticano». E aggiunge: «Naturalmente c'era anche monsignor Marcinkus». Ride divertito e con lui l'interprete, Sato. Vengono dal Paese del Sol Levante, sì, ma non ignorano le vicende di casa nostra e soprattutto le polemiche subito scoppiate in Italia a causa dell'intervento giapponese. Non ignorano ad esempio che illustri storici dell'arte come Cesare Brandi si sono schierati contro l'iniziativa accusando il Vaticano di svendersi all'estero, di far commercio dei suoi tesori. «Spero che il pregiudizio cada», aggiunge Aoki, «la Cappella Sistina è sempre stata per noi giapponesi il maggior punto di riferimento della cultura occidentale; ora pensiamo di avvicinarla a tutti, anche a quelli che non possono fare un viaggio fino a Roma. Faremo un lavoro molto discreto». E per accendere in patria l'interesse per l'operazione «restauro del secolo», la NTV ha trasmesso un seguitissimo filmato sulla vita di Michelangelo mentre una grande mostra sull'artista è stata allestita in un grande magazzino di Tokio.

Intanto, i lavori per restituire alle pitture annerite dal tempo lo splendore dei colori di Michelangelo, sono già ini-



Il re Davide prima e dopo il restauro. La figura del grande



gelo, occupa la seconda lunetta a destra della Sistina. **RE DAVIDE
TORNA A GUARDARCI DOPO
4 SECOLI**

75

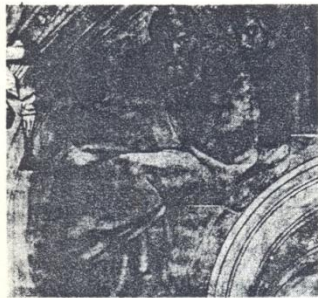
Italian art

Milk shake for Michelangelo

ROME

Michelangelo probably climbed in through a window each morning at dawn to paint his supreme masterpiece—the ceiling of the Sistine chapel in the Vatican. The popular image of the Florentine artist climbing up rickety scaffolding, to a height of just under 21 metres, to work on his creation seems to have been disproved by the discovery of two holes next to each of the 12 windows (originally there were 14), suggesting that they were used to support his working platform, which could have been reached by an outside catwalk at window level.

Michelangelo's holes will be used again, later this year, to support a platform for the restoration of the frescoed



Before...

ceiling. The chief restorer, Mr Gianluigi Colalucci, says he plans to use the holes to build a metal track, running the length of the chapel on each side, which will carry a mobile platform for himself and his two assistants, Mr Maurizio Rossi and Mr Pier Giorgio Bonetti, when they are ready to take on the ceiling. They, too, will crawl in from the windows. The platform will have no structure at ground level.

The discovery of those holes is but one of the revelations made by the Vatican restorers working in the Sistine chapel. In the next six months or so, they will have completed the restoration of all of Michelangelo's frescoes in the chapel's lunettes and spandrels (the areas between the windows and the ceiling proper), which depict Old Testament prophets, sibyls, Jesus's ancestors (according to St

months have seen the results and, even though the space already restored is far from insignificant (each lunette, for instance, measures about 2.15 by 4.30 metres) and is more difficult to view than the ceiling, the effect is startling. For the first time in some 400 years, Michelangelo's original colours are to be seen. Since this is bound to be true of the ceiling when it is cleaned and will certainly be true of "The Last Judgment", when work starts on that in 1988, as Michelangelo's last fresco in the Sistine is today barely visible because of grime, art scholars may have to rewrite some of their pages.

Traditionally, they have said, that the Sistine frescoes "offer a harmony of rare, pale tones, a sort of diffused light". The colours, they say, are restrained, almost opaque—in short, what the modern layman would call pastel shades. All wrong. Michelangelo's original colours are so vivid they almost leap out from the wall.

The British Museum holds many sketches that Michelangelo did before painting the Sistine's ceiling. (He considered wall painting was for sissies. He was a sculptor by trade, he insisted.) However, he obviously felt sure enough of his wall technique that when he painted the area now under restoration, he did it without sketching on the wall first. There is no trace of any designs beneath that vast and flawless painted surface. He is known to have worked alone, fast, and furiously and completed everything but "The Last Judgment" (done at a later time) in only four years.

Mr Colalucci's two-man team is not restoring the Sistine frescoes in the generally accepted sense of the word. They are cleaning the walls of centuries of lamp-black, which came not only from the candles used at the altar (beneath "The Last Judgment"), but from the flaming torches that, before the invention of electricity, were used for illumination even during the day.

Since it had no heating, braziers were set at the feet of the old cardinals when conclaves were held. The roof was often leaky, causing a calcium crust to form on the frescoes. Perhaps the only thing that has protected the frescoes from total destruction, particularly from the pollution of the motor car and Rome's oil-fired plants, was the animal

applied over the past three tier Vatican restorers. of glue have darkened trick has been to remove hout removing the painted

plaster underneath.

The Vatican restorers are applying to the frescoes a kind of poultice, known as AB-57, which was concocted about 12 years ago by a husband-and-wife team, Laura and Paolo Mora, of Rome's Institute for Restoration. The numerals 57 refer to the number of experiments they made before hitting on the right formula. It consists of water, bicarbonate of ammonia, bicarbonate of soda, Desogen (a Geigy pharmaceutical product) and methyl cellulose. (The last is also used to give that "wholesome thickness" to milk shakes served by at least one multinational fast-food chain.) AB-57 is an odourless, colourless jelly. The Vatican approach has been to wash a small area, about the size of a man's hand, with distilled water, allow it to dry and then apply the AB-57 to the area for about one minute, removing it and repeating the process 24 hours later. It works.



... and after

A remaining problem is how to protect Michelangelo's frescoes now that his nudes are doubly so—that is, without the glue's protection in this dirty modern world. If visitors to the chapel could hold their breath for the average 10 minutes most of them stay, pollution and humidity could be considerably reduced, but of course that cannot be. Mr Colalucci plans to put nothing over the frescoes, which is risky, but those frescoes cleaned so far show no signs of damage after two years of breathing Rome's atmosphere.

Japanese television has brought the rights to film, photograph and record the various stages of the restoration. It paid an initial \$975,000 for the privilege in June, 1982, when that sum was deposited with Chase Manhattan in New York, in the account of the Istituto per le Opere di Religione (IOR), now better known as the Vatican's bank. That was the first instalment of a payment from the Nippon television network, which, at specified times over the next 12 years, will give the IOR an additional \$2m. According to the terms of the contract, the Vatican will

87

CABLES: ARMSTRONG ROME

con cordiali saluti

GEORGE ARMSTRONG
ROME CORRESPONDENT

STAMPA ESTERA
VIA DELLA MERCEDE, 55
00187 ROMA - TEL. 6792007

THE GUARDIAN
THE SUNDAY TIMES
LONDON

**BENI
CULTURALI/6**

La Cappella Sistina: fiore all'occhiello dei restauratori Vaticani

Michelangelo 'a colori' sotto il fumo e la colla

di CLARA VALENZIANO

A PALMA, la gloria maggiore del campo dei restauri per il momento tocca al Vaticano che ci urà, entro il 1992, una nuova versione, molto più brillante, di Michelangelo pittore: un Michelangelo dai colori manieristici. Andremo una cappella Sistina che non è mai stata vista per quattro secoli. Già ora che una piccola parte del restauro è finita, la Sistina ha acquistato una nuova luce.

Gianluigi Colalucci, capo restauratore delle pitture vaticane (è diplomato all'Istituto del restauro) racconta senza enfasi questa avventura di cui è stato uno dei protagonisti. Dice: «Stanno facendo un restauro sulla rete di fronte al "Giudizio universale". Lavoravamo su un affresco di Matteo da Lecce, un manierista di non grande qualità, mi è venuto un sospetto. Deve perire che, come capo restauratore, ho controllato per molti anni lo stato di conservazione del "Giudizio". È un'operazione che fa in media ogni due anni. Si tratta un ponteggio, si spolverano le code di volpe, si osservano vicino i guasti, che sono moltissimi. Noi ci sentivamo impotenti. Perché? Perché è regola fondamentale che, per intervenire su un affresco, bisogna sapere esattamente che sostanze hanno usato i restauratori precedenti».



Nelle foto piccole qui a fianco: 2 lunette tra le più deteriorate. Con Salomone, Booz e Obeth quella in alto; con Principe Aminabed quella in basso. A fianco (grande) un particolare con evidenti screpolature

la invisibile di cera, è stato trasferito nel Cortile delle Corazze, il primo per chi entro nel museo (ma pochi si accorgono che lì c'è un capolavoro).

Il Vaticano ha, inoltre, instaurato la pratica di scambiare frammenti di vasi greci con i musei di New York e Berlino (per facilitarne la ricostruzione). Infine, anche la città pontificia festeggerà il quinto centenario di Raffaello: aprirà una mostra in settembre. Tra i restauri importanti che verranno presentati in questa occasione ci sarà quello del quadro della Madonna di Monteluce, cominciato da Raffaello e finito dai suoi allievi. Il restauro ha messo in evidenza un fatto singolare: questo quadro è formato di due dipinti diversi, due tavole messe insieme. Il dipinto ha una storia: faceva parte delle opere d'arte rapinate da Napoleone e restituite al Vaticano nel 1816. In quella occasione il Vaticano decise di non rimetterle nei loro posti d'origine, chiese e sacrestie, ma di raccoglierle in un apposito museo. Così nacque la Pinacoteca.

*Un tetto
per il tempio*

LIK¹NAR
INGEN ANNAN
Söndagsporträtt sid. 22

SÖNDAG

SPORT
Se sid. 24-30
RESOR
Se sid. 31

SÖNDAGEN DEN 5 AUGUSTI 1984

MICHELANGELO



BEKÄNNER FÄRG

DM (SvD).

Io av de tolv lunetterna längs Sixtinska kapellets tak kan redan beskådas rengjorda från sot och damm i sina klara och milda färger, så som de förmodligen såg ut när Michelangelo vann ett stort pris hos sin samtid på 1500-talet. I det gigantiska mästerverket — 1 200 m² fresker — kommer år 1992 att vara reställt i sitt ursprungliga skick.

508 började Michelangelo arbeta i Sixtinska kapellet. Det tog honom fyra år på egen hand, i obekvämlig ställning och dåligt ljus göra denna mästerliga skulpturala sekvens i taket. Åtta år tar det för Gianluigi Colalucci med två assistenter att restaurera samma fresker och ytterligare fyra år har man arbetat för Yttersta domens på fondväggen.

— Ändå är det ett lätt arbete, säger Colalucci som sedan fyra år är chef för målningens restaurering i Vatikanmuseerna. Skulpturerna är i ypperligt skick. De måste bara rengöras.

— För att fästa den hundraåriga 18 meter höga ställningen använder man i dag en stöd som de Michelangelos gjorde i väggen. Enligt Colalucci är det i Michelangelos samtida som fått se kerna i rätta färger.

införande

Regnvatten läckte in genom taket och fåglar av alla slag hade fritt tillträde till kapellet. Tät påstrykning av lim var forntida konservatorers enda sätt att bromsa förstörelsen.

— Men det är inte bara en fråga om ny teknik som gör ingreppet möjligt i dag. Det är en fråga om kultur och tidsanda, påstår Colalucci. För romantikens män var de dunkla färgerna tilltalande, de ökade mystiken. I vår tid söker man nog en mera objektiv läsning eller tolkning av konstverket.

När Colalucci kom till Vatikanmuseerna 1960 var blotta tanken att man skulle våga röra Michelangelos fresker tabu. Men det är inte bara går bra, resultatet är hänförande.

Själva rengöringen står Vatikanen för, men man behövde en filmatiserad dokumentering av arbetet. Den sköter Nippon Television Corporation som fått ensamrätt på försäljning av allt bildmaterial från kapellet fram till år 1995. För det betalar man 3 miljoner dollar till Vatikanen berättar Akura Aoki, producent för Nippon TVs dokumentärfilmer.

Arbetet filmas

Aoki kommer med en tiomannatrupp tre gånger om året till Rom för att bredvid Colalucci med TV-kameror filma arbetet vid taket. Det kostar Nippon TV 10 miljoner kronor per år.



Chef för det pågående restaureringsarbetet i Sixtina kapellet är Gianluigi Colalucci.

som liten pojke. Hans väldiga art Sixtinska kapellet satte min fantas relse, säger Akura Aoki. För mig ä Sixtinska kapellet hjärtat av den europ kulturen. Jag är glad över att det ble vi japaner som får visa den för vä Då kommer världen också att först uppskatta mer vad japanskt arbet ästadkomma i dag.

Enligt Colalucci är det en oveder sanning att ju större konstnär desto re målning, tekniskt sett. I högsta galler detta Michelangelo, men ändå freskerna inte renas så att de blir nya. Fast det är möjligt.

— Det finns en avvägning r smuts och patina. En patina skall kvar och det blir en helt personli subjektiv bedömning hur denna ska tas, ett ansvar jag har fått ta.

— Vi har valt att göra arbetet i man hand för att få en så enhetlig r ring som möjligt. Dessutom skall helst inte se någon skillnad mellan års rengöring och 1992 års.

Penseldragen

— Ett absolut krav är att Michel los penseldrag skall framträda. mejslar figurerna med sina penseldi att de springer fram eller sjunker bildplanet med större kraft än hos r annan tidigare eller samtida målare.

Själva lösningsvätskan är en bland av basiska och syrliga substanser.

жители еще одной деполуженной на «поицей» белым земле. Отлюди будут жить в

егда, снисходителен гоенный департамент к израильских оккупациастей против коренного я Западного берега реин, жертвами которого тни людей. Отношения ьства с жителями-араобенно на Западном безнают авторы докластвавляют собой наибоствительную проблему в прав человека. И ни том, что в мечети подотся бомбы, что израпоселенцы устраивав в арабских деревеляют по женщинам и

я доклада «не заметиейших нарушений прав в Чили — эта страна, ассификации, также явемократической. Сказан-

ем достойным общеи стала воспроизведезетами 49-я страница ышего председателя начальников штаженных сил США генеда С. Джонса, на кочешены карты фактивероятных американных баз в Индийском а второй карте Триномечен звездочкой, ка-

ГРЕЗ

значены военные базы. и прессе появилось неажных разоблачений, явным вопиющее чие между словами и ашингтона. Ему пришенно снять с повестки с о Тринкомали.

илов, населяющих этот роза создания в немкой военной базы име значение. И претони против нее чуть ем все прочие жители ганизаторы столкновемо, надеялись поймать ев: создать в стране юю обстановку, котоолила бы Вашингтоть нажим на Коэраннее запугать района Тринкомаэвратить его массоэсты.

после серии всплшек Шри Ланке туда поинистр обороны США р. Затем Коломбо поциальный представи президента Рейгана Зернон Уолтерс. Ланстали, по-видимому, опасностью, которая ейся ситуации может ходить от Индии, поих резко увеличить юджет. Им стали усиэзывать дополнительэтва «на нужды оборо-

вающие круги США остаются верны и по сей день.

Многие американцы осуждают сотрудничество администрации с антинародными режимами, вмешательство Вашингтона в дела других стран. Недавно житель Аолингтона Уильям Дж. Бидла написал в газету «Вашингтон пост» письмо. «Я испытываю глубокое чувство стыда,— говорится в письме,—за то, что рейгановская администрация... попирает международные нормы, вводит в заблуждение конгресс, игнорирует желания американского народа... в своих попытках запугать сандинистское правительство Никарагуа».

Судя по докладу о правах человека, цель которого — оказать давление на ряд стран, в государственном департаменте таких чувств не испытывают.

В. СОЛДАТОВ,
соб. корр. «Известий»,
НЬЮ-ЙОРК.

ны». Стремление США заполнить базу в Тринкомали стали скорее всего объяснять ланкийцам как попытку «защитить» остров. Беззастенчиво спекулировал на экономических трудностях Шри Ланки и на внутриполитической напряженности, связанной с недавними столкновениями, Пентагон тянется к Тринкомали. Многие на острове хорошо понимают эту тактику. Резко осудил наращивание американского военного присутствия в Индийском океане состоявшийся на днях в Коломбо массовый митинг общественности, созданный Советом мира Шри Ланки. В последнее время в печать ряда стран просочилось сообщение о том, что Пентагон не только жаждет обладания Тринкомали, но и подумывает о переводе туда Центрального командования США (Сентком). Все это не может не настораживать. «Налицо опасность того,— замечает индийская газета «Патриот»,— что Шри Ланка превратится в своеобразный «южноазиатский Ливан», и все прибрежные государства должны принять к сведению ход событий в этой стране». Усиленное проникновение Вашингтона в экономическую и политическую жизнь Шри Ланки продолжается. В обмен на навязанную ей «военную помощь» США потребовали от правительства Шри Ланки разрешения на строительство на острове шести мощных радиотрансляционных станций «Голоса Америки». Дело не только в том, что с помощью этих станций будет вестись подрывная пропаганда против ряда стран Азии. Дело еще и в том, что создаваемый радиокomплекс — самый мощный в этом районе мира — в любой момент может быть использован и для военных целей.

Трудное время переживает остров грез.

А. ТЕР-ГРИГОРЯН.

Новые краски Микеланджело

Итальянские путешественники утверждают, что знаменитая Сикстинская капелла в Ватикане сооружена в конце XV века по распоряжению папы римского Сикста IV. Эта прямоугольная зала со сводчатым потолком высотой почти в 21 метр расписана знаменитыми итальянскими художниками эпохи Возрождения: Боттичелли, Перуджино, Сильборелли и другими. Но главное, что в ней поражает,— это фрески великого скульптора, живописца и архитектора Микеланджело.

Сначала Микеланджело расписал потолок Сикстинской капеллы, а затем много лет спустя он создал гигантскую фреску «Страшный суд», занимающую площадь в двести квадратных метров. Сейчас творения Микеланджело реставрируются. Уходя этой уникальной работы я попросил рассказать директора Ватиканского музея Карло Пьетранджели, одного из крупнейших знатоков искусства, по инициативе которого и начались реставрационные работы в Сикстинской капелле.

Отвечая на мой вопрос, почему решились на такой смелый и даже рискованный шаг, как реставрация всемирно известных фресок Микеланджело, Карло Пьетранджели сказал:

— Микеланджело был выдающимся художником. Однако утвердилось мнение, что в цветовой гамме он якобы разбирался слабо. Так ли это на самом деле? Мы провели множество исследований и убедились, что художник превосходно чувствовал цветовую гамму, писал яркими, сочными красками. Однако эти краски скрыты от глаз слоем вековой пыли, пыльным загрязнением, копотью свеч и камильниц. Это открытие, перевернувшее устоявшееся мнение о Микеланджело как о живописце, наглядно подтверждают реставрационные работы в Сикстинской капелле.

Они начались в 1980 году и рассчитаны на двенадцать лет. Летом этого года закончатся их первый этап. Вот посмотрите на два снимка одной и той же женской фигуры с ребенком на руках. Один сделан до реставрации, другой — после. Видите, какая огромная разница? На первом снимке краски тусклые, на втором — яркие.

Что же касается риска, то могу заверить, что он исключен. Прежде чем приступить к работам, мы тщательно исследуем фрески, определяем, где краски самого художника, а где последующие наслоения и грязь. Надо сказать, что сами фрески Микеланджело превосходно сохранились. А гарантию успеха в столь сложном и деликатном деле мы видим в высоком мастерстве наших реставраторов.

Н. ПАКЛИН,
соб. корр. «Известий»,
РИМ.

ISVESTIA 1 июля 1984



opo aver ucciso per legittima difesa si ritrova a vivere, sapendo in partenza che la sua è una partita persa, come una bestia braccata, in fuga in mezzo alle montagne. Gli interpreti principali del film

squale Festa Campanile, espone una volta in più la sua filosofia parrocchiale. Per domani. Due i titoli di rilievo riservati da Italia Uno. Alle 20,25 va in onda la ricerca ultima meta. Il titolo del

PRIME DI LUOGO AMERICANO BURT REYNOLDS, finito in galera dopo una vita violenta, viene liberato su ordine del direttore di un penitenziario. Una squadra di poliziotti che ha il preciso compito di perdere nel

sonnia. A titolo di curiosità segnaliamo, sempre per domani (alle 20,25, Retequattro), Marilyn, una vita una storia (1980) in sostituzione del film «A qualcuno piace caldo».

Speciale Tg1 sul "Michelangelo ritrovato" domani sera alle 22,20 su RaiUno

Dalla Sistina, il restauro del secolo

PER TRE milioni di dollari (quasi sei miliardi di lire italiane) è stata la televisione giapponese Ntv ad assicurarsi l'esclusiva delle riprese. Ma un piccolo «scoop», a proposito dei lavori di restauro che nascondono da qualche mese agli occhi dei turisti le lunette michelangeloesche della Cappella Sistina, l'ha fatto anche la Tv italiana.

In particolare, la troupe di Speciale Tg1, che il sei giugno scorso è entrata per la prima volta nella Cappella, e ha potuto riprendere (secondo precisi accordi, però, con i giapponesi) le fasi di ripulitura di un paio di lunette della parte sinistra della Cappella, quelle rispettivamente intitolate a «Salmon Booz e Obeth» e ad «Aminadab», alle quali il restauratore capo della Cappella, Gian-

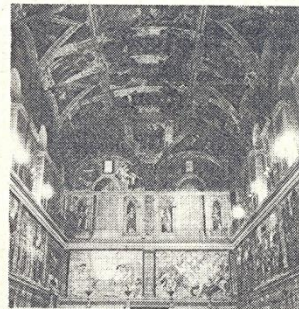
luigi Colalucci e i suoi collaboratori Maurizio Rossi e Pier Giorgio Bonetti, hanno lavorato per tre mesi, da giugno appunto al 15 settembre scorso.

E' il diario di questi tre mesi di lavoro che fa da leit motiv al servizio che Speciale Tg1 dedica domani sera (22,20, RaiUno) al Michelangelo ritrovato: poco meno di un'ora di servizio, firmata da Nino Criscenti, con la fotografia di Angelo Feroni, le riprese in truck di Cesare Tesori il montaggio di Massimo Branchesi.

Quattordici lunette, la volta, il Giudizio Universale: sono la meta, quotidianamente, di una media di settemila visitatori. La loro ripulitura già è stata battezzata come «il restauro del seco-

lo». E, in effetti, l'obiettivo dei restauratori è assai ambizioso: si tratta di restituire a Michelangelo il colore e l'atmosfera originale, andata perduta per i fumi delle candele, le polveri grasse, e le vernici stesse usate dai «restauratori» dei secoli scorsi che si sono stratificate sugli affreschi.

Domani sera, grazie a Speciale Tg1 avremo insomma un primo assaggio del restauro. Un assaggio interessante, anche se limitato. Del resto, la televisione giapponese non ha potuto negare un'autorizzazione ad una troupe che non aveva intenzione di «rubare» le immagini di un documentario d'arte, ma realizzare un servizio giornalistico sui restauri.



Qui accanto, uno scorcio della Cappella Sistina; sotto, Cadice, 1936: un'immagine della guerra di Spagna; in alto, a sinistra, Marilyn Monroe in «A qualcuno piace caldo». All'attrice Retequattro dedica stasera uno special; a destra, Liv Ullmann in «L'immagine allo specchio»



QUESTA SERA



ALLE 20.25

pinti di **MICHELANGELO** della Sistina

RAJUNO - TG
LU 19 ORE 22.20

QUANTI COLORI SIGNOR BUONARROTI

giapponese che si è aggiudicata, per tre milioni di dollari, l'esclusiva di tutte le immagini del restauro, in film e in fotografia, fino al 1995. Ogni giorno, insieme ai tre restauratori, salgono sul ponte a venti metri d'altezza i dieci giapponesi della troupe televisiva per riprendere, in una spettacolare sequenza, ogni istante del restauro. Una copia di tutto il materiale filmato è riservata ai Musei Vaticani che dispone così di una documentazione capillare di tutte le fasi importanti del lavoro.

Per qualche giorno è stato permesso anche a noi di salire sul

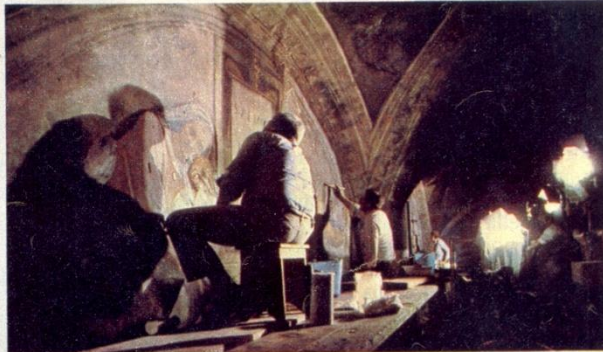
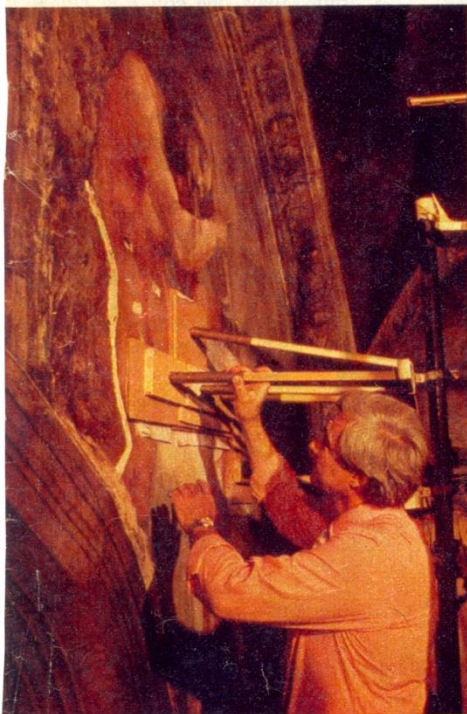
ponte del restauro. Insieme con l'operatore Angelo Pieroni siamo arrivati nel giorno in cui Colalucci e i suoi hanno cominciato a pulire le due ultime lunette, quella denominata «Salmon, Booz e Obeth», con una donna con bambino a sinistra e un vecchio con bastone a destra, e quella di «Aminadab», con un giovane a sinistra e una ragaz-

za che si pettina sulla destra.

Nel corso dei giorni abbiamo visto emergere, dal grigio che li copriva, i rossi, i verdi, i gialli, i bagliori dei colori di Michelangelo che aspettavano solo di essere liberati da strati di sudiciume e dalle durissime vernici a base di colle animali passate nel '700 con la buona intenzione di proteggere gli affreschi e nascondere i danni delle infiltrazioni d'acqua, in realtà col risultato di renderli scuri e opachi.

Abbiamo osservato come Colalucci, Bonetti e Rossi riescono a rimuovere fumi e colle, con quali strumenti, con quali prodotti. E siamo stati sorpresi dalla semplicità di un lavoro da grandi artigiani, che nasconde in realtà una profonda esperienza e lunghe ricerche ed è costantemente controllato dal Laboratorio di analisi dei Musei Vaticani. Siamo tornati più volte su quel ponte fino a vedere, nei giorni scorsi, le due lunette così come le aveva colorate Michelangelo.

Alcune fasi del delicato lavoro di ripulitura condotto da Gianluigi Colalucci (sotto e a sinistra) con Maurizio Rossi e Piergiorgio Bonetti



e la
legli
o a
sibili
i di
mzi-
enti
l.
l'ag-
isce
tivo
del
nar-
ri di
enta
leo-
atti-
hin-
lella
e (e
lche
bra
luni
ose-
uin-
n il
fa-
sivi
più
i —
co-
ten-
— si
ete-
tti-
alli-
so-
ffre
tra-
no-
tte
co-
del-
la
gal-
mo
tte-
let-
ano
di
ate
ile
en-
po-
lta
i si
vi-
mo
on-
er
nco

timi mesi, al recente salva-
taggio della quarta banca

Giudizio.

Mario Talamona

monumento sovietico che
giustifica la presenza di

che ci cammini attraverso,
senza un suono o un colore.

scritta sotto una fre-
che punta verso l'alto

Corriere della Sera 19/11/89

I RESTAURI DELLA CAPPELLA SISTINA QUESTA SERA ALLA TELEVISIONE

Michelangelo riserva una sorpresa: il colore

Michelangelo, colorista d'eccezione nella Cappella Sistina: chi lo direbbe oggi? Doveva essere e restare un segreto fino al 1992, quando il «restauro del secolo», come l'hanno definito gli inventori di formule a effetto, sarebbe stato esibito in tutta la sua interezza e grandiosità. Perché i lavori alla Sistina, in corso dal 1980, sono seguiti in esclusiva assoluta da una compagnia televisiva nipponica che si è assicurata il privilegio di filmare e documentare l'intera vicenda, attimo per attimo, immagine per immagine, macchia per macchia. Il tutto per la cifra di tre milioni di dollari, come si sa. Ed è stato davvero bravo Nino Criscenti, regista del Tg1 italiano, a convincere i sorridenti ma inflessibili colleghi giapponesi a consentirgli di sbirciare i primi risultati della straordinaria impresa, per confezionare un interessante «Michelangelo rivelato», in programma questa sera sulla Rete Uno alle 22.20. Ma attenzione: gli operatori nipponici hanno consentito la trasgressione a patto che la telecamera non si soffermasse troppo a lungo sugli affreschi e non li inquadrasse mai «a nudo».

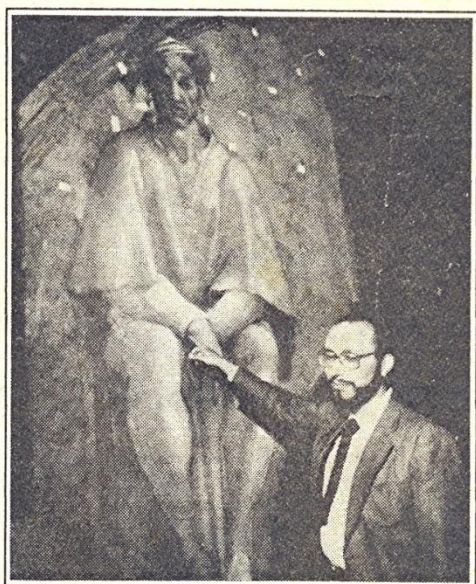
Il servizio, con interventi del caporestauroatore Colalucci, del direttore dei Musei Vaticani Pietrangeli e di Argan, dura 52 minuti e segue tutte le fasi della pulitura di due lunette (la «Salmon, Booz, Obeth» e la «Aminadab») il cui lavoro è cominciato il 6 giugno e si è concluso il 15 settembre.

Chi, come noi, ha avuto il privilegio di vedere già il documentario, non può non riconoscere che si tratta di un'impresa destinata a colpire l'immaginazione del

pubblico più vasto oltre che quella degli studiosi in senso stretto. E certo aggiunge fascino all'operazione l'innocenza di coloro che, come Criscenti, si meravigliano che a eseguire il delicatissimo restauro siano pochissimi personaggi: tre esecutori sui ponti e tre analisti che raccolgono le gocce d'acqua che cadono man mano che la spugna umida passa sulle forme sublimi. Quante gocce d'acqua e di sudore, mescolate al colore, dovranno ancora cadere prima che il restauro del gigantesco dipinto (in tutto 1200 metri quadrati) sia finalmente concluso?

Il restauro, in sé, non è difficile. Non lo è per due ragioni. Primo: perché il luogo scelto per gli affreschi non soffre così a fondo dell'umidità e degli altri malanni drammatici che fin dall'inizio afflissero, mettiamo, l'«Ultima Cena» di Leonardo. Secondo: perché Michelangelo, a differenza dello sperimentatore di Vinci, si preoccupava degli impasti e della loro capacità di durare nei secoli. Ed è certo curioso, almeno per chi non ha riletto di recente il Vasari o il Lomazzo, avere la conferma che il «colorista» Michelangelo non era da meno in fatto di tecniche e di soluzioni. Proprio lui che, nel 1509, mentre dipingeva la Sistina da un anno, scrisse al padre: «El lavoro mio non va inanzi l'modo che a me ne paia meritare. E questa è la difficoltà del lavoro, e anchor el non esser (la pittura) mia professione. E pur perdo il mio tempo senza frutto».

In pratica, quando gli esperti cominciarono il lavoro, si accorsero subito che i danni sofferti dai dipinti, a parte il fumo delle candelie,



Il professor Mancinelli, direttore del restauro della Cappella Sistina, indica la figura di Aminadab.

qualche infiltrazione d'acqua e soprattutto le ridipinte date nei secoli, erano risolvibili e bastava una energica, oculatissima pulitura perché tutto tornasse, almeno nelle lunette, come prima. Il risultato è stupefacente, specialmente se si bada alla circostanza che Michelangelo dipinse quelle lunette, raffiguranti gli ascendenti di Cristo fino ad Abramo, quasi di getto, senza cartoni preparatori, utilizzando anche il colore dell'intonaco con un senso naturale della prospettiva dal basso verso l'alto

davvero prodigioso. Ma la novità vera e il grande pregio di questo restauro, come si è detto, è di restituire al completo un Michelangelo colorista vividissimo e straordinario: capace di cromatismi stridenti, trasparenze inattese, manierismi e contrasti che creano movimento e spazio — uno spazio pittorico, è bene dirlo — dentro il quale possono vivere e agitarsi le forme e le anatomiche.

Cade così la leggenda di un Michelangelo creatore di una Cappella Sistina opera

di un genio, ma come scata e oppressa da mori colori di marmo. E si conferma, allo stesso tempo, il vivacissimo «Tondo», dipinto da Michelangelo a partire dal 1504, sarebbe rimasto senza sito nella sua tumultuosa riera di artista poliedrico multiforme. E' un contrappunto già apprezzabile per un'opera ancora agli inizi del contributo che costringe studiosi a rivedere il percorso del genio michelangelo.

A questo punto la trasgressione si chiude. Ma è già porte la volta e poi il «Giudizio Universale», l'opera prima dell'artista sessantenne, ed è probabile che verranno altre sorprese, novità per gli storici d'arte, ma anche ben altre applicazioni di restauro ci si spera, siano risolte o stessa perizia dimostra. Una perizia che sarà indispensabile al momento in cui dovranno se, cadere i famosi «bratoni» controriformisti scati o scalpellati per rade di censura già nel Cinquecento e nel Seicento. (La mano potrà sciogliere i colori duri stesi da cuo cigni e da mani pesanti questa la domanda che pone la restauratrice ma se Paola Zanolini che l'ha esaminato personalmente i primi lavori e ha visto noi il filmato. E aggi- «Certo il «Giudizio» è i più gravi condizioni di nette, in talune parti ac- tura rifatto, spaccato di qua e da altri malanni- ra bisognerà, davvero, i tare, probabilmente: p che riguarda la tecnic restauro.

Fiorella Miner

Il Messaggero 12/12/84

Cappella Sistina. Conclusa la prima fase dei restauri alle Lunette. Adesso tocca alla volta



Due particolari del restauro: prima e dopo i lavori

Un incanto la «scoperta» dei colori di Michelangelo

Arancio, verde smeraldo, rosa intenso. Colori brillanti e luminosi. Entrare nella Cappella Sistina e alzare gli occhi verso le Lunette di Michelangelo appena finite di restaurare, dà un'emozione inattesa. Si era abituati all'atmosfera grigia e cupa delle tinte: «Si ma il colore sommerso e spento era dovuto a sovrapposizione di materie estranee, a un impasto di sudicio, di fumo di candele, di colle animali passate più volte sull'affresco nel corso dei secoli. E noi abbiamo deciso di pulire, anche se Michelangelo sembrerà diverso e se dovremo rivedere alcuni giudizi sulla sua pittura», spiega Carlo Pietrangeli, direttore dei Monumenti, Musei e Gallerie pontificie, presentando il risultato dei lavori di restauro condotti nel corso di quattro anni nelle 14 lunette affrescate da Michelangelo e raffiguranti gli antenati di Cristo, e delle 28 immagini di pontefici dipinti tra il 1481 e il 1483 dal Bot-

ticelli, dal Perugino, dal Ghirlandaio, dal Signorelli e dalle loro botteghe (604 metri quadri restanti, 30 mila ore di lavoro).

Con le lunette si è conclusa la prima delle tre fasi che, per complessivi dodici anni, vedranno i restauratori vaticani al lavoro nella Cappella Sistina; ora toccherà alla volta e, fra quattro anni, alla parete di fondo dov'è dipinto il «Giudizio Universale». Sulla testa degli osservatori, ieri, tutti calamitati dall'incanto della «scoperta» dei colori di Michelangelo incombeva la struttura di acciaio progettata e costruita per eseguire i lavori sulla volta: il ponte (15 mila chili, a 15 metri da terra), permetterà di procedere con il restauro in modo che solo un quinto della superficie rimarrà nascosta alla vista dei visitatori, i quali potranno continuare ad accedere alla Cappella rendendosi conto «in diretta» del procedere del lavoro e dei risultati già ottenuti.

Sceso per un momento dalla sua piattaforma aerea dove ha già cominciato a lavorare sugli affreschi della volta, Gianluigi Colalucci, restauratore capo dei Musei vaticani e autore, insieme con Maurizio Rossi e Piergiorgio Bonetti, del restauro risponde alle domande dei giornalisti, numerosissimi gli stranieri, spiega tecniche e materiali usati, illustra il grande lavoro compiuto dal gabinetto di ricerche scientifiche dei Musei a monte del restauro vero e proprio. E fa da speaker mentre passano su uno schermo le immagini (una quindicina di minuti su decine di migliaia di metri di pellicola girati dalla NTV giapponese, lo sponsor dei lavori) che lo ritraggono al lavoro: la spugna passa leggera sull'affresco e porta via l'impasto scuro; e spuntano i «colori di Michelangelo».

L.Go.

3
L
D
F
S
A
0
0
li
T
4
G
G
3
n
A

Oggi serrata-bis di mezza giornata (24 ore in alcune città) per protestare contro la riforma

Negozi chiusi un'altra volta

Ma supermercati aperti

ROMA, 13 dicembre
Negozi e laboratori artigiani chiusi oggi per la sola mattinata in quasi tutte le città e per l'intera giornata a Roma, Bari, Foggia, Imperia, Brindisi, Agrigento, Nuoro, Sassari, Oristano e Viterbo. La conferma della serrata è venuta dalle stesse organizzazioni commerciali ed artigiane (Concommercio, Cna, Confartigianato, Clai e Cesa) nell'incontro di ieri con la stampa, che fino all'ultimo sembrava potesse assumere altri contenuti, perfino la possibilità di una revoca.

tutti gli esercizi rimarranno però chiusi. Ecco le indicazioni nel dettaglio:
MACIE: aperte in tutta Italia.
GEMA: aperti in tutta Italia con orari regolari.

TORANTI e BAR: chiusura secondo le modalità dettate dalla Fipec, anche se si prevedeva fascia di astensioni.

TRIBUTORI BENZINA: la più grossa organizzazione del Paese, la Faib della Confezioni, non aderisce alla serrata, anche se lasciato ogni decisione finale a livello

provinciale. Stesso atteggiamento della Flerica-Cisl, mentre la Figuse della Concommercio aderisce: questa organizzazione non è però presente in tutte le regioni in modo significativo.

SUPERMERCATI e GRANDI MAGAZZINI: aperti.

TABACCHERIE: chiuse.

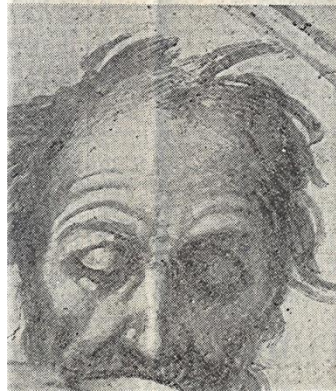
Le Unioni volontarie italiane per il commercio associato aderenti alla Concommercio (A&O, Despar, Gea, Italmec, Unvo, Ve-

Ge'), hanno deciso di concordare sezioni politiche e italiana del connefano la loro promesse, comcedente giorno quindi invito aziende associazioni, seicento discvendita), pur nomie locali a nazionale del 15

Rivoluzionario restauro della Cappella Sistina: sotto la crosta di sporco emerge un pittore insospettato

Michelangelo, questo sconosciuto

Quattro anni di lavoro (pagato dai giapponesi) hanno messo in evidenza gli smaglianti colori di 14 lunette



Fuggono a migliaia da Bhopal

Ieri l'esodo delle famiglie si è improvvisamente quadruplicato, lunghe file si sono formate nelle stazioni delle autocorriere - L'isocianato di metile verrà trasformato in modo da eliminare

nostro servizio

BHOPAL, 13 dicembre
A Bhopal, la città indiana dove sono rimaste uccise oltre 2.300 persone e gravemente intossicate circa 200.000 dopo la fuga di isocianato di metile dallo stabilimento della multinazionale statunitense Union Carbide, la situazione è sempre drammatica e carica di tensioni.

Manifestazioni popolari, continuo esodo di famiglie terrorizzate, caos negli ospedali dove la disponibilità di posti e di personale è insufficiente a fronteggiare una contingenza così enorme, problemi di ordine pubblico: queste le conseguenze della sciagura con le quali le autorità locali debbono misurarsi.

Come primo provvedimento il governo del Madhya Pradesh ha autorizzato i tecnici a dare il via al pro-

cedimento per la neutralizzazione delle 15 tonnellate di isocianato di metile giacenti nella fabbrica e la sua trasformazione per l'uso come pesticida. E' il modo migliore per rendere innocuo il gas — ha detto un portavoce del governo — e far cessare ogni paura. L'operazione comincerà il 16 dicembre.

Ma a dieci giorni dalla sciagura il terrore continua a pesare sulla popolazione di Bhopal, malgrado le assicurazioni del governo e delle autorità più vicine. Ieri l'esodo dalla città si è improvvisamente quadruplicato, nelle stazioni ferroviarie e delle autocorriere si sono formate lunghe file. Probabilmente l'aumento del panico è stato causato dall'arrivo di 200 pullman del governo — ufficialmente non spiegato — che è stato interpretato come la preparazione di un piano di evacua-

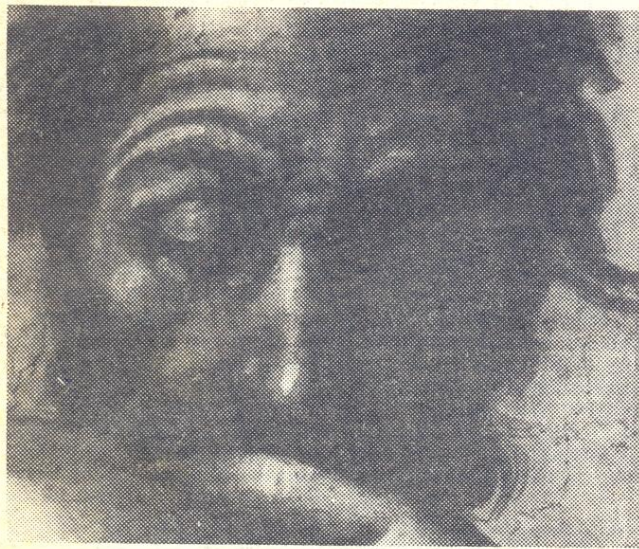
zione con destinazione ignota.

Nella giornata di ieri ha avuto luogo una manifestazione davanti all'ambasciata americana di Nuova Delhi: una cinquantina di vittime della fuga di isocianato di metile, in maggioranza bambini che soffrono ancora di gravi irritazioni agli occhi e dolori lancinanti al torace, hanno chiesto di essere efficacemente curati e di avere un giusto risarcimento.

Nella già esasperata atmosfera che regna a Bhopal, a gettare benzina sul fuoco è giunta notizia, confermata da buona fonte, che in città è presente un gruppo di specialisti di armi chimiche per studiare gli effetti provocati dall'isocianato di metile — che è un gas mortale usato nella prima guerra mondiale — sugli esseri umani. Gli esperti, inviati da Stati Uniti, Repubblica federale

tedesa, Inghilterra e Canada stanno girando nei vari ospedali spacciandosi per medici e facendo domande che — ha detto uno scienziato indiano — «non hanno niente a che fare con i soccorsi e le cure da prestare ai sopravvissuti».

Nella serata di ieri è circolata in città, rimbalsata da Londra, un'altra notizia: la fuga di isocianato di metile sarebbe stata deliberatamente provocata da un sabotaggio organizzato dagli agenti del Kgb, il servizio segreto sovietico. Lo ha affermato un dirigente del movimento separatista sikh, Jagjit Singh Chohan, 56 anni, attualmente rifugiato in Gran Bretagna. Chohan, presentandosi alla conferenza-stampa durante la quale ha formulato la gravissima accusa, si è definito presidente della repubblica del Khalistan.



Altri 8 anni di lavori alla Cappella Sistina

DAI SEICENTO metri quadrati restaurati nella Cappella Sistina con le trentamila e più ore di lavoro degli ultimi quattro anni è emerso anche un autoritratto di Michelangelo (nella foto). Scoperto in una delle 14 lunette dipinte dall'artista, a giudicare dal nastro, che il Buonarroti non aveva certo così regolare, si tratta, dicono gli esperti, di una visione idealizzata sotto le spoglie di Azor-Sadoch, nella serie dei profeti. Il restauro finanziato dalla Nippon Television Network di Tokio (che si è così assicurata i diritti esclusivi

di riproduzione degli affreschi restaurati per un periodo di tre anni dalla fine di ogni fase) ha concluso la prima tranche dei lavori previsti: i primi quattro anni sono stati dedicati alle 14 lunette di Michelangelo (gli antenati di Cristo) e alle 28 immagini di Papi eseguite dal 1481 al 1483 dal Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Cosimo Rosselli. La volta sarà affrontata nei prossimi quattro anni mentre, a fine '93, avremo restituito ai suoi colori originali anche il Giudizio Universale.

Il caos ieri si è esteso *Sul Lungotevere*

LE LUNGHE file di automobili paralizzano il Lungotevere. Subito dopo aver superato un discreto martedì di assestamento, la zona di Ponte Umberto e piazzale della Libertà ha ritrovato un mercoledì di grande caos. Perfino Corso Vittorio che prima di ieri non era stato coinvolto nella congestione è rimasto intasato dalle 9 di mattina alle sette e mezzo di sera. Su Corso Rinascimento, invece, neogiogiellino varato dall'assessorato capitolino al traffico, la corsia preferenziale si modella sui diritti dei pedoni e, come ripetevano ieri i vigili urbani, «funziona bene perché non ci passa quasi nessuno...».

I guai della circolazione, a due settimane da Natale sono cominciati alle sette di mattina: chi aveva deciso di raggiungere gli uffici, le scuole, i laboratori, i negozi con la macchina è rimasto intrappolato sul Lungotevere per quasi due ore insieme a bus e taxi. E il punto contagiato è sempre il solito: Ponte Umberto (a senso unico), piazzale della Libertà, Tor Di Nona fino a Trastevere. Mezzi pubblici e veicoli privati restano stretti in una morsa. «Bisogna tener presente», dicono in sala operativa i vigili «che ieri

LA REPUBBLICA 13 DIC. 1984

Contro la violenza sessuale...

17-12-86

Conclusa la prima fase di lavoro i tecnici passano alla ripulitura della volta

Un film racconta il restauro della Sistina Com'era il ponteggio usato da Michelangelo

Per la prima volta il «trattamento» di un'opera d'arte viene documentato in presa diretta - L'artista impiegava tre giorni per dipingere una lunetta - Uno «schizzo» consente un'ipotesi sul ponte

«Ignorava tutto ciò che riguarda il colore» (De Piles, 1899). «Tutta questa volta è senza effetto, il colore tira il mattone e al grigio» (De Salandy, 1768). «Un ammasso confuso di figure senz'ordine né colore» (Bergeret de Francourt, 1773). «Non sapete imitare il colorito della natura» (Della Valle, 1791). Sembrava fra tutti il disamatore più forte, ma il colorito più fiacco» (Lanzi, 1795). L'elenco potrebbe proseguire fino a epoche più recenti, e si riferisce comunemente agli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina. Come dimostrano i restauri in corso, a cura dei Musei Vaticani, uno dei pochi ad avere capito fu Wilhelm, nel 1893: «Gli affreschi sono stati criticati per l'intonazione sommersa. Questo è vero nel loro stato attuale, ma quando furono dipinti erano vigorosi e brillanti», «liberate dai fumi di anidride, dalla polvere, dagli strati di «beveroni», composti di colle animali e di gessi, le lunette della Sistina hanno mostrato lo splendore dei propri colori».

La prima fase del restauro, durata quattro anni, è stata illustrata nei giorni scorsi, durante un incontro al Vaticano, dal direttore dei Monumenti e Musei Pontifici, Carlo Pietrangeli, dal direttore dei lavori, Fabrizio Mancinelli, e dal Capo restauratore dei Musei Vaticani, Gianluigi Colalucci. Sono state anche annunciate le prossime fasi, che dureranno ciascuna quattro anni: la pulitura della volta e poi il restauro della parete su cui è affrescato il Giudizio Universale. Di tutto ciò, il «Corriere della Sera» si è occupato, anche con un articolo di Cesare Brandi, mercoledì scorso. Tuttavia, almeno dal punto di vista tecnico, il lavoro merita di essere ripreso. In primo luogo, si de-



Michelangelo: Lunetta nella Cappella Sistina

ve fare cenno dell'«anteprima» alla quale è stato possibile assistere durante l'incontro in Vaticano: una mezz'ora circa di spezzoni, estratti dalla documentazione cinematografica completa che la NTV, la Nippon television network corporation di Tokyo, ha girato sull'intero ciclo del restauro già eseguito. La NTV, attraverso la corresponsione di un congruo compenso, si è assicurata i diritti esclusivi di riproduzione degli affreschi restaurati, per un periodo di tre anni dalla fine di ciascuna fase di lavoro.

Ci sono sempre stati documenti dedicati ai restauri: le opere «prima» e «dopo» il trattamento, i dati, le cifre, i cataloghi, le immagini fotografiche. Con la Sistina, però, si assiste forse per la prima volta a un documento «animato» che racconta il restauro nel momento stesso dell'esecuzione, minuto per minuto, secondo per secondo. In presa diretta e natu-

ralmente, senza possibilità di errore o di ripetizione. Sull'affresco, il restauratore stende con gesti lenti, ieratici, una miscela trasparente, il cui nome di «battaglia» è AB57. Il solvente resta depositato soltanto per tre minuti, poi viene tirato via con una spugna imbevuta di acqua distillata e, rimosso, trascina con sé la materia grassa, umida, nera, la patina di sporcizia che per tanto tempo ha ricoperto i colori. Là dove passa la spugna, disegnando sulla superficie innumerevoli forme geometriche, cerchi, rettangoli, rombi e trapezi, appaiono all'improvviso altrettante aureole di colori brillanti, purissimi. Apparentemente, non succede altro: un lavoro quasi domestico, semplicissimo, da ripetere fra le quattro pareti di casa. E lì stanno il limite e al tempo stesso la bellezza segreta del film: il quale non ci racconta nulla di tutto il lunghissimo e delicatissimo lavoro

di analisi, di ricerche, di studi scientifici, che hanno preceduto i lenti giri delle mani armate di spugna. La bellezza e il fascino del film sono nel fatto che esso corrisponde veramente all'anima giapponese: le sue immagini ci descrivono la parte mimetica del rapporto con l'opera d'arte, hanno tutto lo stile calligrafico dei capolavori artistici o letterari, che nascono da secoli nell'isola dei vulcani e dei fiori pallidi.

Prima di passare sull'affresco un nuovo strato di miscela solvente, i restauratori attendono ventiquattro ore. Un'eternità se si pensa che Michelangelo, com'è stato accertato, dipingeva un'intera lunetta in tre giorni: uno per ciascun gruppo laterale e il terzo per l'iscrizione centrale. E dipingeva direttamente sull'intonaco fresco, senza spolvero né cartoni, servendosi di rapidi appunti. Nelle prime lunette eseguite, il disegno e il colore erano molto più studiati. Poi, per assecondare la fretta del Papa, il colore si fa sempre più sottile, l'intonaco non è più molto liscio ma diventa granuloso, con effetti di rifrazione luminosa completamente diversi. Le materie usate per i colori sono soprattutto terre, ossidi, che dimostrano la grande capacità di Michelangelo nello scegliere ciò che garantisce la solidità, la durata. Poca malachite, niente lapislazzuli.

Durante i lavori di restauro, sono stati anche riportati in luce i fori, che erano chiusi con muratura, usati per la costruzione del ponte su cui Michelangelo affrescò la volta e le lunette. Il tipo di ponteggio usato è sempre stato un argomento di dibattito fra gli studiosi. Agli Uffizi è conservato uno studio per la «Creazione di Adamo» che presenta, nell'angolo in

alto a sinistra, uno schizzo variamente interpretato: vi appare un personaggio in piedi su una struttura ad arco, gradinata, che termina in una piattaforma su cui giace una figura accosciata. La figura in piedi ha il braccio destro steso in un gesto largo, come di chi stesse dipingendo. E sulla sua testa passano una serie di linee curve, come di una volta.

Dice Fabrizio Mancinelli: «Io credo che sia qui raffigurata la sezione di metà del ponte usato dall'artista per dipingere la volta della Sistina. Le informazioni fornite dal disegno e quelle date dal restauro consentono alcune ipotesi precise. L'elemento base del ponte era costituito da una struttura gradinata, coronata da una piattaforma e sostenuta da una coppia di elementi portanti, entrambi realizzati probabilmente come una capriata. Nello schizzo, il sistema di capriate non compare; perché il disegno serviva, probabilmente, solo a indicare al «pontarolo» che la struttura gradinata doveva seguire l'andamento della volta, così da consentire il lavoro in ogni punto della superficie, ma che al tempo stesso non doveva essere troppo accostata alla volta perché altrimenti il pittore si sarebbe trovato nelle condizioni di disagio della figura in piedi o di quella accosciata».

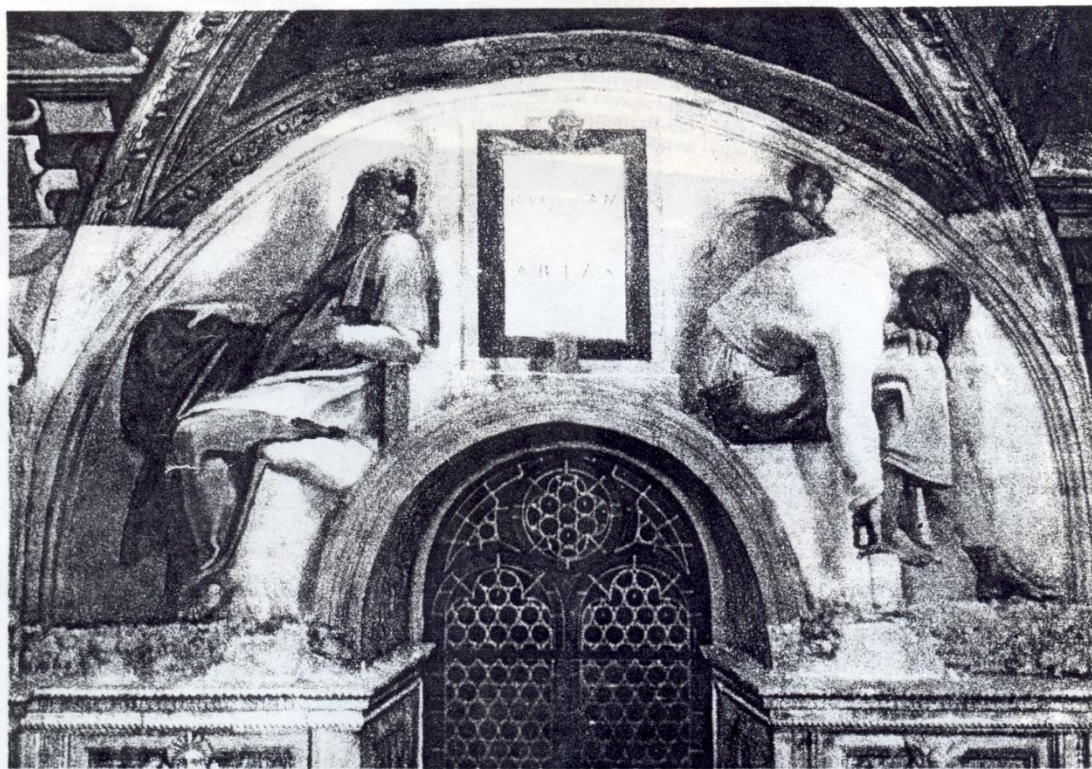
Calcolando il numero delle finestre, si pensa che Michelangelo abbia fatto costruire sei strutture gradinate. «Con questo sistema», dice Mancinelli «egli dovette realizzare il suo immenso affresco. Con la piattaforma superiore dipinse le storie e le immagini al centro della volta, con le gradinate laterali diede vita alle Sibille e ai Profeti».

Pietro Lanzara

GRANDI RISCOPERTE/MICHELANGELO DOPO I RESTAURI DELLA CAPPELLA SISTINA

Ne dipinse di tutti i colori

Il primo «spolveratore» ufficiale fu il domestico di Buonarroti. Da allora la Sistina fu più volte aggiustata e imbellettata. Adesso, a finanziare il più grande restauro di tutti i tempi sono arrivati i giapponesi. E si vedono cose mai viste prima



La lunetta «Roboam Abias» della Cappella Sistina. Ecco come appare dopo i lunghi, sofisticatissimi lavori di restauro.

di Franco Miracco

Stiamo vivendo quel decennio in cui sarà possibile ancora vedere per l'ultima volta assieme, in un incredibile accostamento, il vecchio e il nuovo Michelangelo, durerà fino al 1992 tutto il restauro della Cappella Sistina, iniziato nel 1980. Il lavoro è ancora lungo: mentre sono appena finiti i lavori per il restauro degli affreschi poco noti delle lunette, stanno per avere inizio i restauri della volta. Per vedere i ponteggi intorno al grande *Giudizio Universale* bisognerà, invece, aspettare il 1988.

Così piano piano, negli anni Novanta, Michelangelo ci sarà restituito tanto autentico, quanto a noi inedito e sconosciuto. «Ora a restauro delle 14 lunette appena completato, possiamo finalmente dire di trovarci di fronte a una grande scoperta. Le lunette, infatti, erano sporche e di fatto illeggibili: d'ora in poi, non potremo più capire Michelangelo avendo nella mente la "vecchia Sistina"».

Comincia così, conversando con Fabrizio Mancinelli, storico dell'arte dei Musei Vaticani e responsabile dei lavori di restauro della Cappella, questo primo e inedito viaggio alla riscoperta del «vero» Michelangelo.

Ma facciamo un passo indietro: l'impresa di Michelangelo Buonarroti cominciò il 10 maggio del 1508 e fu portata a termine il 31 ottobre 1512. Durante quest'arco di tempo furono affrescate le lunette e la volta. Solo 23 anni dopo giunse il momento del *Giudizio Universale*. La fatica michelangelolesca conobbe fasi alterne di frenetica attività e di soste forzate, dovute a problemi tecnici, ad interruzioni nei pagamenti, ad assenze del papa, a fastidi causati dallo stesso, che poi era Giulio II, «di natura veemente ed impaziente», troppo frettoloso per rispettare i tempi e le necessità dell'artista e, quindi, già con il naso per aria,

Washington Post

23 DEC. 1984

Michelangelo Plain

Restored Glory at the Sistine Chapel

By Raymond M. Lane
Special to The Washington Post

ROME—"Made in Japan."
Perhaps that's the next sign that should be put up in the Sistine Chapel, especially after a recent Vatican press conference on efforts to clean Michelangelo's masterpiece.

For as modern Christian pilgrims file through today, for the first time they will see one-third of Michelangelo's frescoes completely cleaned and restored and looking practically the same as when the Renaissance master painted them around 1512. Gone are the layers of dirt, grime, glue, candle wax, fungus and sloppy retouchings that have for centuries dulled the original—and we owe it all to Japan.

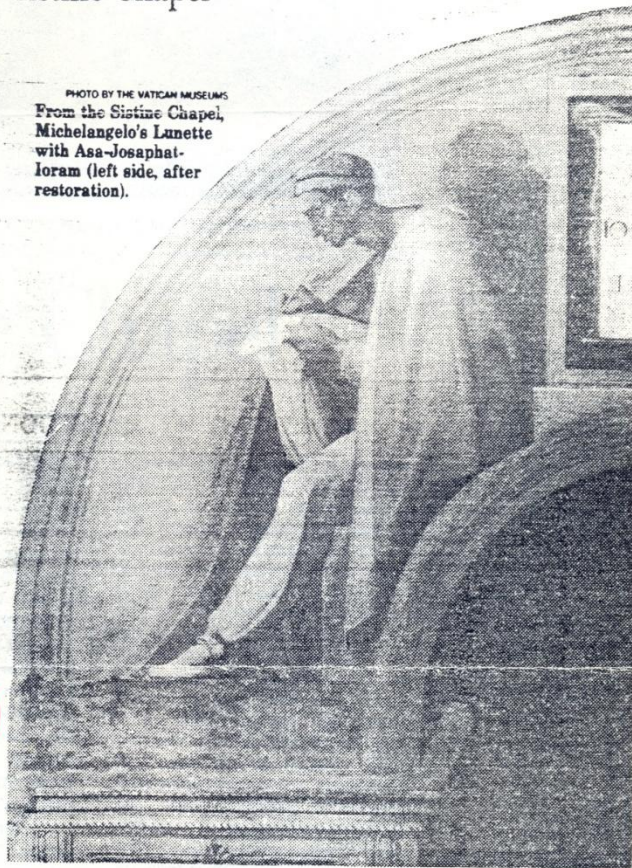
"In 1980," recalls Gianluigi Colalucci, chief of the 10-person restoration team, "Japanese television (NTV) came to our rescue. We needed funding for 12 years of careful cleaning of the Sistine frescoes, a very long time for corporate interest in anything, much less a single arts project.

"Happily," Colalucci says, "they were willing to make the commitment and we were able to accept."

In fact, the story is somewhat more complicated, as the Vatican turned first for help from traditional corporate givers in the West. Trouble quickly developed, however,

See CHAPEL, F5, Col. 1

PHOTO BY THE VATICAN MUSEUMS
From the Sistine Chapel, Michelangelo's Lunette with Asa-Josaphatoram (left side, after restoration).



A New Glimpse of Michelangelo

Restoration of the Sistine Chapel proceeds—with stunning results



It was nothing short of a revelation. Five years ago, Gianluigi Colalucci, director of the Vatican Museum's Painting Restoration Laboratory, applied a dollop of a chemical cleaning solution to a postage-stamp-size portion of Michelangelo's fresco of Eleazar over one of the arched windows in the Sistine Chapel. There, beneath five centuries of grime from smoky candles, incense, glue and assorted retouchings, he found color—fresh, radiant, vivid color. It was, says Colalucci, "like opening a window on another world."

After the dramatic impact of that first experiment, Colalucci, 54, launched a twelve-year, three-stage program, financed in part by a \$3 million grant from the Nippon Television Network of Japan. The goal: to rejuvenate all of Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel. After four years of painstaking work, the first stage has been finished, and the world of Michelangelo that it reveals is dazzling. The restoration has not only transformed the chapel but also spurred a reconsideration of long-cherished conceptions about its creator. It reveals a Michelangelo who, contrary to his traditional depiction as a shadowy, tenebrous painter, was a bold and brilliant colorist.

The first phase of the project, covering the upper part of the chapel's three walls, includes the restoration of 14 "lunettes," crescent-shaped murals above the windows. The before-and-after contrast is striking: a small square in one lunette has been left unrestored and appears, by comparison, to be pitch black. Another area,



A restored fresco in the Sistine Chapel, above: Head Restorer Colalucci demonstrates his deft touch

showing the murky, undefined figure of Naasson, an ancient sibyl, with only one hand and dark hair clearly visible, became a sharp aquiline profile of a woman, her hair bound by a bright blue filet, with a previously obscured earring dangling from her ear. The second stage of what is being called the restoration of the century will be devoted to the ceiling. It has already begun and is scheduled to take four more years. The last four years, appropriately, will be dedicated to the matchless *Last Judgment* on the wall behind the altar. So far, according to Professor Giulio Argan, a noted art

historian and a former mayor of Rome, "the results are exceptional and are deserving of the highest praise."

The actual restoration is performed by Colalucci, with the help of Piergiorgio Bonetti and Maurizio Rossi, both of whom have been restoring Vatican paintings for 30 years. The threesome works on a mobile, 20-ft.-wide steel bridge, modeled on the scaffolding used by Michelangelo, 49 ft. above the chapel floor. From their perch atop the bridge, they are the first men to glimpse the work of the master in its near original condition. The elixir that magically wipes away the detritus of the ages is a viscous liquid called AB-57. Developed more than a decade ago by Rome's Central Institute for Restoration, it consists of water, bicarbonate of ammonia, bicarbonate of soda, desogen and methyl cellulose.

The restorers carefully apply the solution with a camel's hair brush to a handkerchief-size portion of the fresco at a time. After about three minutes, the liquid is gently wiped off with a natural sponge and distilled water. AB-57 removes only dirt, not paint, but if left on too long, it could harm the natural colors. Colalucci discovered that except for some leaking of salts like calcium carbonate through the plaster, the frescoes were in remarkably good condition. After each stage of the cleaning, a microscopic survey is made to determine whether further scrubbing is necessary. Typically, three cleanings are made of each fresco.

The restoration has not only disclosed the brilliance of Michelangelo's original colors, it has also shed light on his methods. The artist often complained that he was not really a painter but a sculptor; still, he worked with astonishing speed and deftness, painting each of the last three of the 11-ft.-high lunettes in a day. The restorers have found hairs from Michelangelo's brush, which he apparently did not have time to remove, imbedded in the plaster. Unlike his work on the Sistine ceiling, the wall frescoes were painted directly on the damp plaster, without benefit of full-size drawings. The layer of color is so thin, according to Curator Fabrizio Mancinelli, that any sketches would show through.

So far, the restorers have encountered few problems, but they acknowledge that the most difficult stage will be the final one, *The Last Judgment*. Several inept touch-ups of the work by earlier restorers will have to be removed, and because tapers once burned on the wall above the altar, the painting is particularly sooty. If the program lives up to expectations, the great Sistine vault will eventually be a true heaven of color, a shimmering blow to the senses. For hundreds of years, it was considered blasphemous to tamper with Michelangelo's masterpiece. Colalucci's restoration clearly shows that it would have been a sacrilege not to. —By Richard Stengel. Reported by Walter Galling/Rome

Newsday

THE LONG ISLAND NEWSPAPER • THURSDAY, DEC. 27, 1984 • 30 CENTS • SUFFOLK

Sistine renaissance 'made in Japan'

By Raymond M. Lane

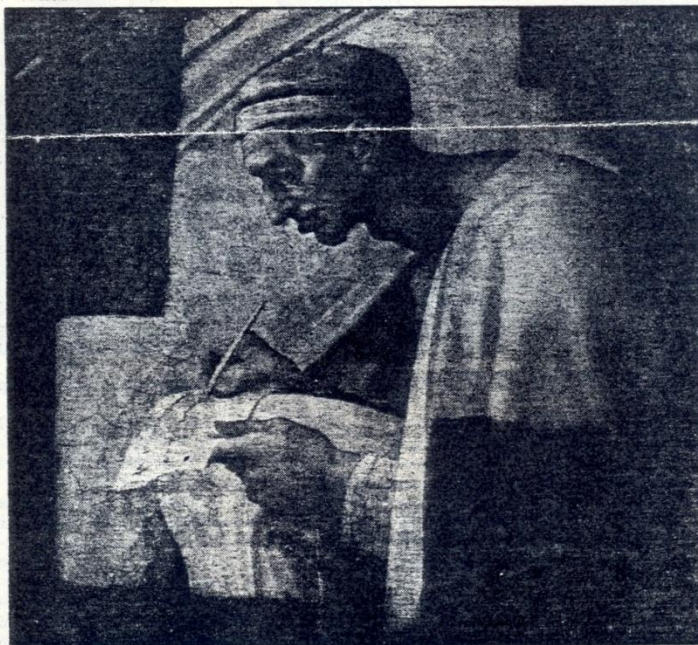
MADE in Japan." Perhaps that's how the next sign put up in the Sistine Chapel should read. As visitors file through the chapel during the holidays this year, they will see some Michelangelo frescoes that have been cleaned for the first time. One-third of Michelangelo's frescoes were completely cleaned and restored; they look almost the same as when the Renaissance master painted them around 1512. Gone are the layers of dirt, grime, glue, candle wax, fungus and sloppy retouchings that have for centuries dulled the originals.

And we owe it all to a Japanese television station.

"In 1980," said Gianluigi Colalucci, chief restorer of the Vatican's 10-person project team, "Japanese television came to our rescue. We needed funding for 12 years of careful cleaning and restoration of the Sistine frescoes, a very long time for corporate interest in anything, much less a single arts project. Happily they were willing to make the commitment, and we were able to accept."

In fact, the story is somewhat more complicated, since the Vatican turned first for help to traditional western corporate givers. Trouble quickly developed, however, over the issue of commercial rights. Could they advertise beer, tires or tennis balls using the Sistine Chapel, they wanted to know.

The answer was no, of course, so another 30 companies were considered, according to Vatican sources. American network television was not interested. The Japanese TV company made an offer the Vatican couldn't refuse: It would spend \$3 million on the restoration project, and film the cleaning process from start to finish with newly created cold lighting that wouldn't hurt the paint; the station



Vatican Museums Photo

Michelangelo's Sistine Chapel fresco of Asa-Josaphat Ioram during cleaning

would relinquish the copyright to the film after three years.

"It's a nice arrangement," Colalucci said. "We have a three-person Japanese film crew on the scaffolding with us from 9 to 1 every day, and as we clean they record the process."

The exercise is by no means empty, either, as the restorers soon discovered cleaning the lunettes, the lower frescoes depicting the 40 generations from Adam to Christ's birth. They learned that Michelangelo painted very quickly and without stencils or sketches of his subjects.

"It fairly boggles the mind," Colalucci said, "to think that he could do a fresco the size of, say, a Chevrolet station wagon in a single painting ses-

sion, with complete fidelity to all the colors, subject matter and lines surrounding the work. Why, that's amazing, and deepens our appreciation of his artistic skills."

The Vatican also has unveiled the next part of the cleanup operation: the cleaning of the ceiling itself, with a lightweight metal bridge for the restorers to stand on. It's a direct copy of the wooden bridge Michelangelo invented for the job, even using the same holes sunk into the walls in 1509 to anchor the contraption. With water, electricity and a portable toilet, however, it's a far cry from the wall-to-wall basketball court-sized planking Michelangelo laid down for the original three-year

Dopo quattro anni di lavoro ripulite le quattordici lunette. Ora prosegue il restauro della Cappella Sistina

Alla ricerca di una Volta perduta

E sotto lo sporco ecco Michelangelo dai grandi colori

TTA' DEL VATICANO — Gu-
ste le raffinatezze dei Musei
vaticani, il visitatore, al termine
un lungo cammino fra saloni,
gallerie, stanze, cortili, bibliote-
che e giardini, scende una brutta
scala di marmo, oltrepassa una
piccola porticina di legno, entra
nella Cappella Sistina e incontra
il soffitto. Sta là in alto, nella celeberrima
volta michelangiolesca, il vi-
sitor è abbastanza teso, bianco di ca-
pelli, la lunga barba candida, e
alza il dito della mano destra
a indicare il sole che ha appena crea-
to insieme ad una rotonda luna
d'argento. Poco distante lo stesso
suo quasi tocca con l'indice quel-
lo di Adamo. L'immagine è tanto
agghiacciata quanto risaputa. Del
soffitto sono quasi cinque secoli
che se ne parla e si può ammirare,
e cioè dal 1512, quando gli affre-
sci della Cappella Sistina vennero
ufficialmente inaugurati. Al-
cuni giorni prima Michelangelo
aveva laconicamente scritto a
romba: «Ho finito la cappella

*La storia di centinaia
di metri affrescati
controvoglia, fra
litigi, incomprensioni;
protagonisti il grande
pittore, papi, artisti
invidiosi, storici d'arte.
Quando censurarono
il Giudizio universale*

di ALFREDO DONDI



Particolare di una
lunetta prima e
dopo il restauro, di
fianco e, sotto, da
sinistra, uno
scorcio della
Cappella Sistina,
con le lunette e la
grande volta e un
tecnico
restauratore al
lavoro

cile. Per delle ragioni tecniche ed
ambientali è molto più difficile
che pulire un dipinto ad olio. Le
ragioni tecniche si riferiscono al
fatto che l'affresco si esegue su
una superficie appositamente
preparata con calce, sabbia, in-
tonaco e malta ancora umida
(fresca, appunto) e i colori si in-
filtrano nell'intonaco e con que-
sti induriscono. Ovvie sono le ra-
gioni ambientali. Un quadro se è
esposto alle cattiverie del tempo
lo si sposta in un luogo sicuro. Un
affresco quasi mai, soprattutto se
di grandi dimensioni come quelli
della Cappella Sistina. Lì è nato, lì
deve rimanere nei secoli, magari
a subire l'onta del fumo e della
polvere e ancor più quella delle
mani inesperte di restauratori di-
lettanti i quali, nel passato, hanno
ricoperto i dipinti con colle ani-
mali nel tentativo di rendere im-
permeabili le pitture cambiando-
ne così le tonalità.



Una scoperta

tu per tu con la persona che non ha avuto remore ad affrontare uno dei restauri più impegnativi e rischiosi

«Io e Michelangelo», tutti i segreti del restauratore della Sistina

come Gianluigi Colalucci è arrivato al capolavoro cinquecentesco - Le anomalie di un lavoro che non sembrava possibile - Gli affreschi originali erano ben diversi da quelli che eravamo abituati ad ammirare - Le polemiche per una presunta alterazione: «Si tratta di fatti, non di idee» - Oggi è impegnato al Carmine di Padova

di Carla Gilioli Sabelli

L'appuntamento è sul ziale della Basilica del mine di Padova. Dove, onti di velluto a coste, over a scacchi e giaccone il maestro Gianluigi Colalucci, capo restauratore del oratorio di restauro dei set Vaticani, arriva, un sornione e un po' schivo, qualche minuto d'anti- ». I capelli vigorosi e nchi mettono in risalto la nazione ambrata di un o pieno; mentre due rbiti occhi mediterranei oiciscono quel tanto di rdaice di pungente che i fuori da un certo modo sorridente, di esprimersi, entriamo a sistemarci cantiere in cui si è trammata da qualche mese la letta del Carmine in fase estauoro.

già dopo i convenevoli, ascoltarlo a guardarlo, sto garbato maestro,

niente, la situazione insomma, era ben diversa da adesso. E lavoro non ce n'era. Perciò, una volta diplomato andai in Sicilia dove non c'erano restauratori, e dove mi occupai di restauro di tavole, dal '53 al '60. Quando al Laboratorio di restauro del Museo Vaticano si liberò un posto e l'Istituto del restauro segnalò il mio nome. Ecco, la scuola dell'Istituto del restauro e sette anni di restauro su tavole sono state le premesse essenziali per arrivare al restauro di Michelangelo, che è sicuramente un restauro anomalo e per il quale l'esperienza su tavole è fondamentale.

— Perché? E in che senso è un restauro anomalo?

«Perché nel Michelangelo della Cappella Sistina si fa la pulitura di centinaia di metri quadrati di affresco, ma trattandosi di Miche-

trulli su, agli affreschi di Michelangelo che cominciano all'inizio della volta con le lunette in cui sono raffigurati gli antenati di Cristo e che incorniciano il Giudizio Universale. Ora, bisogna fare un passo indietro: da quando sono al Museo Vaticano, ogni anno, in occasione della tradizionale spolveratura, che data la semplicità dell'operazione veniva affidata ad un giovane, lo ne approfittavo per arrampicarmi fino su a osservare e godere da vicino il Giudizio. Cosa che consideravo un fatto solo molto personale, e che si sarebbe poi invece rivelata preziosissima ai fini del restauro. Intanto queste visite ravvicinate mi avevano dato modo di osservare una notevole somiglianza tra le condizioni di tutti gli altri affreschi della Cappella.

«Ora il restauro realizzato su Matteo da Lecce e Wandor Brobeck completava il quadro. Perché guardando-



lettura artistica tout-court, e infine siamo andati a verificare; e i risultati che noi diamo sono i risultati della verifica. E quando lo scopro che tutto quello che ci ha tanto incantato l'ha fatto Mazzuoli nel 1710, io non posso continuare a chiamarlo Michelangelo.

— E Brandi, il suo maestro, che posizione ha assunto nei confronti di questo chiacchieratissimo restauro?

«Ahh... il giudizio di Brandi è stata la mia più grande soddisfazione. Ha approvato tutto. Nonostante sia malato, è venuto, è salito, ha guardato senza dire una parola, per più di un'ora, e alla fine mi ha detto: "davvero non capisco queste polemiche, è il risultato più logico e normale che potesse avere questo restauro". Ero molto preoccupato del suo giudizio, e quello che ha detto, per me è stato molto importante.

Gazzetta di Parma
di venerdì 16/1/87

CRONACA DELLA CITTA'

DOMANI UN DIBATTITO AL CENTRO CAVAGNARI

Restauri della Cappella Sistina: una vicenda che fa discutere

Ne parleranno il restauratore prof. Colalucci,
il regista Criscenti e il prof. Quintavalle —
L'iniziativa della Cassa di risparmio alle 16,30

Si dice, ed è probabilmente vero, che il restauro degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina sia «il restauro del secolo». Non servono parole per dire come questi dipinti siano forse il massimo vertice d'arte raggiunto dall'uomo: com'è stato scritto, misurando qui Michelangelo addirittura la propria creatività con quella di Dio, le cui fatiche per la Creazione del mondo gli affreschi sistini appunto illustrano.

Molte parole e molte immagini durante i lavori servono invece per spiegare, illustrare e documentare il restauro che in questi anni il Vaticano sta eseguendo. Restauro che ci sta restituendo una immagine del tutto nuova del Michelangelo che da sempre è stato visto. Grigio, cupo, «esistenziale», il secondo; chiaro, specchiante di cangiamenti cromatici, di enorme forza plastica quello che la



pulitura ci ripropone.

È evidente che una simile rivoluzione non può passare inosservata. Ecco allora i dispareri e le polemiche che fin dall'inizio hanno diviso, tra fautori e detrattori, il campo accademico. Anche in questo numero di gennaio del «Giornale del-

l'Arte», nella consueta e divertente pagella del «meglio» e del «peggio» dell'anno trascorso, il giudizio sui restauri della Sistina occupa la gran parte degli spazi. E addirittura, in prima pagina, è il ministro degli Esteri, Giulio Andreotti, a prendere parola per rassicurare il Paese sull'andamento dei lavori.

La Cassa di Risparmio di Parma, in collaborazione con l'Associazione «Sponsor e Cultura», ha organizzato presso il «Centro Cavagnari», domani, sabato alle ore 16,30, una conferenza sui restauri della Sistina dal titolo «Michelangelo rivoltato».

Saranno presenti, l'autore dell'intervento, prof. Gianluigi Colalucci, e il regista Nino Criscenti del Tg 1, che su questo restauro ha girato un avvincente documentario. A presentare il tutto sarà il preside della facoltà di Magistero della nostra Università, prof. Carlo Arturo Quintavalle. Farà gli onori di casa il presidente della Cassa, prof. Alessandro Duce.

L'occasione si presenta di straordinario interesse per la città. Il documentario di Criscenti sulla prima parte dei lavori eseguito sulle lunette con i profeti, e le diapositive di Colalucci sul restauro della volta, po-

Resto del Carlino di Lunedì 19/1/87
Carlino PARMA

Michelangelo ritrovato

Presentati al «Cavagnari» i restauri della Cappella Sistina



Gianluigi Colalucci

E' arrivato a Parma il «Michelangelo ritrovato». I lavori dei restauri della Cappella Sistina, ancora in corso, sono stati presentati nella sala dei congressi del Centro «Cavagnari» della Cassa di Risparmio. Questa è stata la prima manifestazione, che ha aperto il contesto di una serie culturale, organizzata dalla stessa Cassa di Risparmio e dall'Associazione «Sponsor e cultura». Vedere gli affreschi puliti di Michelangelo è stata subito impressione sconvolgente, proprio come quella che ha provato lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan alla prima vista dei colori «nuovi» del grande artista. Sono adesso colori puri, cantanti, mai visti, che cambiano il corso della storia dell'arte e della sua critica. Colori mai supposti che, come ha affermato Arturo Carlo Quintavalle (direttore del Csaac e preside della nostra Facoltà di Magistero) in

apertura di lavori «sono culturalmente molto «densi» della simbologia neoplatonica, che contraddistingue l'opera ed il percorso di Michelangelo: Rossi, gialli, verdi, blu, puliti e puri proprio come i quattro elementi della creazione (acqua, aria, fuoco e terra), colori dal sapore alchemico, così simbolicamente usati dai manieristi fino al nostro Parmigianino».

Un percorso, dunque, che si può rileggere proprio a Parma, nei dipinti del Correggio.

Un Correggio, che, come ha detto Quintavalle, «ripropone la questione del suo viaggio, a Roma ed evidentemente «conosce» Raffaello e «vede» Michelangelo».

Quindi proprio attraverso l'attenta analisi della nostra cultura possiamo riconoscere nei colori del dopo restauro quelli reali usati da Michelangelo, che termina il «Giudizio» il 10 ottobre 1541 (la data ufficiale della scoperta). Questa analisi permette di schierarsi per il sì o per il

no sulla validità del restauro. «Intorno ai restauri nasce sempre polemica — ha risposto senza imbarazzo Gian Luigi Colalucci, il restauratore — noi facciamo un lavoro di recupero originale, che a livello tecnico solo gli esperti possono capire; per i fruitori normali vale l'accorgimento di non lasciarsi travolgere dall'emotività del contrasto».

«E' un lavoro ben fatto», è intervenuto il restauratore degli affreschi del nostro Battis-

stero, Bruno Zanardi.

Consensi, perciò, al lavoro di restauro iniziato nel 1980, che durerà approssimativamente fino al 1992. Ma restaurare oggi significa davvero sempre «bene»? A forza di pulire non si rischia di pulire un po' troppo? «Io non do un giudizio tecnico — ha risposto Nino Criscenti, del Tg1, che ha realizzato il filmato sui lavori — ma guardando «la bottega artigiana» di Colalucci, mi sembra proprio che siano stati tolti solo gli oli, le vernici ed i fumi, che rendevano opachi e monocromi gli affreschi della Sistina».

Alla fine un'unica perplessità: Paola Caschi Lavagetto, soprintendente per Piacenza, ha detto: «Visto che si tratta di Michelangelo, non sarebbe meglio fermarsi un attimo per una riflessione, per verificare ancora una volta se si sta facendo bene?».

[Mariagiuseppina Bo]

asciata a Ka-
nmette gli er-
ase della rivo-
ne con il Paki-
nolto vicino.

A PAGINA 9



Il leader afghano Najibullah

mentre trovano conferma le voci secondo cui
Terry Waite, l'emissario della Chiesa anglicana è
prigioniero della Jihad islamica. Ieri il leader dru-
so Jumblatt si è offerto come ostaggio purché
Waite venga rimesso in libertà.

A PAGINA 10

CON UN SERVIZIO DI ENRICO FRANCESCHINI

na il giallo resta

sacrare
italiani”

e dalla Tass

ALBERTO STABILE

ss insiste: l'eccidio dei duemila sol-
ppoli non è un'invenzione. E cita le
vi trovavo vicino alla zona boscosa
-dice Yulia Moskal che alla fine del-
eva 16 anni—. Una lunga colonna
si è avvicinata insieme con un con-
cuni suonavano la chitarra. Solo la
che si preparava a compiere l'ese-
ava dagli italiani. Mi sembrava di
ire. Mentre scappavamo abbiamo
e delle armi automatiche». Ma dei
ali italiani citati dalla «Tass» non c'è
nivi del Ministero della Difesa. Spa-
zioni dei dispersi chiedono che Mo-
le un approfondimento su tutti i ca-

A PAGINA 7

Dagli esperti Usa un invito alla cautela

Cappella Sistina
“Bloccate subito
quei restauri...”



Un particolare della Cappella Sistina

di JAMES BECK (titolare della cattedra di Storia dell'Arte
all'Università di Columbia)

● NELLE PAGINE DELLA CULTURA

domenica 1 Febbraio 1987
venerdì 2

la Repubblica

Cultura

Pubbllichiamo la "lettera aperta" che un autorevole studioso americano indirizza al professor Gianluigi Colalucci, direttore dei restauri della Cappella Sistina

Angeli in pericolo?

LA LETTERA aperta del professor James Beck, titolare della cattedra di storia dell'arte alla Columbia University — lettera che compare oggi anche sul *New York Times* — rilancia una polemica che negli ultimi mesi aveva visto la maggioranza degli storici dell'arte schierarsi a favore dei restauri diretti da Gianluigi Colalucci. Contro il restauro si è invece pronunciata una minoranza, rappresentata in particolare modo da Toti Scialoja e da Alessandro Conti. Proprio in queste ultime settimane è uscito presso La casa Usher un volume di Alessandro Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco*, con una prefazione di Scialoja, «Sgomero per la Sistina».

di JAMES BECK

CARO Colalucci, in questo mondo alienato e frettoloso, dove le azioni sono coperte dal velo dell'anonimato, le battute ad effetto sono di rigore e le alleanze più spurie portano a strane compagnie, è un evento inatteso aprire un dialogo con qualcuno a cui è stato attribuito un ruolo antagonista. Quando il *New York Times* ha pubblicato la corrispondenza da Roma di Mary Davis Suro, «Il restauro della Sistina: guai in paradiso» (4 gennaio 1987, ripubblicata poi dall'*International Herald*

finire questi interventi «i restauri più belli di questo secolo» — mi sembra che una singola voce dissidente abbia avuto su di Lei un percettibile effetto. Al centro delle sue preoccupazioni per l'articolo pubblicato da *Il giornale dell'Arte* del settembre 1986 e da *Artis Magazine* dell'ottobre dello stesso anno va identificato non tanto il mio giudizio personale quanto quello della Storia: un giudizio cioè che potrebbe far ricadere su di Lei la responsabilità di avere compromesso l'affresco unitario che pervade l'affresco michelangiolesco della Sisti-



Michelangelo:
Il Giudizio Universale
(particolare)

bene alla prova del tempo cosa rappresentano mai pochi mesi o pochi anni per degli affreschi che risalgono a 475 anni fa?

E questi non sono i soli interrogativi a cui tutti noi dobbiamo trovare risposta. Il più difficile forse è di natura morale e filosofica: a chi appartiene questo capolavoro? Papa Giulio II pagò per la volta dopo aver avuto la felice intuizione di ricorrere al più grande e al più difficile artista del tempo per immortalare la Cappella eretta dallo zio, Papa Sisto IV; possono ora i suoi eredi di-

V
le con qu
un sacca
trona ed
Goodwil
nia Sears
ta. Sopra
re Under
monume
Un foglio
macchin
una casse
pagnati c
conti già
Ma il

PAESE SERA
3-2-87

erta-
nenti
Leo-
rale Antonio Ricchezza.
Per lui, che ha pubblicato
cinque volumi sulla cam-
pagna di Russia, l'episodio
dello sterminio è «veritè-

ni di mistero sull'eccidio di
Leopoli diventano sempre
più esigui. Tutto, o quasi
tutto, era stato raccontato,

storici russi Vassili Romanovskij e Vassilli Romanovski.
Già otto anni prima la «Li-
teraturnaja Gazeta» aveva
spettando la formazione di
una commissione mista
italo-sovietica.

SISTINA: NIENTE DUBBI REPLICA DAL VATICANO

Enrico Fontana

15 >>>
bi-
line
ito
ne
del
va
ite
i è
je-
i
ni
no
ron
lto
to:
ci
sto
la-
na
no
on
m-
he
ha
fa-
ve
ni
da
ni
vo
ler
ra
da
ha
a
lu-
co-
fa-
ile
no

ROMA. Giornalisti invitati a salire su impalcature e ponteggi per accertare la «bontà dei lavori». Febbrile lavoro di documentazione sui restauri in corso, quelli sulla volta, che dovrebbero essere ultimati nel 1988. La macchina organizzativa che accompagna i restauri vaticani alla Cappella Sistina di Michelangelo reagisce così alla lettera aperta di James Beck, titolare della cattedra di Storia dell'arte alla Columbia University, pubblicata domenica scorsa dal New York Times. Destinatario, il direttore del laboratorio, Gianluigi Colalucci. «Caro Colalucci — scrive lo studioso americano — lei, un restauratore con esperienze decennali, sta incominciando a nutrire gravi dubbi». Secca e scontata è arrivata la smentita del responsabile tecnico dei restauri (iniziati nel 1980 e diretti da Fabrizio Mancinelli). «Non so da dove James Beck abbia tratto l'impressione che io sia preoccupato». Eppure lo studioso americano è stato esplicito, nel citare la fonte che ha ispirato la sua lettera, una corrispondenza da Roma di Mary Davis Suro, pubblicata dal New York Times lo scorso 4 gennaio. Titolo: «Il Restauro della Sistina: guai in Paradiso». «Una corrispondenza — scrive Beck — basata essenzialmente su una Sua intervista (al Colalucci, ndr). Nella replica Gianluigi Colalucci afferma anche che «quando Beck nel

novembre scorso salì sul ponteggio della Sistina ci manifestò il suo compiacimento». «Ora, evidentemente è di parere diverso». Peccato che sempre James Beck, proprio su Paese Sera, abbia espresso gli stessi dubbi di oggi, lo scorso 14 ottobre. «La mia impressione di fronte al loro aspetto attuale (quello dei restauri, ndr) è che ora questi affreschi sono quasi spenti». Dubbi e perplessità noti nello stesso mondo accademico, tanto che Corrado Maltese, titolare della cattedra di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Roma, confessa, il 4 novembre, in un'intervista al nostro giornale «di avere gli stessi dubbi di James Beck». Quali? Osservati con attenzione da terra (e non a distanza ravvicinata) gli affreschi restaurati perdono «peso e definizione spaziale», come scrive Toti Scialoja nel suo manifesto-denuncia pubblicato dal nostro giornale il 5 ottobre dello scorso anno.

Le analogie tra il primo intervento di Beck e quest'ultima lettera sono impressionanti. Allora, come oggi, invita i restauratori alla prudenza. «Che fretta c'è — scrive Beck a ottobre — nessuno ha mai detto che gli affreschi siano in pericolo imminente». «Non sarebbe più opportuno — prosegue lo studioso americano — aspettare, anche per una generazione se necessario,

quando le tecniche non saranno così perfezionate da garantirci che anche lo strato più sottile di sostanze applicate da Michelangelo venga conservato?». E questo infatti, le cosiddette «velature a secco», il nocciolo della polemica. Inesistenti, per i curatori del restauro. Parte integrante dell'arte michelangiolesca per chi chiede la sospensione dei lavori (con James Beck in testa). Sotto accusa finisce il solvente usato. L'Ab57 di cui si occupa, sul nostro giornale (l'11 ottobre dell'86) Alessandro Conti, titolare della cattedra di Scienza e tecnica del restauro all'Università di Bologna. Un potente agente chimico da usare «con precise raccomandazioni e per interventi ben circoscritti», scrive Alessandro Conti. E non, come sta avvenendo, in tutti i 750 metri quadrati della Volta michelangiolesca.

«Se esistono scadenze contrattuali nell'ambito dei diritti di riproduzione — scrive James Beck — non sarebbe certo eccezionale modificarle o abrogarle». E il riferimento, esplicito, al contratto miliardario firmato dal Vaticano e dalla compagnia televisiva giapponese Nippon Tv Corporation: in ballo l'esclusiva mondiale dei diritti di riproduzione, da qui fino al 1992, quando dovrebbero terminare i restauri del Giudizio universale.

RESTAURI IN UMBRIA. CON LA CHIMICA ALLA RICERCA DELL'AUTORE PERDUTO

PERUGIA (A.F.). Il progetto è ambizioso. Si tratta di salvare dal degrado una delle pagine più preziose della pittura umbra del Quattrocento e di svelare un mistero che è rimasto tale nonostante gli sforzi di generazioni di studiosi. L'opera di salvataggio riguarda gli affreschi che si trovano all'interno di una chiesa di Toscolona, piccolo centro del comune di Avigliano Umbro. Il mistero da chiarire, invece, riguarda il loro autore che per ora è conosciuto con il nome convenzionale del maestro dell'annunciazione Gardner. Un nome che gli esperti hanno tratto dall'opera maggiore di questo artista, una annunciazione

dettero all'inizio del secolo alla collezionista americana Isabella Gardner. Tutta l'operazione sarà portata avanti dalla sovrintendenza ai beni culturali con la sponsorizzazione dell'Alcantara. L'azienda dell'Eni

scarso valore. Ora sono stati rivalutati a «testo pittorico inedito, riconducibile alla cultura rinascimentale umbro-toscana» un'opera da salvare. Appena scoperto il valore effettivo degli affreschi (è un ciclo che narra della salvezza attraverso l'intercessione della Madonna e dei santi) la soprintendenza, con procedura d'urgenza, ha effettuato un primo intervento di consolidamento. Poi è cominciata l'attesa dei finanziamenti necessari per completare l'opera ma anche per scoprire la vera identità del maestro dell'annunciazione Gardner. Per ora c'è solo un'ipotesi: potrebbe essere Pier-

LE POLEMICHE SULLA CAPPELLA SISTINA E LE RESPONSABILITÀ DEI TECNICI DEL RESTAURO

Michelangelo sporco dura di più?

La strategia dell'immagine di alcuni grandi complessi industriali e finanziari ha fatto scegliere il patrocinio di importanti restauri come operazione di sicuro successo. In questo momento, il confronto con altre strategie sembra del tutto a svantaggio di quella scelta. Chi, per esempio, ha donato a Brera il dipinto di Pellizza da Volpedo, «Fiumana», non ne ha avuto che onori. Chi invece si è impegnato in imprese di restauro complesse sta attraversando un periodo difficile.

Le cause sono in parte all'origine stessa dell'operazione. Il restauro è intervento delicatissimo e responsabile, che richiede calma, ponderazione, libertà di confronti e di consulti. Avere messo il restauro dentro il fragore dell'informazione corrente ha significato un grave disturbo. Tanto più perché, dovendo presentare un'operazione in corso ad un pubblico tutt'altro che preparato, chi avrebbe buoni argomenti per spiegare quanto sta facendo è impedito dall'impossibilità di far arrivare un'informazione corretta ai canali giusti, e soffre invece della deformazione involontaria.

Per la cappella Sistina, un curioso contratto fra i Musei Vaticani e i loro «sponsor» impedisce, per ora, la pubblicazione delle parti degli affreschi di Michelangelo già restaurate, ostacolando così la circolazione dell'informazione proprio nel momento in cui ve ne sarebbe più bisogno.

Visto da pochi

Infatti sono state pubblicate finora, dopo il restauro, soltanto le fotografie delle lunette dipinte da Michelangelo e delle figure dei papi, dipinte nel Quattrocento; ma la pubblicazione delle altre parti già restaurate è rinviata a quando sarà scaduta la riserva di «copyright» degli «sponsor». Così, in questo come in altri casi, per il «Cenacolo» per esempio, è avvenuto che critici più o meno illustri si siano espressi sul restauro, i suoi criteri, l'opportunità o meno di iniziarlo e continuarlo senza averlo mai visto. Quest'ultima circostanza è facilmente accertabile poiché, tanto a Roma quanto a Milano esiste un quaderno su cui vengono raccolte le firme di tutti coloro che sono saliti sui ponteggi.

E' dunque un segno interessante di costume il fatto che sia stato possibile scrivere un intero libro contro il restauro della Sistina (A. Conti, «Michelangelo e la pittura a fresco», Usher 1986) senza che l'autore dimostri mai un'osservazione diretta e soltanto cuchia notizie stampate a ipotesi non dimostrate. L'ultima bordata contro il restau-



La Sibilla Delfica come appare dopo il restauro e com'era (Foto Ap)

ro della Sistina viene da James Beck, presidente del dipartimento di storia dell'arte e archeologia dell'università di Columbia, New York, ben noto da noi per i suoi studi sul Rinascimento e per i suoi regolari e graditi soggiorni sulle nostre Alpi. Per una fortunata coincidenza, l'articolo ultimo di James Beck è apparso sulla «Repubblica» l'indomani di un'affollatissima conferenza di Fabrizio Mancinelli, ispettore dei Musei Vaticani, al Poldi Pezzoli di Milano; sicché un centinaio almeno di milanesi ha potuto mettere a confronto le proprie impressioni, suffragate anche dalla visione di un'abbondante documentazione fotografica, con l'articolo citato.

Che cosa dice, dunque, il nostro amico Beck? In sostanza si appiglia ad una nota amara di Gianluigi Colalucci, (il quale peraltro ha già annunciato una sua risposta) il caporestauro dei Musei Vaticani, che letteralmente diceva: «Stiamo iniziando il lavoro intorno a un dipinto straordinariamente bello e del più alto livello tecnico. Dovremmo essere entusiasti e invece siamo preoccupati... Avverto un senso di generale ansietà. Non c'è nulla in particolare che mi preoccupi, tuttavia l'atmosfera è pesante (the mood is very heavy)».

Risponde Beck: «Lei, Colalucci, sta incominciando a nutrire gravi dubbi anche se è stata una sola voce nel mondo accademico che si è levata per contestare il restauro da Lei diretto». Troppo precipitoso, mi sembra, il nostro osservatore americano nella sua analisi a distanza della psicologia di Colalucci.

Ma perché, secondo Beck, il restauro dovrebbe essere interrotto?

Non perché l'abbia visto da vicino e vi abbia rilevato alcunché di sbagliato, ma per considerazioni generali che non possono, credo, essere trascurate. Dice Beck: «Anni o sono, quando vidi l'Isaia di Raffaello, in Sant'Agostino, restaurato, gridai dall'entusiasmo: lo rivedo oggi indistinto e appiattito». Così gli affreschi con le storie di Cristo e di Mosè del tempo di Sisto IV, nella Sistina: erano freschi e vividi dopo il restauro, dieci anni or sono, non lo sono più ora.

Il danno dell'aria

Questo di Beck è un vero allarme. Un avvertimento sul danno rapidissimo che la nostra aria inquinata sta producendo sulle nostre opere d'arte. La «Frankfurter Allgemeine Zeitung», elogiando il restauro della facciata della cattedrale di Modena, si chiedeva: «Quanto durerà?».

Ebbene, dice Beck, se le cose stanno così, sospendiamo tutto, attendiamo una o due generazioni finché si saranno trovati altri strumenti di restauro e di protezione dei monumenti. Ma nessuno ha finora dimostrato che dipinti e sculture si conservino meglio sotto lo sporco, costringendo i sali che affiorano in superficie ad aprirsi la via demolendo lo strato pittorico o facendo crollare parti delle statue. Un restauro è un'operazione di soccorso, e vi sono abbondanti prove di come gli affreschi della Sistina ne avessero e ne abbiano bisogno.

D'altronde, né i solventi impiegati sono sconosciuti, né lo è la tecnica di Michelangelo. Questa ci è anzi meglio nota proprio grazie al restauro in corso. Si pensava che

volta e lunette fossero state dipinte in tempi diversi; si è invece dimostrato che Michelangelo operò in tre pontate, ogni volta compiendo insieme lunette e volta. Tuttavia, e questo i restauratori l'hanno ben chiaro, usò tecniche diverse. Nelle lunette il solo affresco, con tecnica rapida, tanto che non si curò di lasciare alcune parti addirittura incompiute. Negli ignudi e nei medaglioni ricorse invece in misura limitata anche alla tecnica a secco, ma la sua opera è ben distinguibile dagli imbratti delle colle e dei ritocchi a tempera successivi.

Chiunque guardi le tavole del volume De Agostini sulla Sistina, già recensito dal «Corriere», o le ottime illustrazioni del recente «Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano» (a cura di E. Borsook e F. Superbi, Silvana Editoriale) potrà rendersi conto personalmente di queste diversità. O crederemo che sia di Michelangelo il colpo di spugna che sfregia il volto di Eva nel momento del peccato?

E' curioso, però, che le critiche al restauro si appuntino sulla parte di Michelangelo e non, invece, sulla serie dei papi dipinta subito sotto. Chi visita oggi la Sistina troverà un accordo cromatico perfetto fra le lunette di Michelangelo e le nicchie dei papi e non potrà non convenire che quell'accordo era voluto da Michelangelo. La critica si appunta invece sul restauro delle scene bibliche ed evangeliche ancora più in basso. Sì, è vero che quelle ci appaiono oggi assai meno vive di un tempo, ma ciò dipende, oltreché dall'inquinamento, proprio dalla qualità molto più soggettiva del restauro di allora, con le sue puliture ineguali e la sua ricerca di effetto. Dunque il contrario di quanto, con analisi e controlli e indirizzi ben diversi, si sta facendo ora nella zona superiore della cappella.

Molte volte i restauratori affermano che per loro non è diverso intervenire su un Raffaello o un Neri di Bicci, poiché la vera difficoltà sta nelle condizioni dell'opera. Come dobbiamo credere a un chirurgo che ci dica che per lui conta la malattia del paziente, non il suo stato sociale, così dovremmo credere ad un'affermazione analoga da parte di un restauratore. I ritratti dei papi nella Sistina non hanno ancora nomi precisi nella storia dell'arte e sul loro restauro nessuno ha da ridire. Ma, allora, perché le stesse persone che hanno restaurato bene i papi dovrebbero ora restaurare male Michelangelo? E perché Colalucci ha già potuto restaurare, e benissimo, tutte le stanze di Raffaello senza provocare rumori? Forse perché non c'erano «sponsor»?

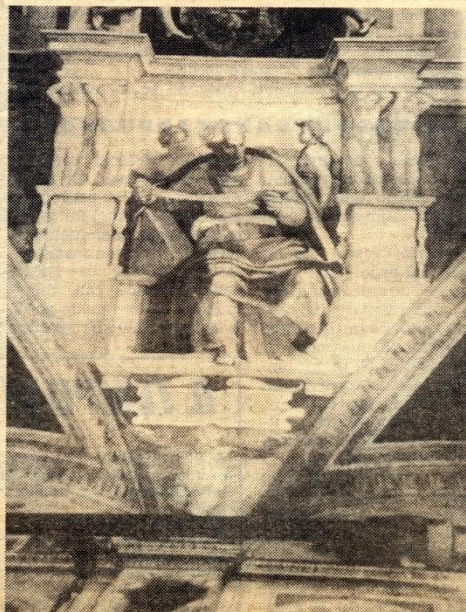
Carlo Bertelli

SISTINA Critici e storici d'arte americani chiedono al Vaticano una «pausa di riflessione». Le reazioni alla lettera aperta del professor James Beck a Gianluigi Colalucci, direttore dei lavori alla volta michelangeloiana. Sarà tradotto e pubblicato negli States il saggio critico di Alessandro Conti

NEW YORK. James Beck, professore di storia dell'arte all'Università di Columbia, ha chiesto al signor Colalucci, direttore dei restauri degli affreschi michelangeloiani nella Sistina «una pausa di riflessione e studio di procedere alla controversa pulizia». La lettera è giunta quasi a tempo al riquadro della Cacciata dal Paradiso. Lo ha fatto per termini accorati e una lettera aperta dalla più autorevole rivista internazionale e pubblicata in Italia da «L'Espresso» del 1 del corrente. Il destinatario, Gianluigi Colalucci, ha risposto in un'intervista concessa al New York Times del 4 gennaio. L'u.s. aveva già malincuore apprensivo e polemiche provocate da lui diretti, ha fatto dozzine di giornalisti, quasi tutti esponenti politici, sui restauri della Sistina. Permettete loro di essere a distanza ravvicinata e di avere i colori brillanti e vivaci e le prime campiture a olio liberate ora dalla sporcizia, da colui che altri restauratori hanno fatto e, come hanno fatto con allarme diverse culture d'arte italiane, dalle estese e dai ricorrenti e ripetuti ritocchi a se stesso Michelange-



LA SIBILLA DELFICA E GIOELE (SOTTO) FANNO PARTE DEGLI AFFRESCHI GIÀ RESTAURATI NELLA CAPPELLA SISTINA



ORA ANCHE DAGLI USA «FERMATE I RESTAURI»

da New York Lucio Manisco

representanti della... che gli chiedevano... negli spunti critici... nella lettera aperta... Colalucci ha re... in tono polemico... autore era sempli... storico d'arte e... tale, un non ad... vori. Sono battute... rie del genere... hanno fatto dege... scambi rissosi un... che la controparte... le della gravità... zioso, aveva cer... postare in termini... una disamina og... torica, scientifica

me Toti Scialoja che è stato tra i primi ad esprimere sgo... mento per il raaschiamento... degli affreschi; hanno eti... chettato come marginale e... fantasioso il saggio critico... più documentato e scientifi...

questi signori di poter liqui... dare con un'altra sommaria... etichetta la più grave e do... cumentata denuncia del lo... ro operato?

Ma del libro che viene pre... sentemente tradotto in in... glose e che sarà pubblica...

fornite a riguardo dal Cola... lucci e le allarmate valuta... zioni di altri esperti ameri... cani su una più sostanziale... alterazione del capolavoro... michelangeloiano: Alexan... dere Elliot, ex caporedattore...

rete televisiva «N.B.C.» po... neva a confronto analoghe... riserve avanzate dal profes... sor Beck con i giudizi positi... vi del professor Carandente... che, trascinato forse da spi... rito polemico giungeva a so...

stau... re». I... to no... per i... so «... prod... fresc... venti... che a... evide... per a... lazio... ne ita... se.

Il s... na d... del «... riva... denu... dei l... firma... dopo... paral... gli ul... ti inc... vori c... di Re... stri, ... accus... «la n... liardi... cosid... dell'a... prese... della... molte... getto... passa... lo se... «Ecco... al Va... Elliot... sta d... bilme... del p... nostr... della... è stat... litativ... strata... gnazi... cond... il gio... le ger... Di l... è dett... data... stamp... profes... non i... gli in... al sig... lange... re o... con t... prend

LA REPUBBLICA 7/2/87



Dettaglio della lunetta di "Azor-Sadoch" nella Cappella Sistina

Risposta alla "lettera aperta" che uno studioso americano ha inviato da queste pagine al Restauratore Capo dei Musei Vaticani, a proposito della Cappella Sistina

Caro Beck, lei mi offende

di GIANLUIGI COLALUCCI

CARO Professor Beck, rispondo alla sua lettera aperta pubblicata da *la Repubblica*. La sua affermazione secondo la quale io incomincerei a nutrire gravi dubbi

che oggi mi pone non siano state da noi considerate prima ancora di dare inizio al lavoro. Mi sembra ovvio che quesiti quali: è necessario procedere alla pulitura? è urgente? siamo sicuri della bontà

tutti da Fulvia sabo



LEGGENDO i primi due romanzi di Aldo Busi, lo confesso, avevo sempre provato una vaga sensazione di *déjà vu*: appena avvertibile per *Seminario sulla gioventù*, ben più forte e definitiva

L'ultimo roma

La D

fattore determinante nello sviluppo della società contemporanea. Nella sua accezione più ampia, essa rappresenta quasi il 5 per cento del prodotto

dimostrata anche una continua crescita fatta registrare nella prima metà degli anni Ottanta, periodo di relativa

ne per il «primato culturale» degli italiani.

Andrea Bonanni

una a fornire appunto progetti, confluenti o alternativi. Progetti che svariano lungo diversi gradi di realizza-

Corriere della Sera 7/2/87

LA POLEMICA SUL RESTAURO DI MICHELANGELO: PARLA IL DIRETTORE DEI LAVORI, MANCINELLI

«Per la Sistina non c'è bisogno di pause»

CITTA' DEL VATICANO — «Adesso abbiamo l'esperienza di 500 metri quadrati. A ogni metro di pulitura degli affreschi ci siamo posti domande e problemi. Ormai non dovrebbe più accadere nulla di non previsto» dice Fabrizio Mancinelli, direttore dei restauri della Sistina. I lavori in corso sono infatti affidati a un team composto da uno storico dell'arte (appunto Mancinelli), da un restauratore (Colalucci) e da un chimico-biologo (Gabrieli).

— Perché e quando, professor Mancinelli, avete deciso di intervenire sugli affreschi della Sistina?

«Siamo all'ultimo capitolo d'un lavoro iniziato nel 1964 dall'allora direttore De Campos. Quando siamo partiti noi, nel 1980, avevamo l'idea di pulire soltanto la serie dei papi, che si trova immediatamente sotto le lunette. Nel muovere il ponte ci siamo resi conto, però, che c'era tutta una serie di strappi nel colore michelangelo. Strappi causati dalla contrazione della colla applicata come ravvivante nel corso dei secoli. Abbiamo dovuto intervenire, a questo punto, anche sulle lunette. Ci siamo quindi dati un programma, che prevede tre tappe o momenti: pulitura delle lunette e infine del "Giudizio Universale" nella parete dell'altare».

— Pulitura o restauro? Come definirebbe, professor Mancinelli, quello attualmente in corso alla Sistina?

«Si tratta prevalentemente di un'operazione di pulitura poiché il lavoro di consolidamento degli intonaci, perlo-

no fino al punto in cui siamo oggi, era già stato eseguito al tempo di Seitz (1904) e di Biagetti (anni Venti e Trenta). Il ritocco, poi, è ridotto al minimo, riguarda essenzialmente le lacune e viene eseguito a tratteggio verticale e incrociato. Aggiungerò che è sempre ad acquarello, la tecnica più inalterabile nel tempo».

— Il restauro, secondo lei, è questione oggi prettamente scientifica o anche estetica?

«Il restauro adesso è molto complesso: comprende un fattore estetico, un fattore storico e un fattore tecnico. Il restauro è oggi le tre cose insieme: un tempo era invece una questione essenzialmente estetica».

— Quali studiosi avete interpellato prima di intraprendere i lavori?

«Abbiamo sentito molti studiosi. Quello della Sistina è d'altronde, fin dal primo giorno, un restauro aperto: sono saliti sui ponti, a oggi, oltre tremila specialisti fra storici dell'arte e restauratori, a cominciare dai tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro».

— Quando la Sistina nacque aveva i colori brillanti, molto intensi di adesso?

«Allorché la decorazione fu eseguita, Michelangelo adottò una tecnica (e questo risulta chiaramente dal lavoro fin qui svolto) che era quella dei suoi contemporanei. Intendo dire, cioè, con tutte le eccezioni previste dalla norma: in particolare, con pentimenti e parti a secco, che non abbiamo trovato sulle lunette ma abbiamo trovato sulle volte. Questa tecnica, c'è da aggiungere, Miche-



Il professor Mancinelli, direttore del restauro della Sistina

langelo la interpretò in modo particolare: il colore viene steso a velatura in modo da lasciare sempre trapassare il tono dei colori applicati in precedenza e spessissimo anche dell'intonaco. Ciò rende il colore di Michelangelo luminosissimo, fatto per essere visto in qualsiasi condizione di luce. Il maestro sapeva benissimo che la Sistina non avrebbe mai avuto, salvo che a mezzogiorno, grossi livelli di illuminazione. Oggi la luce elettrica, soprattutto se eccessiva, appiattisce le immagini».

— Il professor Beck della Columbia University, attraverso una lettera inviata ai giornali, vi ha esplicitamente invitati alla prudenza. Ha chiesto se, allo stato delle cose, si può essere sicuri che nulla di Michelangelo si sta perdendo.

Beck, invitandovi a una pausa di riflessione, ha scritto: «Un lieve ritardo nel completare la pulitura non può arrecare nocuo documento fisico agli affreschi». Che cosa risponde a tutto questo, professor Mancinelli?

«Sono d'accordo con Beck che, lavorando su Michelangelo, la prudenza è indispensabile. Sono anche d'accordo sul fatto che il tempo in operazioni di questo genere non deve avere importanza. Però le pause di riflessione si fanno quando ci sono dei motivi validi. Nel nostro caso, le pause sono già state moltissime anche se il professor Beck non ne è informato. Ci siamo fermati ogni volta che lo abbiamo ritenuto necessario. Questa volta non ne vediamo la ragione. Fin qui rispondo a Beck per quanto mi compete. Credo che le stesse

parole potrebbe dirle Colalucci, che non mi risulta abbia il minimo dubbio sul buon andamento dei lavori».

— Quali consensi hanno avuto i lavori?

«In molti si sono espressi a favore pubblicamente: da Urbani a Bertelli, da Argan a Calvesi, da Briganti a Zeri, da Chastel a Ragghianti a Baldini, da Hartt a Shearn, dalla Weill-Garris alla Borsooc. E mi fermo ai soli storici dell'arte. Anche tra i restauratori i consensi pubblicamente espressi sono stati decine».

— Come spiega, professor Mancinelli, che molti artisti, a cominciare da un pittore come Toti Scialoja, respingono i risultati del vostro restauro?

«Gli artisti hanno un rapporto estremamente soggettivo, ed è giusto, con l'opera d'arte e la trasformazione operata dalla pulitura è stata indubbiamente chocante. Non tutti gli artisti, però, hanno reagito allo stesso modo. Sono inoltre molto pochi quelli che hanno visto i lavori da vicino, sul ponte. E quello del far vedere da vicino è normalmente il nostro argomento migliore e più convincente».

— Quando si concluderanno i lavori?

«Abbiamo fatto una tabella di marcia, che si basa sui tempi di pulitura di Eleazar. Sulla volta però abbiamo trovato problemi diversi: i tempi, così, si sono allungati. Probabilmente finiremo nel 1989 anziché nel 1988. Per il "Giudizio Universale" sono stati poi previsti quattro anni. Si vedrà».

Antonio Debenedetti

eneva tut-
esplicita-
sione». La
iva ovvia:
massimo di
to, ma nel-
on voleva

gouache l'aveva donata a me,
io l'avevo donata a mia volta
a Graziella Lonardi, ma poi
si era deteriorata a causa di
un incendio e io avevo chie-
sto a Renato di rifarla. Si può
interpellare la stessa Lonar-

no». Il portiere di Palazzo del
Grillo le disse che fra le chia-
vi ce n'era una che non fun-
zionava.
Le avevano dato quelle chia-
vi apposta o no? La stessa
Marzotto non è sicura che

quell'evento imprevedibile
che va sotto il nome di inna-
moramento, mentre il pittore
la rassicura dicendole che in-
tende improntare il loro rap-
porto ad una «estrema purez-
za».



Fabio
Carapezza
figlio
adottivo
di Guttuso

Alla Cappella Sistina Aveva elogiato i restauri vaticani

Dovremo ancora aspettare qualche mese per vedere comple-
tamente rimessi a nuovo gli affreschi della Cappella Sistina. Il
direttore dei Musei Vaticani, Carlo Pietrangeli, lo ha ammes-
so conversando con i giornalisti con cui era salito sul ponte
mobile che porta ai lavori. Tra la schiera di entusiasti per il
restauro c'era anche Renato Guttuso, il pittore recentemente
scomparso, che aveva elogiato con una lettera all'«Unità» i
restauratori vaticani «per avere rimosso la intercapedine in-
gannatrice, aiutandoci così a vedere ed a capire quel che di
Michelangelo è veramente terribile: il suo animo impetuo-
so».

La «pulitura» di 514 metri quadrati (su 750) di affresco della
volta ancora da trattare potranno essere completati entro il
1988 (come da programma), per i 200 metri quadrati del
«Giudizio Universale» occorreranno ben più di quattro anni.
«Quando si tratta di restauri pittorici che hanno sulle spalle
affreschi con secoli di esistenza - ha spiegato Pietrangeli - è
davvero difficile preventivare sin dall'inizio tutte le difficoltà
e tutti gli imprevisti ai quali si andrà incontro». Pietrangeli,
dopo aver rifatto passo passo tutte le tappe dei lavori, arrivati
oltre la metà del cammino (degli iniziali 1554 metri quadrati,
ne restano 714) ha aggiunto che saranno necessari quindici-
diciotto mesi ancora per arrivare alla fine del restauro, sem-
pre che non sorgano altre difficoltà impreviste.

«Voglio precisare - ha detto Pietrangeli - che questo ritardo
non è affatto legato a quella che alcuni hanno chiamato una
pausa di riflessione, dovuta a problemi inaspettati e che ri-
chiederebbe ulteriori studi. No, non c'è nessun problema, si
tratta soltanto di tempi tecnici che si sono allungati».

Da parte sua il capo dei restauratori, Gianluigi Colalucci,
chiamato direttamente in causa come colui che ha voluto
«d'alt» ha preannunciato che per chiarire tutte le polemiche,
manderà una lettera aperta alla stampa. Colalucci ha aggiun-
to: «Il nostro è un cantiere aperto, chi lo vuole vedere può far-
lo subito e toccare con mano quello che stiamo facendo. Come
è noto i restauratori hanno aperto il cantiere tre anni fa,
con la sovvenzione di circa quattro miliardi di lire offerti dal-
la «Nippon Television Network».

chiede l'eredità

a. Nell'interpretazione della memoria
Renato e Mimise Guttuso», aggiun-
gendo che occorrerà «concordare la più age-
le intesa per intraprendere, in cordiale
monia di intenti, la realizzazione di
dei programmi che Guttuso, ancora di
vivo, aveva solennemente formulato al
fine di fare della fondazione stessa un
centro propulsore di vitalità artistica e
culturale».

Il consiglio di amministrazione della
fondazione (del quale fa parte anche il ni-
glio di Mimise Guttuso, Giampiero
Gotti, che però non era presente), ha an-
che chiesto che, nell'istruttoria per il ri-
noscimento della fondazione, siano
precisati quali mezzi finanziari gli enti
pubblici metteranno a disposizione.

IL MESSAGGERO 8/2/81
(LA MORTE DI GUTTUSO)

Sulle impalcature dei restauratori che stanno restituendo splendore agli affreschi della Sistina

Quattro passi in Paradiso

Lassù, sotto la volta, a contemplare Michelangelo

di DOMENICO DEL RIO

CITTA' DEL VATICANO — Sono stato nel Paradiso Terrestre, sotto l'Albero del Bene e del Male, faccia a faccia con Adamo ed Eva. Ho guardato negli occhi il Serpente. Il Paradiso Terrestre è quello di Michelangelo, sulla volta della Cappella Sistina. Sono salito lassù, a contemplare da vicino gli affreschi meravigliosi che, sotto le mani dei restauratori, riprendono lo splendore dei colori. Non sono un esperto, non sono un tecnico. Sono soltanto uno che, per più di un'ora, si è nutrito di meraviglia.

Già, la Sistina brulica dei soliti turisti, tedeschi, americani, giapponesi. Guardano, con la testa sollevata in alto, «trasecolati e mutoli», proprio come il Vasari descriveva le persone che per la prima volta erano rimaste incantate davanti agli affreschi di Michelangelo. Un professore tedesco afferma solenne: «Questo restauro è il più civile e glorioso avvenimento che chiude il nostro pur criticato secolo».

Il terribile Giulio II

Ci stacciamo dal pavimento con un piccolo ascensore metallico e andiamo su, sotto la volta, su un'impalcatura simile a quella che aveva inventato Miche-



La Sibilla delphica prima e dopo il restauro (foto Ntv-Tokyo)

Sull'impalcatura di adesso non è mai salito, invece, Giovanni Paolo II. Lassù non c'è una bottega di pittori, ma un laboratorio di chimica e di elettronica. I responsabili e gli esperti vaticani del restauro (Pietrangeli, Persegati, Mancinelli, Gabrielli, Colalucci, Rossi, Bonetti) si muovono tra apparecchi video, computer, fotografie a raggi infrarossi, boccette di vetro, formule chimiche. Loro, dicono, non tolgono niente ai colori, fanno solo pulizia, sciolgono la colla che fu applicata sugli affreschi e che si è annerita a causa del fumo delle candele e dei bracieri. Tolgono «l'intercapedine ingannatrice», come ebbe a dire Guttuso, che era salito a contem-

plare a Oloferne. Davide taglia la testa a Golia. Noè, bianco vegliardo, dorme nudo, ubriaco, e tre figli, nudi, lo coprono con un velo sottilissimo. La Sibilla Delphica spalanca i suoi grandi occhi incantati, mentre il vento le gonfia il manto rosso e azzurro. La Sibilla Eritrea, muscolosa, si immerge nella lettura di un libro. Il profeta Zaccaria, la barba patriarcale, è avvolto nella sua squillante veste verde.

Agli angoli delle scene bibliche, splendono i giovani nudi, efebi giganteschi dalle membra perfette. La loro carne è morbida, color della pesca, come la carne di una fanciulla. Uno è qui, ai confini con il Paradiso Terrestre. Lo tocco con la mano. La

so il frutto proibito. La sua carne nuda è sotto lo strato sporco della fuliggine e della vecchia colla. Soltanto sulla guancia destra le scende un piccolo spazio a cuneo di antico colore chiaro. Adamo, con la sua nudità nerastra, si ribella, punta un dito contro il Serpente e afferra un ramo dell'Albero come a scuoterlo. Il Serpente fa spiccare contro il fogliame verde il suo volto rossiccio e ambiguo di donna, come una figura misteriosa di un affresco pompeiano. Dall'altro lato dell'Albero, cacciati dalla spada di un angelo rosso, Eva e Adamo sono già ripuliti. Eva è impaurita. Adamo fa un gesto di difesa, ha i tratti del volto risolti con macchie di

della terra, Dio che separa la luce dalle tenebre.

Là in fondo, sotto Giona spaventato dalla balena, c'è l'immensa parete del Giudizio universale con le sue trecento figure. Annerito anch'esso dal fumo e dalla polvere grassa, finirà col mostrare i colori originari forse nel 1992 o nel 1993. Oltre i colori, il Giudizio mostrerà allora anche i suoi nudi così come li aveva dipinti Michelangelo: nudi di santi, di beati, di angeli, di martiri, di vergini, di diavoli, di dannati? A Firenze, per la Cappella Brancacci, è già stato deciso di togliere le foglie, applicate nel Seicento, ai nudi di Adamo ed Eva sia del Masaccio che di Masolino. Accadrà così anche per il Giudizio universale?

La questione morale

La questione è duplice: tecnica e, diciamo, «morale». Per la parte tecnica, dicono i restauratori, non ci saranno difficoltà, se le coperture risulteranno soltanto superficiali e non saranno diventate tutt'uno con l'affresco. E per la parte «morale»? Chi deciderà sarà il papa, naturalmente, così come furono i papi a far coprire i nudi da pittori brachettoni.

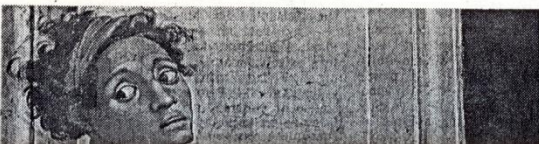
Visita sul ponteggio per osservare da vicino i lavori di restauro in corso sulla volta

Torna il «vero» Michelangelo dagli affreschi della Sistina

E riappaiono squillanti i colori originari, velati per secoli



Un ignudo della volta della cappella Sistina prima (qui accanto) e dopo (sotto) il restauro che i tecnici vaticani stanno completando dal 1980. Tutte le foto sui lavori sono pubblicate per concessione della NTV-Tokio che finanzia l'opera



SALIRE sui ponteggi della Sistina è come imbattersi nello spirito di Michelangelo. Lo sfiorare con la mano la superficie levigata dell'affresco, dà un brivido. E' qualcosa di più misterioso e coinvolgente di un contatto medianico. Si possono ammirare le figure create dal genio, alla stessa distanza dalla quale lui le guardava mentre le dipingeva. Con la testa buttata all'indietro, a distanza ravvicinata, senza poter avere lo sguardo d'insieme, ma con la forte emozione del particolare incombente e forse anche con l'attesa di qualche goccia di colore in faccia.

Quel copri dipinti sono tornati vivi, liberati dal sudario bruno che per secoli li ha opacizzati. Ora fanno da nitido specchio di riflessione per comunicare misteriosamente con chi li ha ideati. Accorgersi delle tacche lasciate sull'intonaco fresco, più di 475 anni fa, dal poggiamento di Michelangelo, rafforza l'impressione di in-

quasi incisi a strette strisce sul bianco dello sfondo per dar loro lucentezza, o la leggera ciocca della chioma di Eva, che spunta da sotto le braccia, sembrano comunicare riseratamente a noi un brano del messaggio pittorico dell'artista. Quanti avranno potuto osservare, a così breve distanza, questo inciso del poema michelangelo nel suoi quasi cinque secoli di esposizione?

L'albero della colpa, sul quale è attorcigliato il serpente-donna, quasi a dire misoginicamente che la tentazione è femmina, segna attualmente il confine con lo sporco. Vista da vicino, la parte opaca dei dipinti di polvere, delle colle ravrivanti da lungo tempo abbrunite, si presenta davvero come un'epidermide scura che offusca la pittura, molto più di quanto non appaia a chi guardi gli affreschi dal basso. Sul volto di Eva protesa verso il frutto proibito, c'è uno spicchio dal colore più vivace. Il restauratore del

sibile effettuario fino ad una ventina di anni fa, perché non si disponevano solventi in grado di eliminare il tenace strato di colla e di sporco, senza intaccare i colori.

Ora, il progresso scientifico ci ripresenta Michelangelo in diretta, con i suoi colori dal vivo. Sfata la leggenda del Buonarroti non pittore e ce lo rende, invece, in tutta la piena padronanza del mezzo pittorico, dal colore chiarissimo, squillante, usato puro, con i mezzi toni ottenuti sovrapponendo a velatura due colori adiacenti e con accostamenti audaci.

Sull'impalcatura è stato appeso l'altissimo computer, con il visore a colori, che permette di inserire in una banca dati qualsiasi informazione relativa agli affreschi in fase di pittura, di riportare tali dati sul grafico della zona di affresco interessata e di richiamare il tutto con colori differenziati sia sullo schermo sia su carta, attraverso la stampa

latu
o l'i
a dei
npon
ti raj
empli

mpio del gusto - Le arti ue-
rative in Italia Granduca-
di Toscana e Stati setten-
ionali, 2 tomi, ill., pp. 816
mplessive, lire 350.000

su
cò di
rope
mot
espo

quello che com-
erca filologica all'
ico stilistico, che
a saputo egregia-
olgere e adattare
enza di una mate-
inata quanto mita,
come quella
decorative. Per
parati siano dun-
tti studiati ed ete-
occasioni che ne
rminato la stesur-
critti possono tem-
amente il luogo di
leta e generale
storica perché di
imile essi sono il
pposto critica-
do.

che è servito per
questo risultato
mente descrivibi-
munque ricorda-
almeno un'idea
di chi lo ha in-
sistemizzato,
in disciplina. Gli
mostrano facil-
cumenti e gli in-
sono la base di
che storiche. An-
antiche carte,
ovate con abilità
on parlano facil-
le se non quando
che notizie che si
nell'incerta gra-
inchiostrati ossida-
sse esattamente in
con le mobilie, gli
i ricchi oggetti a
riferimento. Que-
si dopo secoli, sono
uerintracciati nel-
ariate collezioni e
private del mon-
duti, ce li rammen-
qualche disegno
auto e fortunosa-
entificato oppure
escrizioni che ne
ciato gli antichi
i più curiosi e at-

paziente restauro
à arduo di per sé, è
i difficile da farsi
nche per altre ra-
ccano da vicino le
iche, talvolta un
e, della nostra i-
turale. Un primo
superarsi era in-
giudiziale ideali-

Sulla questione «Sistina» interviene Consagra: chi critica non regge l'impatto con la nuova realtà

Un pugno dall'aldilà

Pietro Consagra

La polemica sui restauri della volta michelangiolesca nella Cappella Sistina di Roma, ospitata a varie tappe sul «Giornale Lettere & Arti», ha visto profilarsi due «partiti»: favorevoli alle operazioni di restauro si sono dichiarati critici come Ragghianti e Carandente; contrari, invece, gli artisti Toti Scialoja e Carlo Guarienti. Ecco ora una testimonianza dello scultore Pietro Consagra, che si schiera invece «pro-restauro».

Sono stato gentilmente ospitato sul ponte da cui si va restaurando la volta della Cappella Sistina di Michelangelo.

Prima di dichiararmi un artista contrario allo scandalo sollevato da altri artisti che si sono schierati dalla parte dell'opposizione, volevo farmi testimone del sapiente lavoro che stanno eseguendo i dotti del restauro. L'opposizione è basata sulla ipotesi che pulire significa sempre togliere integrità al colore e soprattutto l'operazione sarebbe più grave riguardo alla volta perché l'artista avrebbe usato velature a secco che sparirebbero con il grasso del fumo che si vuole eliminare. L'enfasi su un Michelangelo tenebroso non mi ha mai adescato, e quando i giornali hanno dato spazio all'allarme su una presunta alterazione dei colori che ora puliti sarebbero diventati da carta velina, capii bene di cosa si trattava. I contrari al restauro si sono trovati di fronte a un Michelangelo che non combaciava più con il michelangiolesco dei tormenti e sofferenze.

L'affresco della volta, prima di tutto, è un impianto decorativo ordinato dentro uno schema geometrico molto presente. Decorazione, come decorazione sono i frontoni del partenone con le sculture di Fidia per esaltare la partecipazione degli dei alle vicende umane. Un artista della classicità è tale perché mantiene un equilibrio molto centrato tra artificio formale e passione.

Dopo l'affresco della volta Michelangelo tende a spostarsi da tale equilibrio in

opposte direzioni: nell'affresco del Giudizio Universale sottomette la geometria specchiante dei gruppi alla determinazione drammatica, mentre nelle tombe medicee di S. Lorenzo a Firenze le sculture molto intense e vigorose sono sospese in un contesto leggiadro.

La pittura della volta con la pulitura dei colori sta ritornando al suo primario valore di fasto, brillante e morbido, estroso e conciso, vaporoso e acuto, come deve essere un'opera per un massimo prestigio. Alla smagliante apparizione della volta restaurata già per metà si arguiscono i motivi del rigetto da parte della critica negativa. Il tempo con le sue intemperie diventa nell'opera d'arte un intermediario tranquillizzante, un allontanamento dal presente che non vuole essere insidiato da ciò che è stato. Ci sono motivi di disagio per l'eliminazione della dimensione tempo. La richiesta di lasciare l'affresco invecchiato e offuscato dal fumo che si è aggregato, proviene da un ingorgo psichico che rifiuta lo shock dell'impatto con una realtà che giunge direttamente come un pugno dall'aldilà.

Sospettare che le intenzioni dell'artista siano state edulcorate diventa involontariamente un rimbalzo negativo verso un Michelangelo che non sapeva sempre bene quello che faceva.

Michelangelo mi è sempre apparso un artista pratico che ha saputo vivere le spaccature del suo tempo, nei conflitti tra le parti politiche e religiose, facendo le mosse giuste per uscirne partecipando a tutto. I suoi pensieri riflettono l'insofferenza umana ad accettare quello che ci accade e ci circonda fuori da ciò che si desidera. Ma egli ha ottenuto molto di ciò che ha desiderato e certamente invecchiare non avrebbe voluto. Non avrebbe voluto affogare «né mocci».

Michelangelo poteva e non poteva essere fatto santo. Forse l'artista è sempre un manipolatore blasfemo.

*Amico di poet
Alberti, da Borg
modo, a Carri
ha sempre cercat
sia nei colori e
Questo anche se
l'hanno costante
ciato, e talora ad
passionato, però
dolo deragliare a
ce primaria de
Ecco allora che i
uomo (i suoi bar
darsene) e persi
nisti e gli eventi d
sua emozionanti
divergono sosta
di pittore di Ro
sformandosi in c
qualcosa che qu
chi.*

*Con un determ
tinuo approfond
strumenti, quasi
flessione sui mc
del dipingere, ch
anni ha indotto i
nare ripetutame
dell'auroritratto:
nello studio, in
mitissimo e sile
dio, archivio, ri
madio, credenz
sopra il brulich
ria milanese», c
Alberico Sala, ar
ta, presentand
mostra antologi
ca Galleria d'Art
Gallarate gli ha
care.*

*Nelle sale dell
istituzione — cl
ta, ricorda il di
Zanella, ha fatt
all'abituale pr
presentazione d
vanti, ma non o
dire, «storicizza
possibile veder
sintesi del lun
Rossi, dalle com
solidi geometri
Trenta e Quara
insieme al rigor
ed alla corposit
sino ai citati aut
ultime preziose
contempo godi
ture morte.*

**Attilio Rossi, C
d'Arte Modern
te, fino ai 28 fe**

La polemica della Sistina

Michelangelo senza veli (difficile immaginarlo a passare la colla)

Tre volami sull'appassionante restauro degli affreschi:
è ovvio che un intervento di tale portata storica susciti discussioni, dubbi, domande e perplessità
ma la vis polemica rischia di gettare un velo distorcitore sulla correttezza e opportunità dell'impresa.

CITTÀ DEL VATICANO. I tre libri qui recensiti hanno in comune un tema, in questo momento di grande attualità: il restauro dei dipinti murali, con particolare enfasi sui lavori attualmente in corso nella Cappella Sistina. Proprio questo cantiere [particolare restauro] è diventato il caso paradigmatico per tutti i problemi di natura pratica, estetica, politica e ideologica del restauro del nostro secolo, trattandosi dell'opera d'arte più affascinante del Rinascimento. Vengono attualmente restaurate opere di Leonardo, di Raffaello, di Masaccio, per menzionare solo artisti paragonabili per fama a Michelangelo, e mai un altro restauro ha acceso tante polemiche. La spiegazione più ovvia sta certamente nel fatto che la Cappella Sistina ospita la maggioranza della produzione pittorica dell'artista, e che con il restauro il nostro concetto di Michelangelo pittore è destinato a cambiare drasticamente. Si è inoltre sospettato che il restauro non fosse stato iniziato esclusivamente per necessità di conservazione ma che vari altri motivi avrebbero contribuito a questa decisione. Un'altra ragione per la vasta diffusione delle polemiche è però la popolarità crescente del fenomeno restauro in generale: si nota una

questo tema: se il Convegno internazionale e intercontinentale degli storici dell'arte a Washington nell'agosto '86 contava solo 600 partecipanti isoviti, al Convegno di restauro a Roma nel novembre dello stesso anno più di 1000 persone erano presenti (ed altri ancora non potevano più accedere). Oltre a libri sui restauri, convegni su restauri, film in TV, articoli nei giornali e mostre dedicate a singole opere o gruppi di opere restaurate, anche i giacimenti culturali sono finalmente stati indirizzati in questa direzione (cfr. articolo nell'ultimo numero). Una sezione sui mezzi tecnici nuovi (apparecchi fantascientifici per la investigazione non distruttiva delle opere) alla Biennale di Venezia rende chiaro che anche la scienza, oltre alla politica e l'economia (spanzione) ha forse dedicato più attenzione a questo campo. È chiaro come, in questa atmosfera di crescente familiarità da parte del pubblico con i vari aspetti diversi del restauro, si verifichi poi anche quel fenomeno che notiamo nel caso dei restauri del Vaticano: persone con una sensibilità estetica più accentratata, come gli artisti, realizzando che viene loro in effetti presentato un artista nuovo e diverso da quello da loro cono-

Con i, Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione alla Volta Sistina, La Casa Usher, Firenze 1986), gli storici dell'arte si sono espressi solo in senso positivo. Giulio Carlo Argan ha brevemente e ma succintamente definito «L'Espresso», aprile 1986) l'effetto enorme e il significato sconvolgente che la scoperta del nostro colorito «più intellettuale e sensitivo» che «sconcerta l'artista e esalta il critico» doveva avere sullo studio dell'arte. Non vi è dubbio perciò che il libro di Conti è indirizzato soprattutto agli studiosi che esaltano la nuova scoperta, con lo scopo di comunicare loro i suoi dubbi e i sospetti rafforzati da una lettura delle fonti antiche alle tecniche della pittura murale, messe in correlazione con osservazioni da lui fatte sulle fotografie delle opere e sulle pitture. Sembra perciò necessario fare almeno per certe tesi più importanti un confronto preciso con le comunicazioni di Fabrizio Mancinelli e Gianluigi Colalucci nel libro sulla Cappella Sistina e in altre loro comunicazioni scritte (cfr. loro articoli in «Tecnica e stile» e le tesi di Alessandro Conti).

Ma l'interesse più vivo del lettore è rivolto al restauro avviato nel 1980 come continuazione dei lavori in corso nella Sistina fin dal 1964, quando si intervenne sulla fascia delle Storie (recuperandone i titoli, fondamentali per la comprensione dell'iconografia), con un livello di pulitura diverso per i colori chiari e quelli scuri, il che rende questa parte alquanto squilibrata rispetto alla zona immediatamente soprastante, quella dei padri, restaurata con criteri più uniformi, gli stessi usati poi anche nelle lunette della volta. Per il restauro della volta, lo

metico e, se vogliamo, divulgativo, delle monografie precedenti, come quella esemplare e voluminosa di Ernst Steinmann del 1905, o quella più recente ma sempre sontuosa di Roberto Salvini e Ettore Camesasca (1965), senza togliere nulla però al suo livello scientifico molto alto. Nel loro complesso i saggi di André Chastel, John Shearman, John O'Malley, Pierluigi de Vecchi e Michael Hirst ci presentano lo stato attuale della ricerca sulla genesi della costruzione e del programma decorativo della Sistina, prospettando per molti problemi finora irrisolti nuove ipotesi e risultati originali. Ma l'interesse più vivo del lettore è rivolto al restauro avviato nel 1980 come continuazione dei lavori in corso nella Sistina fin dal 1964, quando si intervenne sulla fascia delle Storie (recuperandone i titoli, fondamentali per la comprensione dell'iconografia), con un livello di pulitura diverso per i colori chiari e quelli scuri, il che rende questa parte alquanto squilibrata rispetto alla zona immediatamente soprastante, quella dei padri, restaurata con criteri più uniformi, gli stessi usati poi anche nelle lunette della volta. Per il restauro della volta, lo

nella ricostruzione in metallo per l'attuale lavoro sulla volta. Queste considerazioni ed altre, come quelle della luce e della posizione assunta dall'artista mentre dipingeva, vengono esaminate in modo preciso e ben argomentato da Fabrizio Mancinelli nel suo saggio sulle lunette, prima parte restaurata della volta. Per eseguire le lunette Michelangelo non doveva stare, tuttavia, «resupinus» (Condivi) perché queste costituiscono l'unica superficie in verticale di tutta la zona da dipingere. A questa condizione privilegiata del lavoro è da attribuire perciò anche la stessa rapida del colore sull'intonaco fresco senza l'uso di cartoni e con tinte molto diluite e trasparenti che ricordano l'acquerello. La scoperta del colorito manierista, freddo e tagliente, ha forse ispirato Toti Scialoja nella prefazione al libro di Alessandro Conti a fare appello in modo passionale e profetico agli storici dell'arte affinché si rendano conto dei «guasti irreparabili», del «danno irreversibile» che il «trionfo di un solvente chimico» eserciterebbe sugli affreschi, togliendo «tutte le colle, tutte le tempere, tutti gli strati di velature: quelli recenti, quelli meno recenti, quelli anti-

malgrado lo sporco, attraverso lo sporco, oltre lo sporco». Conti come storico dell'arte, cattedratico delle scienze di restauro, condivide queste tesi e cerca attraverso una lettura delle fonti antiche sulle tecniche, di alcune testimonianze di visitatori del passato alla Sistina, e di alcune relazioni su restauri passati e attraverso un esame del materiale fotografico sugli affreschi prima del restauro, di comprovare queste tesi. In questo egli è costretto a fare scelte ben precise, ma soprattutto a basarsi su un materiale, sia le fonti che le foto, di cui è ben noto lo spettro abbastanza largo di possibilità di interpretazioni, e che non ci permette sempre di essere sicuri e precisi. Per Conti queste insicurezze non sembrano esistere: pur ammettendo che «le prime notizie sulla tecnica della Volta Sistina, se lette criticamente, non portano ad una conferma, né smentiscono l'uso da parte di Michelangelo di velature a colla di varia consistenza e più o meno addizionate con pigmenti neri» egli quasi ci impone poi una lettura degli stessi testi, dalla quale conseguirebbe che Michelangelo doveva aver usato queste colle. Per esempio nel passo nel quale Vasari dice: «passò nel

di un pollo, si recitano determinate formule e poi si butta l'osso nel fuoco. Lo sterno brucerà, torcendosi in mille spasmi, e si metteranno il naso alla sua nicchia. Per una notte, con il solo aiuto di un capomastro. Eppure non fu la peggioranza a trascinarlo sul rogo, come narra a portarlo fu

una notte, con il solo aiuto di un capomastro. Eppure non fu la peggioranza a trascinarlo sul rogo, come narra a portarlo fu

eventi, con occhio disincantato, scientifico. Scientifico del Medioevo, si intendeva per esempio riteneva la grandine un fatto

aria da Dio, il suo «scoscendere» imitabile copiato a più non posso. E non dimentichiamo che Cecco ha percorso in assoluto la moderna fisiognomonia».

nicata, infine uccisa da Carlo III. Non proprio una bagascia, meno uno stinco di santo.

Sotto il velo c'è proprio Michelangelo

Visita ravvicinata ai discussi e delicati lavori di restauro della Cappella Sistina

Franca Zoccoli
ROMA — Un ascensore traballante dentro un tubo di plastica porta i fortunati «eletti» sul grande ponte di metallo a ridosso della volta. Come i restauratori, siamo a distanza di naso dai celeberrimi affreschi della Sistina, proprio sotto il serpente tentatore e le caste ma dichiarate nudità di Adamo ed Eva cacciati dall'Eden. L'entusiasmante avventura di scrutare la genesi stessa dei dipinti — i morbidi incarnati ottenuti a velature sovrapposte, le chiome realizzate con pennellate discoste che formano massa se osservate da venti metri, i piccoli pentimenti nei profili di un gomito o di una fronte — è toccata ai giornalisti di tutte le testate, comprese quelle straniere, convocati in piccoli gruppi dai responsabili del Vaticano. Nell'accoglierci, un distinto e garbato signore (Walter Persegati, segretario ed economo dei Musei Vaticani) dichiara che l'invito non è motivato da nessuna ragione o circostanza particolare: si è solo giunti a metà dei lavori e si è pensato di accogliere una richiesta avanzata più volte. Si tratta però, bisogna dirlo, di una mezza verità, l'altra mezza è il desiderio, più che

legittimo, di offrire al pubblico informazioni documentate, dopo gli attacchi virulenti contro l'operazione pulitura che ultimamente hanno infuriato sulla stampa al di qua e al di là dell'oceano. Pianti accorti sulla metodica distruzione di Michelangelo, suppliche ansiose perché ci si fermi a metà del misfatto, scomposte grida di «salviamo almeno il Giudizio universale» hanno scandito una polemica sempre più incontrollata che ha finito col tirare in ballo la precoce cazzie del restauratore responsabile Colalucci e con l'attribuirgli dubbi e martoriati incertezze mai provati e tantomeno espressi. Si è

gettato nella mischia perfino il professor Beck, capo del dipartimento d'arte della Columbia University, più disinvolto, mi sembra, dell'estroso ma prudente Meyer Shapiro che dirigeva quel dipartimento all'epoca in cui vi si studiava. Più volte si è scritto sui meccanismi scatenanti così appassionante reazione: Michelangelo tabù, Michelangelo che non deve essere diverso da quello che abbiamo sempre conosciuto e amato. Ma veniamo ai fatti: Fabrizio Mancinelli (direttore dei lavori), Carlo Pietrangeli (direttore generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie) e Gianluigi Colalucci sono qui sul ponte per spiegare, per rintuzzare ogni accusa, per dissipare ogni timore, con pacatezza, senza polemicismi, ma sottolineando soltanto che quasi nessuno dei detrattori è salito quassù, mentre i pochi che ci sono venuti hanno guardato senza voler vedere. Sotto il profilo emotivo ogni atteggiamento è comprensibile, sotto quello tecnico — ribadiscono — nessuna critica è sostenibile. La principale imputazione è che la pulitura asporterebbe anche velature di mano di Michelangelo. «Impossibile — afferma Colalucci —, ci si dimentica infatti che la

pittura di Michelangelo è tutta a velature sovrapposte, senza ombre scure, mai a corpo; la sua pennellata è facilmente distinguibile dagli interventi successivi. Non esiste possibilità di errore. Del resto chimica e fisica offrono costantemente il loro supporto: solo in questa zona sono state effettuate 130 stratigrafie. Aggiungo che le tecniche usate non sono nuove ma collaudatissime, essendo già state impiegate dall'Istituto del Restauro per quasi vent'anni. Inoltre, per una massima sicurezza, ci si ferma con la pulitura appena un poco prima che tutto lo sporco sia stato rimosso, lasciandone perciò uno strato

infinitesimo, proprio per non rischiare di intaccare il colore». Guardiamo il serpente che si avvera, non più grigiastro ma come bianche velate di giallo, veri Adamo ed Eva con i corpi morbidi modulati sullo sfondo del cielo e ro tappeto d'erba. Evva, dove ancora intervenuti, appaiono chiare le pesanti ridipinture di antiche livellanti ombre scure delle vraposte nei secoli per ridare, di gini una freschezza effimera, di rapido ammerimento. Ma questo Michelangelo vero, li una protezione sia pure falsaria sarà fra 400 anni? chiede un g dando voce a un altro dubbio difficile oggi — risponde tranquillo — poiché sono state eliminate pali cause di degrado, come le i ni di acqua piovana e l'uso di calce la cappella. Sarà inoltre contro il crociforme evitando sbalzi di temperatura del tasso di umidità e riducendo l'inquinamento dell'aria. I bu a fresco non si alterano e Michele ricorso pochissimo al secco; ciò non dunque a risplendere per se



la lettura



«Il nudo michelangiolesco della Cappella Sistina prima (a destra) e dopo (a sinistra) il restauro»

L'ASCENSORE sale lentissimamente, senza un cigolio, e i depositi a tre per volta sul lido pontone aereo che rirduce, con moderna tecnologia, il ponteggio originario; predisposto da Michelangelo per affrescare la volta della Sistina. Accolti dallo staff al completo dei direttori degli operatori vaticani del restauro, un nugolo di giornalisti italiani e stranieri, più svezzi all'ovattata atmosfera della Sala stampa vaticana che all'incontro ravvicinato su una volta affrescata a 20 metri d'altezza, si guardano intorno stupefatti muovendosi con circospezione.

Il soffitto michelangiolesco è a pochi centimetri dalle nostre teste. Chi non ha distacco, con questo affresco rimane stupito e allarmato dalla fitta ragnatela di rete che ne ha squamato irregolarmente l'intonaco come fosse il fondo di un lago rosciugato e riarsito. Ma non questo il motivo che ha dato il via al restauro del secolo: quelle crepe sono antiche quasi come la pittura di Michelangelo e da sempre un sotto controllo né miacciano di allargarsi. Il motivo è proprio nello spettro di colla animale alterata, nonché annerita dalla polvere e dal fumo di candele e bracieri, che conferisce l'ampia zona d'affresco ancora restaurata quello opaco e giallognolo, di tutto vecchio, la cui rimo-

ntamente compatta di storici dell'arte fra i più autorevoli, da Argan a Brandi, da Zeri a Briganti, da Chastel e Urbani, a Bertelli, a Sherman, che approvano senza riserve l'operato dello staff vaticano, guidato da Fabrizio Mancini

che ha pubblicato di recente una sorta di *instant book* in cui il restauro della volta è messo sotto accusa (Michelangelo e la pittura a fresco, Firenze, La casa Usher).

Proprio il riattivarsi delle polemiche, provocato da un convincimento. Ora che ho tutti gli elementi per esprimere un parere definitivo debbo però riflettere che il metodo e i risulti del restauro mi paiono ineccepibili e che le riserve di Conti sono, a mio parere, ingiustifi-

cati. Su questo punto, inoltre, dati incontrovertibili sono offerti da una visione ravvicinata nella volta, che Conti, sorprendentemente, ha compiuto solo quando il suo libro era già in bozza.

parere, la splendida vivacità cromatica rivelata dal restauro non ha nulla di inatteso: gamme stridenti dissimulanti cangianismi, colori luminosi e aggressivi confermano la sostanziale continuità cromatica di una tradizione fiorentina che Michelangelo eredita, rinnova da par suo e trasmette ai seguaci.

Sulla questione dell'«atramentum», troppo tecnica per essere discussa in questa sede, basterà dire che i passi degli autori antichi erano oggetto di furibonde controversie già nel '400 e nel '500, né tali passi autorizzano a dedurre alcunché sulla tecnica del Buonarroti.

Quanto alla questione del «buon fresco» e dei ritocchi a secco, occorre essere molto chiari: da una serie è incontestabile che la condanna vasariana va presa cum grano salis, che è anche bene ricordare che proprio nel '500 l'accento cade sull'«virtuosismo» e la «preziosità di mano», tanto che i ritocchi a secco vengono quasi del tutto banditi, o comunque limitati.

Nelle lunette con gli «Annetti di Cristo» Michelangelo non è mai intervenuto a secco, ed ha lavorato con

FAB57, il che puntualmente avviene.

Da vicino, inoltre, chiunque può constatare due elementi che a me paiono decisivi e rendono francamente vane tante dispute cartacee:

1) i ritocchi a secco sono coperti dallo stesso strato di colla annerita che offusca tutto il resto;

2) tale colla, che probabilmente risale ad uno sciagurato restauro settecentesco, è stata profusa generosamente, ma anche strigliatamente, tanto che a volte l'antico restauratore ha, senza volerlo, risparmiato qualche zona anche abbastanza ampia (si veda, ad es., l'Eva della scena col «peccato originale»). Il successivo annerimento della pellicola colorata rende ora macroscopicamente evidenti queste zone «salite», che appaiono, dal basso, come maledette lumeggiature in palese contrasto col modellato chiaroscurale di Michelangelo. Ad una visione ravvicinata, invece, queste chiazze più chiare appaiono per quello che sono, tanto che chiazze più chiare appaiono per quello che sono, tanto che i loro bordi irregolari recano ancora l'impronta delle pennellate o degli stracci usati dai frettolosi restauratori per spalmare la colla.

A mio avviso tali esigenze spengono sul nascere la disputa, che ha funzionato an-

Il restauro alla Cappella Sistina Una visita «ravvicinata» all'affresco michelangiolesco e un'opinione critica a favore del metodo usato

I colori della disputa

di ANTONIO PINELLI

che ha pubblicato di recente una sorta di *instant book* in cui il restauro della volta è messo sotto accusa (Michelangelo e la pittura a fresco, Firenze, La casa Usher).

Proprio il riattivarsi delle polemiche, provocato da un convincimento. Ora che ho tutti gli elementi per esprimere un parere definitivo debbo però riflettere che il metodo e i risulti del restauro mi paiono ineccepibili e che le riserve di Conti sono, a mio parere, ingiustifi-

cati. Su questo punto, inoltre, dati incontrovertibili sono offerti da una visione ravvicinata nella volta, che Conti, sorprendentemente, ha compiuto solo quando il suo libro era già in bozza.

Nelle lunette con gli «Annetti di Cristo» Michelangelo non è mai intervenuto a secco, ed ha lavorato con

21

ori furono iniziati
presunzione che
elangelo non abbia
dice
rico dell'arte,
c'è una prova che
abbia mai applicato
ati che rimuovete?»
lucci risponde: «Noi
siamo in allarme»



«Giuditta e l'ancella con la testa di Oloferne», dopo il restauro

ostro corrispondente

YORK (e.f.) — La crociata italiana per fermare il restauro della Cappella Sistina moltiplicando le sue forze. Il dottor James Beck, docente di arte alla Columbia University, l'illustre studioso aprì la polemica il mese scorso con una lettera a Repubblica, ha inviato un secondo saggio al nostro giornale rispondere alla replica di Giulio Colalucci, restauratore del Vaticano. Contemporaneamente quindici tra i maggiori artisti degli Usa (da Christo Rauschenberg, da Rosen-Andy Warhol che aveva rifiutato l'iniziativa pochi giorni prima) hanno scritto al Vaticano proponendo «ritosamente una pausa dei lavori, per consentire un'analisi obiettiva dei risultati. I firmatari hanno inviato un logo messaggio a Rosa Balbo, soprintendente alle Arti di Brera, per bloccare lo staurò dell'Ultima Cena di Leonardo.

dottor Mario Fanti, mi portarono a concludere che Michelangelo ebbe una parte essenziale nel preservare il portale centrale della chiesa di San Petronio a Bologna, eseguito nel '400. L'artista deve essere riudendo nel suo intento persuadendo papa Giulio II, suo mecenate, ad intervenire quando fu intrapreso il piano di ricostruzione dell'intera facciata.

«Infatti il Papa permise l'esecuzione dei lavori solo a condizione che il portale venisse rimesso nella posizione esatta in cui si trovava originariamente. Senza dubbio Michelangelo rimase affascinato dall'arte di Jacopo della Quercia, il creatore della «Porta Magna», ed è un fatto universalmente riconosciuto che l'influenza dello scultore senese si riveli in alcune figure dipinte da Michelangelo sul soffitto della Cappella Sistina.

«Non è più che giusto, non è un obbligo per un «Querlesco» di oggi, il cercare di ripagare Michelangelo preservando il suo capolavoro? Perciò io sono, professor Colalucci, dalla parte della cautela, della riflessione, della preservazione, che in un'ampia prospettiva è quella del Vaticano.

«Una cosa è certa in questa controversia: la storia valuta le azioni degli uomini senza pietà. Grida di «splendido», «brillante», e così pure l'ammirazione per foto ben manipolate prese prima e dopo il restauro, possono confortar il momento ma verranno presto dimenticate in favore di valutazioni più ponderate.

«Inoltre le precise e profonde osservazioni di Alessandro Conti, il solo titolare in Italia della Cattedra di Scienza e Tecnica del Restauro, non possono essere ignorate. Tra parentesi, io non ho mai scritto o parlato pubblicamente a favore dei restauri; mi pento solo di essere stato lento a realizzare l'estensione del danno.

«Possiamo ridurre le nostre differenze sul restauro ad un solo argomento, oltre a quelli che hanno a che fare con giudizi estetici. Questi restauri furono intrapresi con l'antiquata presunzione che Michelangelo non ritoccò niente. In realtà la posizione ufficiale del gruppo di addetti al restauro è che Michelangelo non avesse necessità di fare notevoli modificazioni o di armonizzare tonalità e colore. Secondo tale parere, tutto ciò che l'artista fece era perfetto sin dall'inizio, e ciò che appare

oggi dopo questa radicale pulizia rappresenta la sua intenzione originale.

«Secondo Ascanio Condivi, la cui biografia è degna di fede, quando Michelangelo ricevette la commissione di affrescare il soffitto della Cappella Sistina cercò di rifiutare, «scusandosi ch'era sua arte e che non riuscirebbe». Al Papa disse: «ho pur detto a vostra Santità che questa non è mia arte». In una lettera a suo padre affermò che il dipingere a fresco «non esser mia professione». Tutto ciò riflette l'attitudine di un artista che non aveva bisogno di fare correzioni? Una tecnica di differenziare e datare i vari strati di applicazione sopra il buon fresco consistente di proteina, colle, gomma arabica, ecc., deve essere ancora sviluppata. Il fatto che macchioline di «sporco» e fuligine siano state trovate sulla superficie dell'affresco non prova niente perché le stufe usate per riscaldare la cappella producevano fumo e la condizione polverosa della cappella è perfino documentata da un contemporaneo. C'è una prova scientifica che Michelangelo non applicò mai qualcuno degli strati che voi state rimuovendo?

NEW YORK (l.a.) — E' probabilmente un lavoro in gesso, abbandonato per secoli in un angolo di uno scantinato o un deposito. L'opera d'arte di Michelangelo il cui ritrovamento verrà annunciato questa mattina, nelle sale neoclassiche della Accademia delle Scienze di New York. Autore di questa scoperta, che viene definita «storica», è uno studioso americano, molto famoso, che è anche coinvolto nel progetto di restauro della Cappella Sistina.

Ma se fosse tutta pubblicità? E' un busto di gesso il Michelangelo trovato a New York

«Oggi è il compleanno di Michelangelo: consideriamo questa una festa inattesa».

comunicato in cui si leggeva che un «importante capolavoro» dell'artista italiano «documentato nel sedicesimo secolo e poi considerato perso è stato scoperto» e che «un'importante studioso di Michelangelo che ha lavorato a lungo sull'opera, presenterà le sue conclusioni in merito».

Lo scetticismo, nelle ore successive alla notizia, sembra essere confermato dalla scoperta che il famoso studioso sta scrivendo un libro sull'argomento, e che la conferenza stampa non è stata organizzata dalla Accademia delle Scienze (che soltanto offre lo

Ma la notizia dell'appello degli artisti americani al papa e la replica del professor Beck non ha spaventato Gianluigi Colalucci, direttore dei restauri della Cappella Sistina: «Noi non ci mettiamo in allarme» ha subito detto «se nemmeno il papa, altrimenti si sarebbe mosso da tempo. Ho l'impres-

la Repubblica
venerdì 6 marzo 1987 **cronaca**

E intanto il professor Beck replica al direttore dei restauri Gli artisti americani scrivono al papa «Non toccate la Sistina»

...è solo una formula di transizione, per sua stessa natura precaria e precaria, proprio questo rende insieme più difficile e più necessario evitarne la dissoluzione in un momento in cui non è ancora assolto il suo compito «storico».

Da questo punto di vista, gli sbocchi che si possono ipotizzare sono in fondo soltanto tre.

Sulla carta ci sarebbe ancora l'ipotesi che la crisi si concluda con una riconferma e un rilancio della coalizione uscente. Basterebbe ornare all'accordo sottoscritto l'estate scorsa: come ostiene la Democrazia cristiana, attestata su una posizione che ha il suo punto di forza proprio in questo, nel fatto cioè di richiamarsi a un impegno comune preso di comune accordo da tutti i partiti alleati. Dato però il modo in cui Craxi si è diviso — apertamente e in modo in contrasto con quell'accordo — si tratta ormai dell'ipotesi meno probabile.

Resta allora da vedere se la vicenda della crisi prenderebbe una piega per cui la tela del pentapartito ne risulterebbe definitivamente e irrimediabilmente lacerata, oppure comporterà soltanto un rimpicciolimento, dopo le elezioni, potrebbe essere ancora cucito.

Per il momento, in questa prima fase, tutti si stanno muovendo in modo da non rovinare guasti irreparabili. Lo stesso Craxi, con uno di quei gesti «double face» che sono tipici del suo stile politico, è uscito da Palazzo Chigi sbattendo la porta ma lasciandola aperta, badando a non dichiarare ormai conclusa l'esperienza del pentapartito. Tutto sta a vedere come si metteranno le cose quando la crisi arriverà a passaggi più rischiosi.

televisione alla nazione in questi toni di autocritica.

All'indomani del discorso — in cui Reagan ha ammesso «ci sono delle ragioni per quello che è accaduto, ma non ci sono scuse. Fu un errore» e ha aggiunto «come dicono in Marina, è accaduto nel mio turno di guardia», concludendo quindi «quando uno sbaglia prende i colpi, impara la lezione, e poi va avanti» — per quanto l'irragate non sia dimenticato, la più grave crisi di quelle che fino a poco tempo addietro era uno dei più popolari presidenti degli Stati Uniti viene inquadrata in una luce differente, più possibilista.

La risposta psicologica, a

Casa Bianca.

A quanto afferma la rete televisiva per via cavo della Cnn, dalle conversazioni che il colonnello North credeva di avere cancellato ma che hanno ascoltato i tre inquirenti del rapporto Tower, risulterebbe infatti che North (come anticipato in dicembre dal piccolo giornale del Massachusetts «Lowell Sun») dirottò fino a 5 milioni di dollari, pari a 6 miliardi e mezzo di lire, provenienti dal ricavato delle vendite di armi all'Iran e destinati secondo il piano clandestino principale ai contras, a 15 organizzazioni repubblicane di estrema destra, che avrebbero utilizzato parte della somma per screditare con la

lo questo del fianco del ne- | tanza repubblicano di s

Giudicata «molto positiva» dai sovietici la risposta americana sugli euromissili

NEW YORK — Il presidente Reagan ha detto ieri di aver raggiunto un accordo per l'eliminazione dei missili a medio-raggio in Europa «è adesso molto vicino» e questo rappresenta un momento di grandi speranze per tutta l'umanità». In un discorso dinanzi alla «National Newspaper Association» di Washington, il capo della Casa Bianca ha detto di un mutamento di posizione del Cremlino — che ha separato i negoziati sui missili tattici europei dalle limitazioni sugli esperimenti americani sulle «guerre stellari» — ha rappresentato un passo molto importante nel negoziato.

La proposta sugli euromissili presentata dagli Stati Uniti a Ginevra è stata giudicata «molto positiva» dai sovietici. Lo ha detto il portavoce del ministero degli Esteri, Gennady Gerasimov.

A pagina 13 Andrea Bor

Ma la «pop-art» non c'entra con la Sistina e il Cenacolo

di GIOVANNI TESTORI

E', certo, un bene inalienabile della società democratica quello di concedere a ogni uomo d'esprimere la propria opinione su ogni tema che, in un modo o in un altro, lo riguarda; tuttavia, per onorare tale libertà, sembra necessario che quanti intendono riferire il loro parere, e così intervenire su quei temi, ne conoscano, nei modi più concreti e profondi, i vari soggetti. Da anni assistiamo a una sorta di «match» pro e contro un determinato restauro, come se si trattasse d'una partita a tennis.

L'«ultima», a proposito dei due restauri più celebrati e contrastati, quello della Sistina e quello del Cenacolo, ci arriva dall'America. A scrivere la lettera che invoca la loro sospensione è un gruppo d'artisti, quasi tutti appartenenti a ciò che fu la pop-art. E' curioso come anche i maestri dell'arte più prossima alle chiasiosità e alle violenze strapazzate e strapazzanti del «media», quando si chinano (ammesso che chinati si siano) sui capolavori dell'arte antica rivelino d'amare le monocromie, l'ombreggiatura, l'indistinzione, il grigiame e, forse non lo sanno, il pattume; quel pattume che tempo e umana incuria hanno depresso su di essi. Ma, questi artisti, prima di firmare un simile appello, non si sono chiesti se, alle volte, proprio come loro, seppure per diverse ragioni, anche Michelangiolo e Leonardo non potessero desiderare, e volere, che un azzur-

ro fosse azzurro e non azzurro-sporco e un rosa, rosa, e non rosa-sporco?

Personalmente ho già espresso il mio parere, interamente positivo, sulle due operazioni in corso. Questo, però, l'ho fatto avendo prima riconosciuto ciò che mi sembra una palmare verità; palmare, ancorché possa parer umiliante. Tale verità è la seguente: per mezzi tecnici che s'abbia a disposizione, ogni restauro porta sempre, e ineluttabilmente, con sé il segno del tempo in cui è stato eseguito. In questo senso, un buon conoscitore di cose dell'arte dovrebbe essere in grado di stabilire la data e persino la regione d'esecuzione d'ogni restauro proprio dall'aurea stilistica che esso, magari indirettamente, certo inconsapevolmente, trascina con sé e, dunque, evoca. Tale ineluttabilità permarrà: almeno fin che l'uomo non si sarà lasciato robotizzare; fino che l'uomo non sarà, insomma, diventato «cosa». Sventura ben più grave della totale sparizione della Sistina, del Cenacolo e d'ogni altro segno dell'umano cammino. Solo partendo da tale umiltà di base è possibile giungere al massimo d'obiettività che, per quanto concerne il restauro, come ogni altra intrapresa, ad ogni tempo è concessa. Se, per contro, si parte dalla superbia d'intervenire nel più assoluto e totale distacco e anonimato; se, insomma, si parte dalla totale esclusione della propria cultura, della propria intelligenza e della propria sensibilità, i risultati potranno approdare solo a terribili disastri.

Parla il vescovo

«Il digiuno»

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

REGGIO EMILIA — comincia con una piccola gioia della suorina: «Il vescovo non c'è». E invece c'è. A diato dai giornalisti che avrebbero intervistarlo. I guito dalla Rai-Tv che si di portarlo sotto i riflettori per uno special del Tg1. berto Baroni, il vescovo sta predicando «il digiuno televisivo», cerca di dersi dall'assalto dei media. Ma al «Corriere della Sera» racconta perché ha ciso di ammonire i fedeli contro l'overdose di video.

«Siamo entrati in Quaresima, abbiamo quaranta giorni per riflettere. Questa società più accresce le possibilità di baldoria e più inasce le sorgenti di gioia così ho indicato nell'elezione, nella preghiera e nel digiuno le strade da percorrere, per prepararci a Pasqua».

— I digiuni ormai li fa Pannella. Va più di modoscioero della fame.

«Però siamo arrivati a indigestioni. Di cibo e di immagini. Prima si straviz tavola e poi tutti inseguono

CORRIERE DELLA SERA

6-3-87

I restauri alla Cappella Sistina: il punto dopo il nuovo «siluro» di artisti e studiosi

Michelangelo scoperto
 tutto? A tinte
 oppure a tutta luce?
 le ragioni della polemica

ipo

ottobre 1512 Mi-
 segue la decora-
 zione della Cappel-

Annibale Maz-
 za, la Cappella su
 di Papa Clemen-

Il Cigolani e il
 tipo, sotto la di-
 rezione di
 il disadattamento della

no gli attuali la-
 voratori degli affre-
 ggioleschi, sotto
 di Fabrizio Man-

1984 Conclusa
 delle 14 «dunct-
 vengono presen-
 ta. Tra i numero-
 sissimi e più cau-
 ti), la prima voce
 della di Toti Scia-
 paretto dell'Acca-
 diemi di Roma.
 1985 Frank Ma-
 americano di
 ve una lettera a
 lo II, nella quale
 pensione dei la-

DISGRAZIATI, che
 avete combinato?
 Con questa mania
 della pulizia avete cancellato
 Michelangelo. Non era solo
 sudiciume, quello che avete
 levato: c'erano anche ombre,
 chiaroscuri, ritocchi, c'era
 la creazione di Michelangelo,
 del Michelangelo più auten-
 tico.

Era sporcizia, invece, e
 noi i ritocchi li abbiamo ri-
 spettati. Certo, è stata una
 sorpresa per tutti che Miche-
 langelo avesse usato colori
 così vivaci. Non si vedeva
 più nulla, per quanto tutto
 era sporco.

E' l'era del detersivo, di
 Mister Dash, del bianco più
 bianco, del superconcentrato
 che sgrassa in effluvio di li-
 mone. Il martellamento pub-
 blicitario che diffonde e im-
 pone l'uso di questi prodotti
 è implacabile e soave; non
 può non condizionarci. Siam-
 o diventati tutti acerrimi
 nemici dello sporco, specie
 del più resistente, tutti pas-
 sionisti del miracolo della
 polveretta che, nel sacro no-
 me dell'igiene, restituisce
 morbidezza ai tessuti, lucentezza
 alle superfici, vivezza
 ai colori.

Indicare un'analogia sa-



La Sibilla Delfica
 (particolare)
 dopo il restauro

Dall'America nessuna sconcerta

ottenere la sospensione dei
 lavori. Succede così che Mi-
 chelangelo, un Michelangelo
 in ogni caso immaginario,
 tutto cupezze e foschie, ven-
 ga difeso dall'usurpazione da
 parte di un Michelangelo
 inedito e sorprendente, tutto
 luci e contrasti e colori.

E' curioso che tra i firma-
 tari della petizione, i paladi-
 ni della conservazione, figu-
 rino avanguardisti come la
 bonanima di Andy Warhol e,
 udite udite, quel Christo che
 impacchetta monumenti con
 teli di plastica. Per bizzarrie
 capoline, l'ufficio è a Ro-
 ma, dove ebbe a disposizio-
 ne le mura Aureliane, e una
 decina d'anni prima era riu-
 scito a farlo al Festival di
 Spoleto, impacchettando tra
 l'altro la fontana di Piazza
 dell'Orologio. Sul lato sini-
 stro piccolo alloggio dove abita
 un dipendente del Comune.
 Ricordo il caldo pomeriggio
 di luglio in cui l'opera di
 Christo fu parzialmente
 squarciata per dare aria all'
 appartamento. Nello
 squarcio apparve una logget-
 ta con un vasetto di gerani.
 Sulla loggetta ansimava una
 giovane donna, incinta gros-
 sa, pallida, le occhiaie inca-

DUNQUE James
 Colum-
 ty di New Yo-
 l'appoggio di u-
 di artisti ameri-
 sumibilmente
 no sulla base di
 fotografiche,
 pausa di rifle-
 commissione i
 di tecnici e di a-
 scuta i criteri
 della volta Sisti-
 vere i dubbi ch-
 salito. Confessi
 studioso come
 aspettato qual-
 esempio che co-
 argomenti e no-
 emotivi e affe-
 caute quanto è:
 mente dichiara
 prova il restau-
 invece, Beck
 ad Anna Guaiti-
 ri su questo gioi-
 che l'AB57
 usato dai resti
 Sistina per elim-
 co che si è depe-
 fresco è un pro-
 sperimentale;
 che è provat-
 langelo abbia
 sco un'ultima
 co, «a incollatu-
 o lacca», e che
 dubbio che l'at-

L'

Ciò c
 te

Il nuovo «siluro» di artisti e studiosi Usa



La Sibilla Delfica (particolare) dopo il restauro

merica perta

urità dov-
e le ricopri-
olendenti di
tica. Era il
34, e subito
ori d'arte si
frazioni: da
che esulta-
perta di un
n impreve-
nattoso; dal-
imorridiva-
caduta del
o che s'era

direttore dell'accademia di Belle Arti di Roma, il pittore Guido Strazza, il gruppo dei pittori murali americani capeggiati da Frank Mason, il ritrattista Pico Annigoni, lo scultore Fausto Melotti, il professor Alessandro Conti che insegna tecnica del restauro al Dams di Bologna e, sui presunti errori dei restauratori della Cappella Sistina, ha scritto un *instant book* dal titolo «Michelangelo e la pit-

ottenere la sospensione dei lavori. Succede così che Michelangelo, un Michelangelo in ogni caso immaginario, tutto cupezze e foschie, venga difeso dall'usurpazione da parte di un Michelangelo inedito e sorprendente, tutto luci e contrasti e colori.

È curioso che tra i firmatari della petizione, i paladini del Michelangelo, diciamo così, della conservazione, figurino avanguardisti come la bonanima di Andy Warhol e, udite udite, quel Christo che impacchetta monumenti con teli di plastica. Per bizzarrie capitoline, l'ufficio è a Roma, dove ebbe a disposizione le mura Aureliane, e una decina d'anni prima era riuscito a farlo al Festival di Spoleto, impacchettando tra l'altro la fontana di Piazza dell'Orologio. Sul lato sinistro della fontana, c'era un piccolo alloggio dove abitava un dipendente del Comune. Ricordo il caldo pomeriggio di luglio in cui l'opera di Christo fu parzialmente squarciata per dare aria all'appartamentino. Nello squarcio apparve una loggetta con un vasetto di gerani. Sulla loggetta ansimava una giovane donna, incinta grossa, pallida, le occhiaie incavate, il sorriso della sopportazione. Tutto bene, per carità, ognuno ha il diritto di pensare e dire ciò che vuole su tutto, naturalmente anche su Michelangelo, ma che c'entri Christo con i restauri della Cappella Sistina lo sanno solo il professor Beck e il buon Dio.

Michelangelo scoperto o tradito: la polemica, come si suol dire, divampa, ma non guasta, anzi si può dire se sia provvidenziale. Se non ci fosse stata polemica, questa imponente, paziente, sapiente opera di finissimo artigiano sarebbe passata inosservata e che sono perfettamente visibili guardando da vicino la volta. Nessuno ha mai negato che questi ritocchi esistano (tranne nelle lunette con gli «Antenati di Cristo», condotte interamente «a buon fresco»). Sono rari, limitati, ma esistono; chiunque abbia un po' di esperienza li può riconoscere per la diversa consistenza della materia e la differente reazione alla luce. Ci sono, e infatti vengono correttamente trattati con le dovute cautele e con sostanze diverse da quelle usate sulle parti ad affresco (giacché, come è noto, sono ben più delicati e alterabili).

L'opinione del critico

Ciò che Beck non ha tenuto presente

di ANTONIO PINELLI

DUNQUE, il professor James Beck della Columbia University di New York, forte dell'appoggio di una quindicina di artisti americani che presumibilmente si pronunciano sulla base di riproduzioni fotografiche, invoca una pausa di riflessione e una commissione internazionale di tecnici e di artisti che ridiscuta i criteri del restauro della volta Sistina per dissolvere i dubbi che lo hanno assalito. Confesso che, da uno studioso come Beck, mi sarei aspettato qualcosa di più, ad esempio che contestasse con argomenti e non con appelli emotivi e affermazioni incaute quanto è stato ripetutamente dichiarato da chi approva il restauro. Cosa dice, invece, Beck nell'intervista ad Anna Guaita riportata ieri su questo giornale?

1 che l'AB57, il solvente usato dai restauratori della Sistina per eliminare lo sporco che si è depositato sull'affresco è un prodotto nuovo e sperimentale;

2 che è provato che Michelangelo abbia dato all'affresco un'«ultima mano» a secco, «a incollatura, olio, colla o lacca», e che c'è il fondato dubbio che l'attuale restauro, oltre alla sporcizia, rimuova anche questo strato originale;

3 che s'impone una commissione di studiosi ed esperti estranei all'attuale restauro, perché finora gli studi sui risultati sono stati condotti solo da coloro che hanno parte in causa nel restauro stesso.

Ebbene, tutte e tre queste affermazioni di Beck sono destituite di fondamento:

1 l'AB57 è tutt'altro che un prodotto sperimentale, giacché viene usato con successo da circa vent'anni;

2 non c'è alcuna prova che

fatto e che sono perfettamente visibili guardando da vicino la volta. Nessuno ha mai negato che questi ritocchi esistano (tranne nelle lunette con gli «Antenati di Cristo», condotte interamente «a buon fresco»). Sono rari, limitati, ma esistono; chiunque abbia un po' di esperienza li può riconoscere per la diversa consistenza della materia e la differente reazione alla luce. Ci sono, e infatti vengono correttamente trattati con le dovute cautele e con sostanze diverse da quelle usate sulle parti ad affresco (giacché, come è noto, sono ben più delicati e alterabili).

C'è poi il problema dello spesso strato di colla animale che copre l'intera volta e che, annerendosi col tempo anche per via del fumo di candele e bracieri, le ha conferito quel color «cuoio vecchio bisunto» cui i detrattori del restauro sembrano tanto affezionati. Più cauto di Beck, Alessandro Conti (l'unico altro storico dell'arte che si è pronunciato contro il restauro attuale) non nega che tale strato colloso possa essere anche composto di sporcizia e di colle incautamente spalmate durante i restauri nei secoli scorsi, ma aggiunge anche che probabilmente una prima stesura risale a Michelangelo in persona, che così avrebbe voluto ottenere un abbassamento dei toni troppo vivi.

Ma su questo, come ho già avuto occasione di scrivere, esiste un riscontro decisivo, che si può compiere agevolmente salendo sui palchi dov'è in corso il restauro. Da vicino, infatti, si vede chiaramente che tale strato di colla fu applicato con generosità (e sopra i ritocchi a secco originali), ma anche sbrigativamente, tanto che

doppio delitto portativo Adam Dalglish aristocratico di sirve alla casa di una dai palazzi di Belgrano attorno a un canaghton, dal Parlamento, attraverso una folla di personaggi, d'ambienti.

Dorothy James, gli amici, vive solan

za un po' manicomica e sbrigliata di una donna che è sempre stata indipendente, che ha lavorato, che ha dovuto occuparsi, con fatica, degli altri e del loro destino. Vive sola e non si sognerebbe neppure di pensare a un'altra soluzione. La sua solitudine è il riposo e il premio che le tocca dopo una vita difficile segnata dalla tragedia: quando suo marito, il medico Connor Barry White, ritornò dalla se-

riera di funzionario statale, prima come funzionario del National Health Service, poi nel Police and Criminal Law Department del ministero degli Interni, che ha lasciato otto anni fa per andare in pensione (ma continua a lavorare come magistrato). Quando, quasi trent'anni fa, si fece di nuovo urgente la passione che fin da bambina aveva sentito per il «raccontare» — e che da piccola si traduceva nell'

leva cercare di vendere quello che scrivevo, e una *crime story* mi avrebbe aperte più porte rispetto a un romanzo di altro genere». Da quel primo libro, intitolato *Cover her face*, sono passati venticinque anni, e altri nove libri, tutti (meno due) attraversati dai suoi due investigatori, il funzionario di polizia Adam Dalglish — calmo, civile, intelligente, umano, persino poeta, segnato dal grande dolore della perdita

kusconi e poi una *duo* è stato un best-seller, ed è nato dal singolare intreccio di una nuova levassazione e di un autentico caso di assassinio. «Ho preso spunto dal diritto dei figli adottivi, sancito nel 1975, di fare ricerche sull'identità dei genitori naturali; e, contemporaneamente, da un caso autentico quasi dimenticato, di un giovane che, dopo essere andato a visitare il suo bambino appena nato in clinica, tor-

per analizzate gli autori meccanismi dell'indagine poliziesca e della giustizia nel XIX secolo. Ma anche quando non se la fa in qualche modo con la realtà, Phyllis Dorothy James è una scrittrice minuziosa e realistica. «Una delle cose che più sollecitano la mia capacità di inventare, sono i luoghi. La vicenda di *Un'è stata ispirata da una chiesa che ho visto a Oxford, e che, mi per-*

story americana *hard-boiled*, offenzionale de za le paure, cu traverso un pe cariamente, e s il senso di ind 'giallo' ogni p portante, se ne In qualche mo delitto immagi differente alle p non lo sia il mo

Repubblica
1 marzo 87

A proposito della protesta di quindici artisti americani per i restauri della Sistina

Quando si firma al buio

di GIULIANO BRIGANTI

«DEVO fosse una consuetudine tipicamente italiana quella di firmare lettere aperte, quasi sempre per telefono, avendo solo un'idea del contenuto delle medesime non è così. Non so davvero indotto artisti come erg, Christo, Rosenquist e il dy Warhol a firmare, insieme artisti americani (quindici a lettera a proposito del restauro della Sistina, proponendo alla sospensione dei lavori per di riflessione e un'analisi risultati. Come se di riflessione ne fossero state moltissime dell'operazione, e anche sime visite e ispezioni, e di ta analisi, da parte dei magistrati italiani e stranieri. ire non so cosa li abbia in urare, dichiaratamente dal 'eck (proprio su questo giorstratta di velature, di colle, i secco, di «ultime mani», di rappede al buon fresco e di ostrati procedimenti con i relangelo avrebbe corretto, laborato, aggiustato, accorofuso di ombre la sua opera

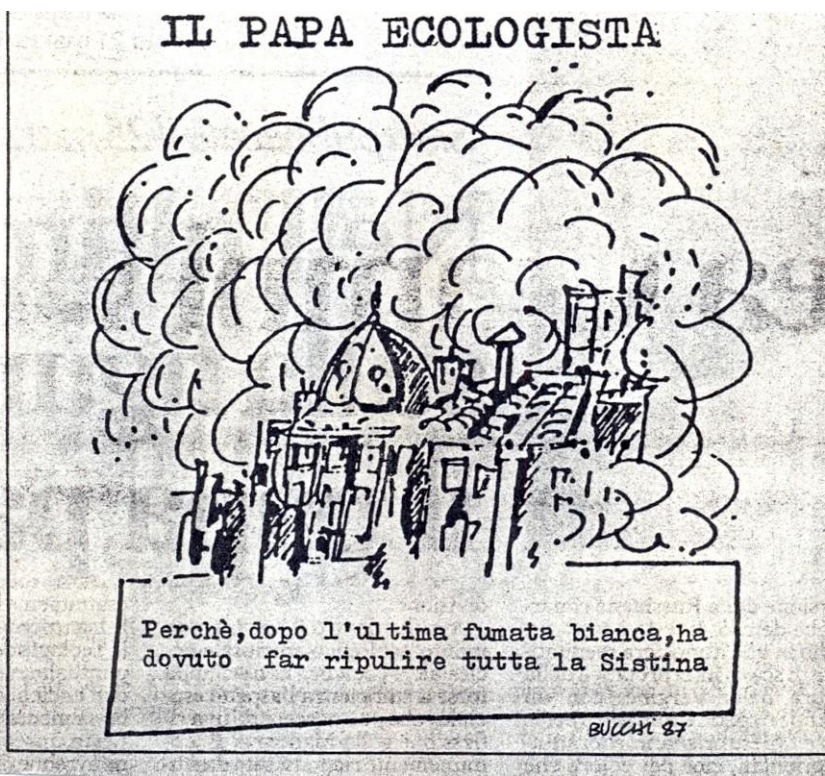
in progresso e che il «perdido» Colalucci, con la complicità dei suoi, andrebbe «ogni giorno strappando senza pietà». Quegli antichi eroi della Pop Art sono artisti che ho sempre ammirato e che, pensando al loro primo violento annirare per il loro grande contributo all'ondata innovatrice degli anni Sessanta; ma devo dire che non chiederemai proprio a loro un giudizio motivato su dei restauri, e una valutazione sullo stato degli affreschi michelangeloschi. Ricordiamoci che, per quel che riguarda il dipingere, essi sono gli invitti campioni dell'anti-stile; e ricordiamoci che Rosenquist, per citare solo il più «pittore» fra loro, si è sempre vantato di adottare le tecniche della pittura industriale, della pittura da cartellone e cominciò la sua carriera misurandosi con le enormi superfici della periferia industriale americana, o su per le impalcature di Times Square, affrontando aree colossali come campi di football con un invincibile scontro nel cuore (lui stesso lo ricorda) e un pennello da venti centimetri in mano. Se vogliamo, anche Michelangelo davanti all'enorme spazio della volta provò lo stesso scontro, pensando

che l'affresco «non era sua arte e non riuscirebbe»; anche Michelangelo adoperava larghissimi pennelli, come ha rivelato la stupenda pulitura delle lunette; una pulitura così attenta e rivelatrice che si possono contare, nell'ultimo tratto di certe ampie e rapide pennellate, una per una le filature del colore lasciate dai peli del pennello, e misurare anche la larghezza. Sì, anche Michelangelo, ma non basta. Non basta davvero. **I**NSOMMA, se ho sempre pensato, ma senza dirlo, che i pittori, anche i più grandi, non sono le persone più adatte a capire gli altri pittori e i grandi che li hanno preceduti (Federico Zeri mi ricordava in proposito che misera raccolta di quadri mediocri e di attribuzioni sbagliate è la raccolta di antichi dipinti di Picasso), questa volta mi chiedo, pittura a parte, come e con che autorità i firmatari della lettera possono parlare, basandosi sul sentito dire, di un restauro che certamente non hanno mai visto, o che hanno solo sbirciato su fotografie di giornali o poco più. La firma per la firma, allora; come in Italia. Ah, professor Beck! Ma quello che più sconcerta e, diciamo pure, irrita profondamente, è il fat-

to che nei reiterati attacchi contro questo meraviglioso restauro della Sistina — attacchi che provengono tutti, diciamo anche questo, sempre dalla stessa fonte — non emerge mai nulla di nuovo. Se studiamo bene gli argomenti degli oppositori non vi troviamo, in fondo, nessuna accusa precisa, nessuna ammissione o danno documentato: solo accuse, gravissime sì, ma generiche e che insistono sempre e soltanto sulla distruzione di presunti ritocchi a secco, di pennamenti, di aggiunte, di velature a colla e di «ultime mani», la cui esistenza non è, a mio vedere, in alcun modo dimostrata sui fatti. Sono accuse basate soprattutto su di un giudizio estetico che presuppone un'immagine di Michelangelo che personalmente non mi sento affatto di condividere e che non è condivisa dagli storici dell'arte, e fra questi i maggiori, i quali hanno riconosciuto in questo Michelangelo rivelato dal restauro il Michelangelo vero. Come poter confondere, una volta saliti sui palchi (e io vi sono salito moltissime volte) la sporcizia secolare, le colle volgari date in tempi successivi per ravvivare temporaneamente il colore e poi ammerite, la polvere e l'offuscamento che ci privavano della sconvolgente e colo-

ratissima immagine di Michelangelo, con accorgimenti indimostrati e indimostrabili? Lo sconcerto e le paure di Michelangelo quando iniziò un'opera così colossale senza aver praticato dell'affresco? Certo ci fu: ma seppero superarla ben presto. Basta soffermarsi davanti alle lunette con gli antenati di Cristo dipinte di getto, in sole tre giornate di lavoro, una per ogni figura e una per la targa con i nomi; e dipinte senza cartone, con una sicurezza che spaventa, con una vivacità di colori impensata. **Q**UANTO ai ritocchi, alle velature, certo, non è detto che Michelangelo non ritocasse e in qualche caso velasse. Ma bisogna ricordare in proposito che non è necessario, perché il dipinto a buon fresco possa considerarsi tale, che il colore sia distribuito nella giornata, cioè quando l'intonaco è ancora fresco. Per molti giorni forse anche per settimane è ancora possibile ritornare sul dipinto ottenendo che il colore si impasti con l'intonaco ancora umido e che quindi raggiunga una medesima «carbonatura». E questi ritocchi, che non sono «a secco», reagiscono al leggero solvente (ché si tratta di un leggero solvente) come l'affresco.

Molte altre cose potremmo dire, ma non è questo il luogo. La mia è una risposta ai dubbi e ai timori accesi dal professore Ido sia questa la sede per particolari tecnici. No fermare il mio giudizio positivo e la mia totale stauratori, sia in chi i Posso aggiungere (tu sempre il massimo ri preoccupa per la cor opere d'arte e quindi arza per perplessità e timori restauro intrapresa. I passato, sono stati per Vorrei però invitare a rivedere nuovamente cantate e appartenente di contro il parere stesso e della direzione dei A poste sotto gli affreschi giorno di rivedere con la parte pulita. Non p tica e di grandezza ch luce crudele da tal emanava dalla volta. parte dovuto proprio piattente di quella l giudizio negativo del; di chi condivide le sue



Visita ai restauri della Cappella per rispondere alla polemica sollevata dall' americano

Lassù, in cima alla Sistina

Michelangelo inventò metodi nuovi di stendere il colore

di CARLO BERTELLI

Sulla piattaforma eretta sotto la volta della Sistina, in corrispondenza della scena con il «Peccato Originale», Fabrizio Mancinelli, direttore della Pinacoteca Vaticana, e Gianluigi Colalucci, il capo restauratore, mi aspettano. Sono sorridenti come li ho sempre visti. «Non sapevo che Beck fosse stato due volte qua», dico. «Oh, sì, mi rispondono; l'ultima nel novembre scorso. Si congratulò con noi, parti e poi ci scrisse che non era d'accordo e che dovevamo sospendere i lavori». «Ma anch'io ho una lettera di Beck!» esclamo e lo tiro fuori.

In sostanza James Beck mi scrive: «Forse, il punto cruciale di questo restauro è il seguente: ci sono porzioni o strati di "colla" posta dallo stesso Michelangelo? Poiché, come sai, loro stanno togliendo tutta la colla (fatta, come i tuoi amici hanno detto, di colla animale, *made from animals*)». Infatti, dice sempre Beck: «Io credo che certi strati di colla siano stati posti da Michelangelo come preparazione per ritocchi a secco (*to prepare for secco adjustments*) e per dare unità all'insieme (*for unifying purposes*), come pensa anche Conti, che ha maggiori conoscenze tecniche (*expertise*) di me».

Senonché né Beck né Conti hanno individuato un punto preciso, in tutta la pittura di Michelangelo finora restaurata o in via di esserlo, dove si trovino colle apposte da Michelangelo e non dai suoi restauratori. Conti, l'autorità tecnica cui fa ricorso Beck, nella copertina del suo libro riproduce la testa del profeta Daniele, che non è ancora restaurata, ma che dal ponteggio si può vedere da vicino e appare come un vero campionario di imbratti e grossolani ritocchi. La fonte cui a sua volta fa riferimento Conti non sono osservazioni dirette delle sezioni (sondaggi nello spessore dell'intonaco dipinto che permettono d'individuare, come in una fetta di torta a più strati, le vicende successive d'un dipinto e quindi di distinguere le sostanze originali da quelle sovrapposte), né altri rilievi al microscopio, ma l'autorità d'un manuale scritto nel tardo Cinquecento da un mediocrissimo pittore, Giambattista Armenini. Quello sì che aveva bisogno di colle e di fumo con cui mascherare le sue magagne, ma attribuire lo stesso procedimento a Michelangelo non sembra molto giustificato. «L'Armenini, si obietta seriamente, è una fonte più valida di Vasari, proprio perché, artista più modesto, rivela meglio i trucchi del mestiere». Vuol dire che non cercheremo di strappare ricette a Gualtiero Marchesi ma al ristorante-bar della stazione.

In quanto poi all'ipotesi che uno

strato di colla fosse stato steso da Michelangelo per poi dipingervi sopra, non esiste proprio nessun supporto per sostenerla. Un ritocco a tempera si fa «stemperando» i pigmenti nella colla, non dipingendo su uno strato di colla.

Argomenti che da quassù, a contatto con la volta affrescata, perdono ogni consistenza. Michelangelo fu un grande sperimentatore anche nell'affresco. Dipinse ogni lunetta in mai più di tre giornate e inventò modi nuovissimi di stendere il colore, acquoso e trasparente, talvolta premendo il pennello largo perché, così scorrendo, lasciasse un segno aperto, l'equivalente in pittura di ciò che era la gradina nel marmo.

Dall'alto, si osservano cose impensate. La volta è quasi modellata dal diverso spessore degli intonaci e dove le vele sopra le lunette s'incontrano con l'imbotte e formano un piccolo rialzo a uncino, lì Michelangelo ha collocato i suoi bucrani grigi rilevati col bianco di San Giovanni. È il contrario di una scultura dipinta, poiché in quella la pittura tende ad attenuare la plastica, mentre qui un rilievo plastico è illusoriamente prodotto dalla pittura su una base stereometrica del tutto architettonica. È la metamorfosi dell'architettura che diventa scultura, ma attraverso la pittura.

Le giunture fra le giornate si avvertono appena; Michelangelo non ha avuto quasi mai la necessità di ritoccare la parte già fatta per accordarla con la nuova, poiché era riuscito a tenere gli stessi valori cromatici passando da una giornata d'intonaco alla successiva. E anche nelle scene, ha lavorato con una decisione impressionante: la figura di Eva dopo il peccato, per esempio, quella gigantessa tormentata che sembra dipinta in polemica con gli studi di Leonardo per la «Leda», è stata realizzata tutta in un sol giorno.

Nell'altra figura di Eva, quella accovacciata, l'incarnato ha una luminosità e una delicatezza del tutto femminili, in contrasto con la pelle più ruvida e scura di Adamo. Immaginare che Michelangelo ottenesse questi risultati per poi coprire il tutto con un beverone scuro è davvero un po' forte.

Quando fu tolto il primo palco dal restauro della volta, palco che coincideva con la posizione che aveva occupato il primo palco per la pittura, si disse che certamente Michelangelo, guardando la propria opera dal basso, avrebbe modificato la tavolozza schiarandola ulteriormente. È quello che si può constatare ora nella scena del «Diluvio», dove la montagna in secondo piano appare di granito grigio rosa.

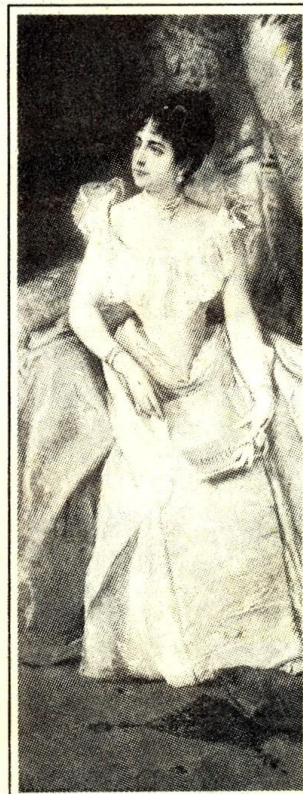
Ancora più impressionante è il vero mutamento di stile nella rappresentazione degli «Ignudi»; le prime due

coppie hanno colori e luci in rapporti assai più minuti del fare largo e unito dei successivi. Certo, nei medaglioni a oro che sono presso gli «Ignudi» Michelangelo usò la tempera, ma la sua sperimentazione come frescante non si rivolse, come avrebbero fatto Leonardo o un lombardo come il Sodoma, alla cucina, ma a tutt'altro, come abbiamo visto.

Eppure la polemica che è stata suscitata intorno a questo restauro meraviglioso, e che presto sarà dimenticata, contiene elementi di riflessione di grande interesse. È nata nell'ambito delle università, e cioè nel mondo delle diapositive, e degli artisti che, specialmente in America, non sono lontani dalle università (Dan Cameron ha de-

dicato più di meno). Nel mondo dell'Omertà?

Chi conosca la pratica Direi che la tuttora pressata che è pr e lo dimost certo olio i icone del no da», o la S invisibili per In fondo, l'u rhol non è st ni della «Cei copia, perdu Giuseppe Be



Mosè Bianchi: «Ritratto di Giulia Lucini Colombani», olio su tela, Ospedale Maggiore, Milano

Due ras.

Mos

di RAFFAEL

Nello stes a Mon scente) 169 dipinti più disegni del (1840-1904) a stanno per an i 113 quadri dalla collezione. Un grande pea per que: ricorda in ver delle rare e state organizza quella ordinat nel 1924 nella scente Villa R

Non è tutt tante opere d esposte al pub se Bianchi è facendo, ha piaciuto di far porsi come il do di passag che risale agli e il pieno nat

Ne consegu la presentazio vede una scelt oggi far sbuca vere e proprie sono ben na padre in figli patrimonio di quantificabili: quindi più dis commercio.

TACCUINO



di Milena Milani

La volpe

La ragazza con il suo loden verde, che arrivava oltre i polpacchi, venne avanti nello stretto corridoio dell'autobus, e prese posto sul sedile a destra, in prima fila. Il bigliettaio che stava in piedi, voltato verso i passeggeri, la salutò in dialetto e lei rispose pronta, ridendo a piena gola. Allora lui, accennando alla bestia che la ragazza inalberava sulla spalla, con la coda lunghissima condolante, disse: «Oggi non morde, eh!». Rossa in volto, la proprietaria dell'animale si voltò verso di me che seguivo la scena, poi, mentre si accomodava nello spazio prescelto, tirò sul suo grembo quella stola di pelliccia che aveva provocato la frase, e l'avvolse, o meglio la fece acciambellare sulle ginocchia, come si trattasse di una volpe viva.

Ora, il muso appuntito era rivolto dalla mia parte, notai che gli occhi finti, di vetro, luccicavano come avessero dentro una fiammella, e subito la memoria andò indietro nel tempo, a una volpe fulva più o meno come quella, che mia madre metteva intorno al collo, sopra il suo cappotto invernale. Anni lontani, con la mia paura, quando ero bambina, che la bestia mordesse, perché aveva anche i denti in vista, tra le gengive colorate.

La volpe è furba, mi raccontavano, quando mi leggevano le avventure di Pinocchio, e io, impressionata, non avevo il coraggio di toccare quella testolina che sembrava vera, né di sfiorare le quattro zampe che pendevano, due di qua, due di là, con le unghie pronte a ghermire. Qualche volta, invece, mentre mia madre si allacciava la stola, cercavo di tirarne la coda che ondeggiava, immaginavo di burlar-

Gli affreschi di Michelangelo alla Sistina

Gratta gratta ecco la luce

Parla il restauratore capo professor Gianluigi Colalucci



Prima, per illuminare quell'immenso respiro di forme e di colori, ci voleva la forza di 28.800 watt. Tutto occorreva per vincere la patina buia depositata dal tempo. Adesso, una volta terminati i lavori sarà sufficiente la luce del sole a rivelare lo splendore della creazione di Adamo, della Sibilla Eritrea, del diluvio universale...

Quello degli affreschi di Michelangelo alla Cappella Sistina è stato definito giustamente il restauro del secolo. Iniziato nel giugno del 1980 terminerà, con gli interventi sul Giudizio Universale, nel 1992. Un lavoro enorme che ha aperto il sipario sul mistero Michelangelo rivelando una dimensione finora sconosciuta della sua arte e sollevando nel contempo polemiche che entreranno di sicuro nella storia di questa eccezionale operazione di recupero artistico.

Dai restauri finora eseguiti è apparso un Michelangelo dai colori accesi, qualche volta addirittura cromatici. Dove sono andate

chiedendo addirittura la sospensione dei lavori. Michelangelo scoperto o Michelangelo tradito? Un interrogativo inquietante che ha tirato in campo addetti ai lavori e profani in ansia per la sorte del più famoso monumento artistico del mondo: la Sistina.

Degli affreschi della Cappella e del loro recupero ha parlato l'altra sera a Mogliano, in un incontro promosso dal Pontefice, l'architetto

queste domande ha risposto il professor Colalucci (conosciuto nel Veneto per aver lavorato a Padova sugli affreschi del Santo - ndr) accompagnando idealmente il folto pubblico presente all'Astori sul ponteggio dei restauri grazie alla proiezione di alcune diapositive sugli interventi in corso sugli affreschi. Una premessa importante: di fronte all'opera non bisogna avere



A sinistra il professor Gianluigi Colalucci; a destra un nudo dipinto da Michelangelo nella Cappella Sistina.

originario. I risultati? «Una pittura a fresco trasparente, luminosa, fatta di velature».

Interessante, entrando tra le pieghe del capolavoro michelangiolesco, scoprirete i segni del tempo, i segreti, le peculiarità finora sconosciute: salifcazioni, crepe, i ritocchi a secco, i pentimenti in corso d'opera, la bellezza degli incarnati, l'intreccio dei colori.

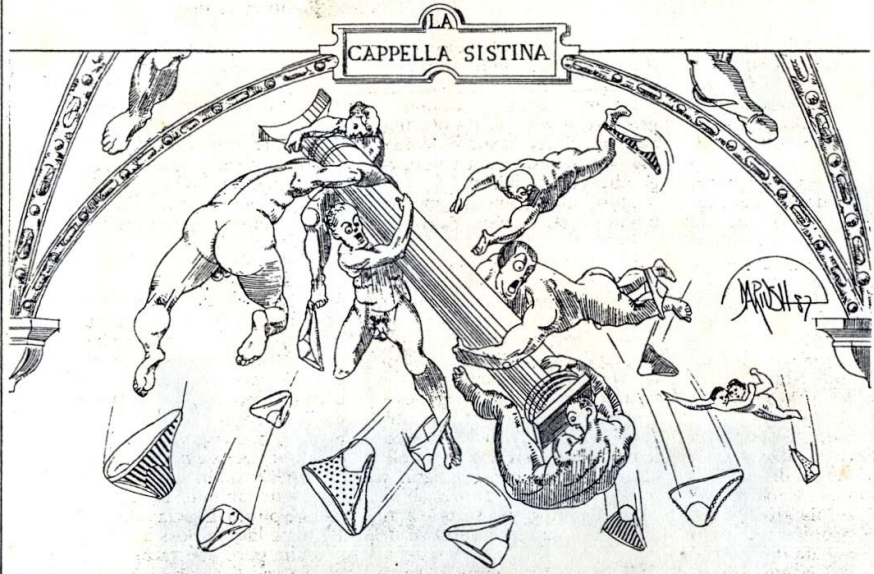
facile da decifrare, spiega il professor Colalucci.

In questi ultimi tempi ad accendere le polemiche sui restauri è stato l'AB 57, il solvente adoperato per gli interventi. Troppo aggressivo sostiene il professor Beck, una candeggina più che un solvente.

«L'AB 57 - dice il professor Colalucci - è nato come solvente per trattare i marmi: è stato poi omertuna-

17 pe di lo. st da be de il l' lu ne ah

Repubblica 29.3.87



GLI ESPERTI giapponesi hanno portato in Italia le tecniche più raffinate per ridare le forme originali a quelle parti del «Giudizio Universale» censurate nel 500. Asahidash e Kamoto-Last al limone, e la biancheria michelangiolesca che non veniva lavata da quattrocento anni è adesso stesa ad asciugare nella Cappella Sistina, controllata dal cardinale Ratzinger, che si incaricherà personal-

mente di rimetterla al suo posto. Gli slip, firmati Michele da Volterra, verranno copiati e distribuiti nella catena Calvin Klein, linea «Mike». Anche il deficit del Vaticano ne trarrà grande giovamento. Alcuni affreschi verranno staccati e affissi a New York sui muri lasciati liberi dalle gigantografie Benetton. Le Sibille verranno munite di bagnoschiuma e di doccia a telefono, garantita duecento anni.

«Il restauro della Sistina è ok»

Un gruppo di 7 americani esperti del restauro è stato inviato a Roma per valutare i lavori in corso in Vaticano. Il loro entusiasmo ha scatenato tante polemiche

di ANNA GUAITA

NEW YORK - «La nuova freschezza dei colori e la chiarezza delle forme nella Cappella Sistina sono totalmente in sintonia con la pittura italiana del sedicesimo secolo e dimostrano il pieno maestoso splendore della creazione di Michelangelo». La categorica dichiarazione viene da un gruppo di sette esperti del restauro inviati a Roma dalla Fondazione newyorchese «Samuel Kress» allo scopo di valutare i lavori in corso al Vaticano: «Non è nelle nostre intenzioni prendere posizione nella polemica che circonda i lavori di restauro - ha tenuto a precisare la portavoce della fondazione, la signora Lisa Ackerman - Abbiamo inviato questi esperti perché la Kress si è sempre occupata della conservazione dell'arte italiana, e perché volevamo dare ai migliori esperti americani di questo campo la possibilità di vedere da vicino il procedere del restauro».

Sebbene i sette membri della missione non avessero come obiettivo ufficiale di contribuire a dimmerare la contro-

versia fra il partito dei favorevoli ai lavori e quello dei contrari, le loro parole di aperta approvazione hanno subito ottenuto negli Stati Uniti reazioni da entrambe le parti. Poco più di un mese fa quindici famosi pittori americani, fra cui anche Robert Motherwell, James Rosenquist e Robert Rauschenberg, avevano inviato una lettera al Papa affinché il restauro michelangiolesco venisse interrotto «per una pausa di riflessione». La proposta si riallacciava a quella già avanzata dal professor James Beck, preside della facoltà di storia dell'arte della Columbia University, studioso di grande prestigio e nemico giurato dell'operazione. Adesso, sull'onda del rapporto pubblicato dagli esperti della Kress, qualcuno di quei segnatari si dice «rassicurato» e disponibile a ritirare il proprio nome dalla protesta. Non convinto, anche se commosso dall'interesse che si è manifestato nel mondo intorno alla questione, si dice invece ancora il professor Beck: «La squadra era composta tutta da restauratori - commenta, in una breve in-



Il restauro della Cappella Sistina è «ok» dicono pure gli americani: la Sibilla delfica prima e dopo la «cura»

tervista telefonica - Certo, se andiamo a chiedere a un gruppo di ingegneri atomici se sono a favore dell'energia atomica è molto probabile che ti rispondano: sì!».

Nella squadra di osservatori sponsorizzata dalla Fondazione Kress si trovano in effetti solo rappresentanti del mondo del restauro, anche se si tratta dei nomi più illustri disponibili sul mercato. Da David Bull, della National Gallery of Art di Washington, ad Andrea Rothe, del Museo Paul Getty di Malibu fino a Leonetto Tintori, restauratore degli affreschi di Giotto a Padova e di Piero della Francesca ad Arezzo, l'opinione sul-

l'andamento dei lavori è stata unica: si tratta di un'ottima realizzazione, condotta da Giancarlo Colalucci con «sensibilità ed esperienza». Nonostante la ripulitura degli affreschi comporti la rimozione di vari strati accumulati di sudiciume, colla e aggiunte dovute a passati restauri, in complesso l'operazione viene giudicata «essenzialmente buona» ed eseguita «nel rispetto delle correzioni a secco operate dall'artista stesso».

Al ritorno negli Stati Uniti è stato John Brealey a dare un giudizio finale della spedizione: «Devo chiarire che in genere non credo alle missioni di gruppo - ha detto il noto re-

stauratore, che ha al suo attivo la ripulitura di quasi tutti i quadri al Metropolitan Museum, oltre ai Mantegna conservati ad Hampton Court e ai Velasquez del Prado - Infatti si sa che due restauratori non la pensano mai allo stesso modo. Tuttavia questa volta siamo rimasti tutti stupefatti. Non è rimasta alcuna riserva».

«Mettilamola in questo modo - ribatte non convinto James Beck - Immaginiamo che un dottore faccia una diagnosi sbagliata, e poi esegua un'operazione sulla base di quella diagnosi. L'operazione gli riesce magnificamente bene, e tutti i suoi colleghi gli fanno i complimenti. Tuttavia la dia-

gnosi resta sbagliata, e il paziente muore: per il professore della Columbia insomma rimane ancora senza risposta la domanda originaria: chi ci garantisce che la ripulitura non stia asportando anche l'ultima mano a incollatura che Michelangelo stesso avrebbe steso sugli affreschi? «E poi - aggiunge ancora Beck - questa resina acrilica che applicano all'opera è irreversibile; non si potrà più togliere. Quando si viene a una delle più grandi opere dell'umanità, dovremmo invece ispirarci alle proposte dei «verdi», a una mentalità veramente conservazionista».



TACCUINO

Un calvario fiscale dopo il «740»

di CENISIO ZOPPI

PER i contribuenti italiani, com'è congegnato l'attuale sistema, il calvario fiscale dura 365 giorni all'anno. Avere ottemperato ad alcuni tra i principali adempimenti, tra cui le due autotassazioni «a saldo» e d'«acconto» per le imposte dirette, oltre a quella per l'Iva entro il 5 marzo, non significa avere chiuso i conti con gli uffici finanziari, ma anzi averli spalancati per le ulteriori e conseguenti formalità. Le dichiarazioni presentate entro il 1. giugno, ai fini delle imposte sul reddito, pongono in condizioni gli uffici distrettuali di far scattare le rettifiche con la notifica di avvisi entro un qualsiasi giorno dell'anno. Anche e soprattutto durante le festività di Natale e Capodanno. Infatti il fisco, per rettificare le dichiarazioni, ha tempo fino al 31 dicembre del quinto anno successivo a quello in cui

è stata presentata la denuncia. E fino al sesto anno, in caso di omissione, cioè fino al sesto anno successivo a quello in cui si sarebbe dovuta presentare. Ai fini dell'Iva il termine è accorciato d'un anno. Conclude le angosce del fisco di maggio ecco immediatamente - non senza il coinvolgimento degli 80 mila addetti alle finanze - prendere il via per il 1987 anche quella temibile macchina che, da pochi anni a questa parte, marcia con un nome che incute terrore: «accertamenti selettivi per le imposte sui redditi e per l'Iva e controlli globali nei confronti di soggetti scelti mediante sorteg-

gio». Un nome alquanto lungo, che però non può sostituirsi con altro più breve, salvo abituarci a dire: «accertamenti numeri 4, 5, 6». E cioè i tre tipi di revisione che ormai il fisco può eseguire dopo quella analitica, induttiva e sintetica. Ve ne sono poi altri due: il settimo, costituito dall'accertamento in partecipazione con i Comuni. E l'ottavo, un immediato raschiutto che si chiama «Art. 36 bis». E' la norma emanata per far correggere in via breve, dagli uffici e dai centri di servizio, gli errori materiali e di calcolo compiuti in sede di dichiarazione.

Il nostro ordinamento è il più ricco di leggi, decreti e regolamenti di ogni altro al mondo. Ma proprio per tale record si rende pesante, assai spesso contraddittorio, tanto che le migliaia e migliaia di leggi non mancano di essere invalidate dalla giurisprudenza delle Commissioni e delle più alte magistrature, a cominciare dalla Corte Costituzionale.

Quali le conseguenze? I funzionari addetti agli accertamenti e controlli, pochi e male retribuiti, non riescono ad effettuare neppure il due per cento (in rapporto alle dichiarazioni). Con un'amministrazione più attrezzata in uomini e mezzi, più «ristrutturata» come vien chiesto da vent'anni ai governi, ma anche con una normativa più semplice e chiara, gli 85 mila miliardi di evasioni potrebbero diventare un ricordo d'altri tempi.

IL MESSAGGERO 2/6/87

DIARIO ITALIANO

A chi piace parlare di Michelangelo

di FABIO ISMAN

...e che non si occupa di a bensì di pitture murali, una delegazione di americani protestanti (nell'arte) è stata invitata a fare una visita a San Marco, fatta salire sul ponte della Sistina, fatta colorare con i maggiori esperti: si occupano del «restaurato del secolo», e la querelantissima è chiusa. e no: qualcuno ronzia attorno a Michelangelo gli importa che que-freschi abbiano compiuto una sorta di miracolo, messo d'accordo forse per la seconda volta due autentici artisti sacri come (in ordine alfabetico) Carlo Giulio Arca e Federico Zeri, entrambi convinti circa la bontà del restauro del secolo»; nul-

la lo interessa che il direttore dell'Istituto centrale del Restauro, Umberto Baldini, affermi: «Finora, il risultato è perfetto», che anche altre autentiche autorità del settore, da Giovanni Carandente a Carlo Bertelli, da André Chastel a Giovanni Urbani, a un riconosciuto maestro dei restauratori come Ottorino Nonfarmale trovino ineccepibile il lavoro svolto: a Beck continua a non piacere. (Con facile gioco di parole, si potrebbe dire che, nella vicenda, il docente americano continua, appunto, a mettere il Beck).

I colori del Michelangelo ritrovato gli sembrano troppo splendidi: arrendersi all'i-

dea che il pittore, ritenuto finora cupo, del terribile Giudizio universale fosse il precursore dei manieristi, si capisce che - alla fine - può non essere del tutto facile. Eppure, anche il Tondo Doni, restaurato, ci offre oggi un Buonarroti assai diverso da ieri; la Primavera del Botticelli non è certamente quella che abbiamo studiato a scuola; e gli stessi Masaccio e Masolino della Cappella Brancacci alla Chiesa del Carmine di Firenze - con e senza le foglie sul sesso di Adamo - sono indubbiamente di un'insospettata brillantezza. Già: il professor Beck non ci pensa e non li critica; del resto, come potrebbe? Protetti per secoli da un

altare mai rimosso, dalla rientranza di una finestra la brava restauratrice Ornella Casazza ha riesumato due piccoli volti che restituiscono - appunto - l'esatto «livello» di colore: proprio quello che Beck contesta. «Noi siamo quasi a metà dell'opera - dice in Vaticano il direttore dei musei, Carlo Pietrangeli - e non intendiamo affatto sospendere i lavori. Siamo confortati dal consenso di tutti gli esperti, e sono i maggiori, che abbiamo chiamato a vigilare sull'opera, cominciando dal professor Pasquale Rotondi. Se qualcuno non è ancora soddisfatto ci può dispiacere, ma non di più». Il «restauro del secolo»,

sponsorizzato da un network giapponese, non si concluderà prima del 1992, e raggiungerà sicuramente il suo culmine quando l'équipe diretta da Gianluigi Colalucci affronterà i duecento metri quadrati di affresco del Giudizio: tempo per nuove polemiche, dunque, non ne manca e non ne mancherà davvero. Anzi, l'osservatore di queste «beghe» - se è lecito chiamarle così - già paventa quanto potrà capitare: se tanti dubbi, tante proteste, tanti ronzii si levano oggi, figurarsi che cosa accadrà quando sarà il momento, anche qui, di far cadere le «braghe» di tante nudità. In fin dei conti, parlare di Michelangelo - e forse soprattutto lo sparlare - rende famosi: sarebbe davvero più difficile trovar posto nelle grandi inchieste del New York Times parlando (o sparlando) di qualche pittore minore, non è vero?

...razionisti | ...spettive; cni na vocazione | ...parte economica del | ...nuovo contratto che la no | «Certamente. Quando le ...

storici, dalle teorie neopositivistiche di tendenza riduzionista e fiscalistica alle

ermeneutica». Di lui varie opere sono state tradotte in italiano.

delle lingue è, per così dire, una provocazione per il pensiero. La traduzione è sempre

dimensione di polisemia, che può essere fonte di ambiguità: le connotazioni, che essa in-

lingue differenti. Perciò è possibile la traduzione. Comprendere, interpretare... sono

terprete rivela l'indicibile, lavora su una zona di confine tra il dicibile e l'indicibile».

Lungo e inquietante elenco di capolavori distrutti da interventi di riparo

Esiste un'avversione preconcetta ai restauri delle grandi opere d'arte come sostengono i difensori della radicale pura degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, cosa mai ha ingenerata? Forse la concezione sacrale e irrazionale dell'invocamento e dei danni inferti dall'uomo o dalle imperie ai capolavori del passato, o non è il timore di precedenti drammatici e traumatici, tali cioè da giustificare ampiamente questa avversione e l'allarme che ne consegue? Passare in rassegna alcuni di questi precedenti più gravi, non si può non convenire che la via alternativa sia l'unica valida.

Una rassegna del genere va rigorosamente circoscritta ai guasti irreversibili apportati dai restauratori negli ultimi decenni ad opere famose che per ammissione generale dei critici e degli storici d'arte sono state manomesse, gravemente danneggiate o addirittura distrutte. Non così trascurati interventi discutibili e l'ora oggetto di opposte valutazioni: per citare solo esempi, rientrerebbero in questa sede, gremita categoria ai restauri «spinti» operati sugli affreschi di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo dal professor Gianluigi Colalucci, che dirige la pulitura della volta michelangiolesca nella Cappella di Papa Sisto, ed anche quell'energico intervento sulla Trasfigurazione di Raffaello nella Pinacoteca Vaticana che a detta di qualche critico avrebbe alterato gli equilibri estetici tra i diversi piani dell'opera.

Non sono comunque precedenti di questo genere quelli che motivano l'allarme sconfinante panico dei cultori e degli storici d'arte. Di altre devastazioni si tratta, tutte documentate ed ormai fuori discussione anche se i cosiddetti esperti non amano parlarne. Quella che è una rassegna delle più sommarie, limitata nel tempo, che attinge alla memoria frammentaria ma indignata di un non addetto ai lavori. Un poco è rimasto della Zingarella o Madonna del Correggio a cui mise mano negli anni Settanta Stanislas Troiano per portare incautamente via la seconda stesura del Maestro e cosa la deliziosa figura di un coniglietto.



E' il solvente l'arma assassina dei restauratori

di Lucio Manisio

mento: tralasciamo il Battesimo di Cristo rovinato negli anni sessanta o l'opera di Brera manomesa in data più recente quando era sovrintendente alle belle arti il Bertelli che ora difende a spada tratta i restauri della Sistina; soffermiamoci invece sugli affreschi nella chiesa di

San Rocco, a secco di Piero, è andato distrutto l'equilibrato gioco tra la parete e la pittura a fresco; il degrado dell'opera non può più essere fermato.

Ma grado ripetuti interventi in estremo non è stato fermato il degrado della Battaglia di San

Su un altro capolavoro di Paolo Uccello, la Madonna di Dublino, intervenne negli anni Sessanta il solito istituto centrale del restauro asportando un pentimento dell'autore, quel meraviglioso manto azzurro con cui egli aveva voluto affilare l'eccessiva rotondità del viso.

Due opere di Giovanni Bellini sono uscite sfigurate dalle mani dei restauratori: uno di questi, il Ruehmann, negli anni Sessanta rimosse con un eccesso di solvente la ciglia dal ritratto del Doge Loredan della National Gallery; nella Madonna di Alzano Maggiore a Brera, un quadro parzialmente ridipinto nell'Ottocento, un recente saggio di pulitura ha lasciato un vero e proprio buco nella pancia del Bambino Gesù.

Risalgono all'inizio degli anni Ottanta i guasti apportati da Renato Pasqui agli affreschi del Correggio nella Cupola del Duomo di Parma: ora più di quella del Correggio si può vedere la mano del Pasqui che ha ridipinto a tempera e di gran lena gran tratti dell'opera.

Alla fine degli anni Cinquanta rivediamo al lavoro di Tintoretto insieme al Lombretti e ad altri sugli affreschi di Buffalmacco e di Piero di Puccio nel Camposanto di Pisa: sbagliano malamente la rimozione a strappo, usano per il Piero di Puccio supporti impropri, disperdono le fasce decorative, provocano l'erosione di sali che si mangiano interi tratti degli affreschi.

E' dello scorso anno il maldestro intervento di Edo Masini sulle Storie di Giuseppe di Andrea del Sarto nella Galleria Pitti: ha rimosso l'olio scambiandolo per sporco e la pittura appaie ora smagrita e spatinata.

Si può solo piangere davanti al Pulpito di Donatello a Prato: negli anni Cinquanta Piero Sampaolosi applicò un trattamento improprio di silicati provocando il distacco delle superfici marmoree.

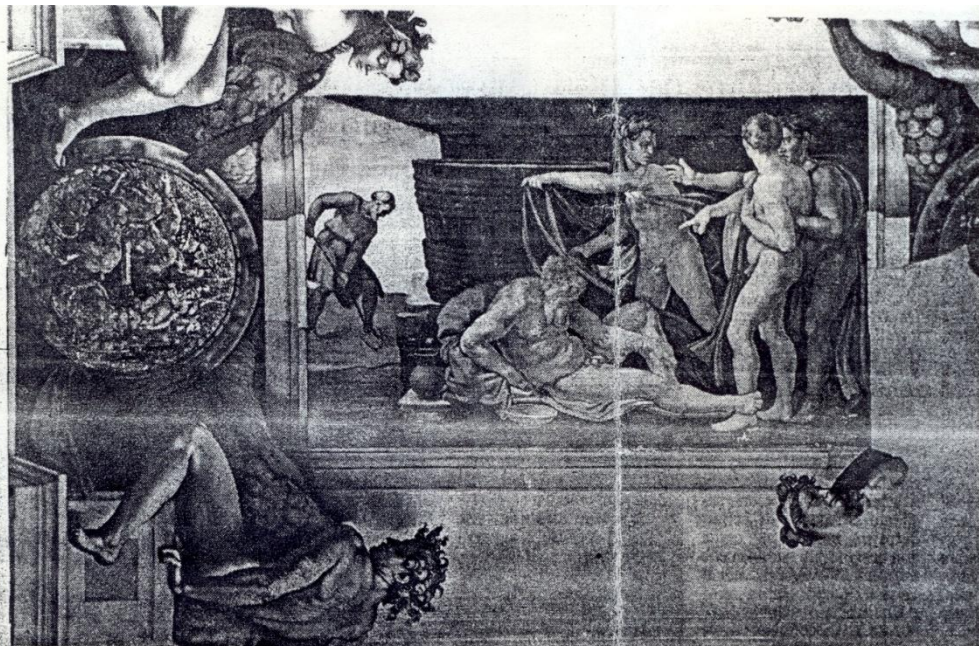
Chiudiamo questa obnubilante e spaventosa rassegna con uno degli episodi più sconcertanti, la scomparsa del piccolo affresco delle Storie di Adamo ed Eva di Raffaello nelle Logge del Vaticano: scomparsa è il termine esatto perché nel 1977 venne cancellato del tutto da un errore dei restauratori. I dirigenti del Laboratorio Vatica-



TRA LE MOLTE usanze italiane quella discutibile che riguarda il gettito di volumi-streni, in prossimità di Natale, entra nel numero delle «tradizioni», fortunatamente, in regresso. Infatti, in prossimità delle feste natalizie la quantità dei libri-oggetto (troppo spesso «pops» gonfiati e inutili) immessi sul mercato, si è decisamente ridotta. Tuttavia, per ciò che concerne talune case editrici che per necessità di programma debbono uscire in circolazione i propri prodotti in questo periodo dell'anno, va considerato che oggi si riscontrano, sono, un'inversione di tendenza, con l'uscita di volumi di qualità molto elevata. Tra questi (evidente frutto di una lunga preparazione) è da segnalare «*La Cappella Sistina; i primi restauri la scoperta del colore*», presentato dall'Istituto geografico De Agostini. Il titolo vuole essere una prima attualizzazione su quanto «perso» dalla «pulsatura» degli affreschi dell'intero ciclo vaticano e, ovviamente, la parte preponderante è dedicata al capolavoro di Michelangelo.

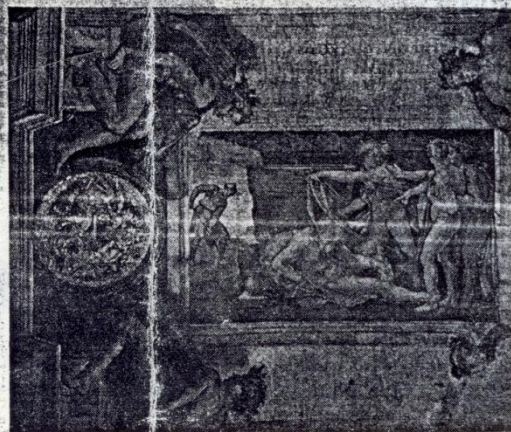
I contributi critici redatti da studiosi e specialisti nelle tecniche e nelle tecniche rinascimentali, sono improntati all'altissimo rigore scientifico: un panorama filologico sull'ambiente culturale romano, tra il 1480 e il 1540, è dato da André Chastel, mentre John Sherman, oltre a indagare i valori del contesto storico-artistico in cui sono realizzati «Gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina», propone un riesame degli antefatti dell'impresa michelangiotesca, cioè la costruzione della cappella e la prima decorazione nel tempo di Sisto IV (l'opera che fece edificare questo «cum clavium»-fortezza del Vaticano e che gli dette il nome).

A Pierluigi De Vecchi si deve, invece, il bel saggio sul «Giudizio Universale»: fonti iconografiche, reazioni, interpretazioni. Vale a dire: Michelangelo dopo l'impatto, ancora giovanile, con la Sistina, alla luce delle delusioni per la mancata esecuzione della sepoltura di Giulio II e delle lancinanti espe-



Michelangelo: i restauri e i piagnoni

In un volume della De Agostini raccolti i contributi critici di studiosi dell'arte che contrastano le tesi degli «amanti del sudicio»



quando è l'ossequio fideistico al potere del nuovo Pontefice, Palo III Farnese, a ricondurlo sui ponteggi sistini, per affrescare l'ultima, immensa, parete del luogo delle sue prime esperienze pittoriche.

Tuttavia, a mio modo di vedere, le pagine più sollecitanti di questo volume sono quelle scritte da Michael Hirst («Il modo delle attitudini. Il taccuino di Oxford

Michelangelo all'opera: tecnica e colore»), da Gianluigi Colalucci («Tecniche del restauro») e, infine, particolarmente, da John O'Malley («Il mistero della volta. Gli affreschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento»). Tutto questo lavoro non vuole, comunque, essere solo un nuovo modo di rileggere o di riconsiderare fatti e documenti inerenti la Sistina, l'

l'opera (il restauro del «Giudizio Universale» proporrà certamente ulteriori elementi di forma e contenuto che imporranno nuove angolazioni interpretative).

Infatti, l'approfondimento svolto, è il risultato ottenuto alla luce (è il termine più idoneo) della valutazione dell'imprescindibile esistenza di una volontà di ricerca intellettuale in cui l'artista si è investito del ruolo di «di-

co, che ha avuto come obiettivo la percezione figurativa di una luce minerale dalle iridescenze del cristallo.

Una luce incorrotta, quale, nella sua mente sublime, doveva essere stata quella dell'alba del primo giorno della Genesi, aleggiante poi su tutto il «Creato».

Ormai sono quasi inguardabili le tavole del volume che illustrano la volta pri-

questo squallido, certo, i carni, una possibilità rare il in tutti di revi compo nel vo dimen

ESCLUSIVO - La clamorosa denuncia del pittore bergamasco Mario Donizetti contro l'équi

Quanti schiaffi a Michelangelo

«Con un metodo rozzo e approssimativo deturpano e snaturano i colori del capolavoro di Buonarroti» sostiene Donizetti. «Alcune figure hanno già perso l'antica grandiosità e assomigliano a sgargianti mascheroni». Perplessità e allarme anche tra gli studiosi americani

di ANTONELLA AMENDOLA - Foto di GIANNI GELMI



«Fermiamo questo crimine»

Bergamo. Mario Donizetti, 54 anni, davanti al ritratto della moglie da lui dipinta. «Sono disposto ad assumermi tutte le responsabilità

delle mie accuse» dice il pittore. «Ma fermiamo in tempo questo crimine contro l'umanità». Mario Donizetti è noto in tutto il mondo per aver ripristinato la tecnica rinascimentale delle tempere con il tuorlo d'uovo.

Roma, giugno
«Credo di avere la prova oggettiva e inconfutabile che il cosiddetto restauro della Sistina non è che un disastroso scempio. In ogni caso mi assumo coerentemente la responsabilità di aver fornito ai lettori della *Domenica del Corriere* gli ingrandimenti fotografici da quali risulta il pressapochismo dei restauratori vaticani. Sono pronto a rispondere di persona ad ogni polemica».

Chi parla in tono fermo e deciso è Mario Donizetti, cinquantatreenne artista bergamasco noto in tutto il mondo per aver ripristinato la tecnica rinascimentale della tempera con il puro tuorlo d'uovo. Ma, senza dilungarci in una lunga scheda biografica, Donizetti, di cui sono attualmente visibili alcune opere alla Pinacoteca ambrosiana, è l'unico artista italiano che la prestigiosa rivista americana *Time* ha gratificato con un triplice quanto inusitato onore: per ben tre volte infatti suoi quadri di Giovanni Paolo II, lady Diana e Indira Gandhi ne hanno illustrato la copertina.

Che cosa sta succedendo? Perché Mario Donizetti è tanto turbato e come lui lo sono moltissimi artisti italiani, da Annigoni a Scialoja, da Guccione a Vespi gnani, da Clerici ad Attardi?

Procediamo con ordine.

A quello che gli storici dell'arte considerano un gioiello unico, cioè la Cappella Sistina, Michelangelo mise mano in una ridente giornata, esattamente il 10 maggio 1508, all'età di 33 anni: alla fine dell'ottobre 1512 i circa 700 metri quadrati della volta, con le caratteristiche campane e lunette, furono resi pubblici in un coro di unanime estasiata meraviglia.

«Tuttavia» osserva il pittore Luigi Gherzi, animatore di un comitato romano pro Michelangelo, «il destino non doveva essere benevolo con il grande genio. Mentre egli era ancora in vita, seppe che i suoi nudi sarebbero stati camuffati e velati con singolari brachettoni».

Restauro selvaggio o affascinante scoperta di un Michelangelo colorista precursore dei manieristi? L'interrogativo inquietante serpeggia da un continente all'altro, dagli Stati Uniti all'Italia, in un tam tam di concitate dichiarazioni che sta mettendo a soqquadro il paludato mondo dell'arte, di solito sonnacchioso e polveroso. La grande disputa che ormai coinvolge in partiti rissosi e fieramente avversi critici, storici dell'arte, restauratori, artisti, ha preso il via qualche anno fa quando le competenti autorità vaticane stabilirono che lo stato di degrado dell'edificio voluto da Sisto IV era arrivato al punto massimo di tollerabilità.

«Dopo accurate ispezioni» spiega il dottor Gianluigi Colalucci, responsabile dei restauri vaticanesi «riscontrammo

Il grande storico dell'arte inglese scende in campo a difesa dei contestati restauri della Cappella Sistina

Caro Michelangelo, vestito di nuovo

di JOHN POPE-HENNESSY

Visitare la Cappella Sistina, al giorno d'oggi, è una strana esperienza. Ti precipiti, come hai sempre fatto, attraverso tutta la lunghezza dell'edificio del Vaticano «Permesso, permesso» dici, scansando comitive di tedeschi e giapponesi nel tentativo di raggiungere la Cappella prima che si riempia di turisti. Se hai successo entri, come hai sempre fatto, attraverso la piccola porta sotto il Giudizio Universale e, ammottito, levii lo sguardo verso Giona il ribelle, il malinconico Geremia e la Sibilla Libica, che sorregge eroicamente il suo libro colossale. Ma circa a metà della Cappella, lungo le pareti corre un'impalcatura appoggiata su binari e affollata di stoffe color senape, tra le quali baluginano le ombre di uomini mortali indaffarati al lavoro. Dietro si scorgono Zaccaria, Gioele e la Sibilla Deifica soffici di luce: il risultato, quasi, del pennello di un altro artista, più vivace e decorativo.

La pulizia della Cappella Sistina è il più importante restauro che sia mai stato tentato, considerato che la Volta è a più grande pittura mai eseguita. Per quattrocento anni, è stata giudicata come il piccolo alto, il vertice al quale nessun altro artista avrebbe potuto arrivare. Dall'epoca dello sviluppo dei processi produttivi, le sue immagini — la Genesi, i Profeti, le Sibille — hanno ossessionato l'immaginazione collettiva dell'umanità. Milioni di persone sono arrivate a immaginarsi l'atto di volontà col quale il mondo in cui vivono è stato creato nello stesso modo in cui è stato realizzato da Michelangelo. Se si è storici dell'arte, è essenziale liberarsi dai vincoli affettivi professionali. La Cappella Sistina non è proprietà dello storico dell'arte più di quanto la Nona sinfonia non sia proprietà del musicologo.

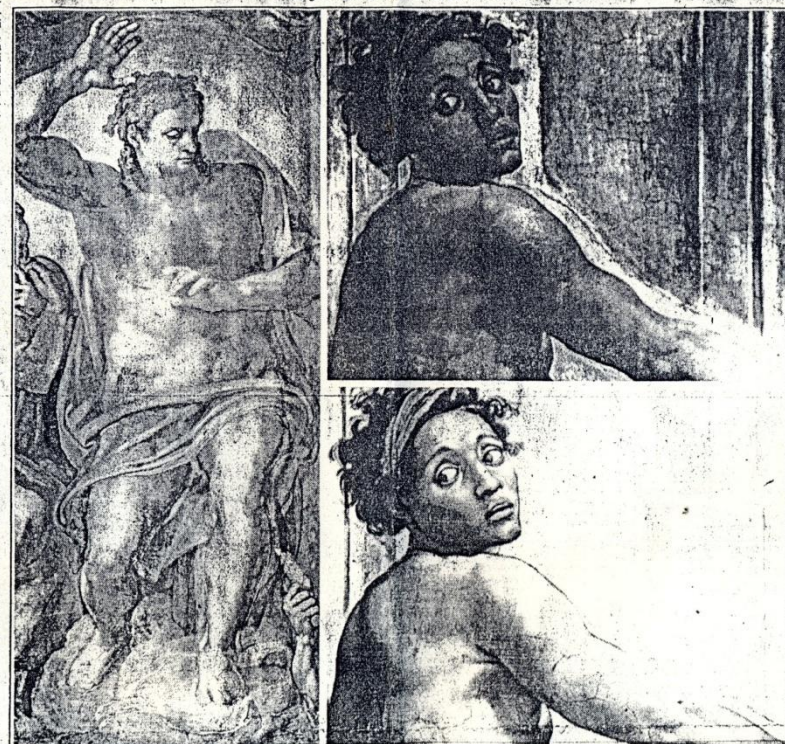
Fenditure dell'intonaco

Una breve storia è inevitabile. La Cappella Sistina è sempre stata un problema. Michelangelo cominciò con usare l'intonaco sbagliato, dovette essere corretto da Giuliano da Sangallo. Nel 1547 Paolo Giovio racconta che la superficie si stava erodendo a causa dei depositi di fumi e delle prece. Poco dopo la morte di Michelangelo, un restauratore modenese, Domenico Carnevali, fu ingaggiato per riempire le fenditure dell'intonaco e ridipingere le zone danneggiate del Diluvio. Nel 1850, il conte

Michelangelo scende in campo a difesa dei contestati restauri della Cappella Sistina. Anzitutto più sconcertante è la loro tonalità, i gialli brillanti, i rosa e i verdi che finora si ritenevano patrimonio di un'altra generazione, quella del Pontormo e dei suoi contemporanei fiorentini, due decenni dopo.

Fabrizio Mancinelli, in un nuovo libro informativo dedicato alla Cappella Sistina confronta le condizioni della volta con quelle delle lunette, per le quali «certamente nessuna pulizia propriamente detta è stata mai tentata. Lo squilibrio è divenuto fortemente marcato negli anni immediatamente precedenti il restauro. Le lunette, quindi, hanno assunto il loro carattere romanticamente cupo, di fatto totalmente estraneo alle stesse, ma che ha determinato, ormai, in modo notevole, la loro ricezione e valutazione, non solo artistica ma anche iconografica».

Dal punto di vista della storia dell'arte e da quello puramente artistico, il recupero di queste figure, generalmente in buone condizioni è stato un evento di grande importanza. Quando si è dimostrato che anche i Profeti, le Sibille e le scene narrative sopra l'entrata della Cappella sono fortemente colorate, un abisso si è spalancato tra coloro che sono rimasti tenacemente attaccati alla vecchia concezione della Cappella e coloro che sostengono i nuovi colori.



Il famoso «Cristo» del Giudizio (che sarà il punto d'arrivo del restauro) e, a destra, una delle figure della Volta prima e dopo la cura. L'espressione «ultima mano» vuol dire ultimo tocco, ritocco, e non strato finale, e comunemente si riferisce alle aggiunte a secco — in particolare alle dorature — che Michelangelo avrebbe aggiunto giornate dei loro affreschi come squisiti frammenti, subito perfetti, dell'intero schema. Qualche pittore può averlo fatto, ma non i maggiori pittori del XV secolo. Nella Caduta dal Paradiso terrestre del cambiamento, avvenuto su sua richiesta, ma lo ritengo che esso sia troppo importante — coinvolge il contenuto dottrinale della Cappella — e molto difficilmente sia successo come racconta l'artista.

La stessa difficoltà sorge con il Davide e Golia, dove la brutta macchia di luce chiara sulla tenda, dietro alla spada sguainata, era presente prima della pulizia ma è diventata più pronunciata, e la manica bianca di Golia si vede così fortemente da annullare l'effetto prospettico del corpo scuro dietro. Questa questione è discussa in un polemico e in parte ingannevole libretto di Alessandro Conti, «Michelangelo e la pittura a fresco», Firenze 1986.

La difficoltà che molte persone incontreranno di fronte alla Sistina restaurata è che adesso la Cappella appare un'opera altamente razionale e Michelangelo non è considerato un pittore razionale. Il suo è il classico caso dell'artista che ha stabilito da sé i termini in cui la sua opera doveva essere giudicata. Il primo racconto del suo lavoro, quello di Vasari nel 1550, era una biografia interamente adulatrice. Ma era in conflitto con i punti di vista dell'artista sulla sua personalità e tre anni dopo fu rettificata da una «vita» indipendente, scritta da Condivi e ispirata, forse addirittura dettata da Michelangelo medesimo.

Prova del nove del progetto

Nelle opere maggiori di Michelangelo, lo stile si evolve man mano che il lavoro procede. È successo così nelle sculture per la tomba di Giulio II ed è successo lo stesso per il soffitto della Cappella Sistina. Il pittore degli affreschi di Giuditta e Davide all'entrata non avrebbe mai concepito il dipinto della punizione di Haman sopra l'altare e il pittore di Zaccaria non avrebbe mai concepito il Giona. Il processo di autoibberazione è continuo e il culmine avviene verso il centro della Cappella, dove il pittore, la prima parte della Volta ancora velata e la seconda non ancora iniziata, si è trovato a fronteggiare la sfida di completare il lavoro. Qui, Michelangelo si è sfidato della sua gioventù, come un serpente si libera della sua vecchia pelle, e ne è emerso come in seguito prese di essere sempre stato: un artista ispirato, le cui risposte erano più appassionate e profonde di quelle di un uomo comune. È questo che Reynolds aveva in mente quando dichiarò di non solo in parte visibili da

di un'eccessiva pulizia, sia da una protesta valida, non vi è nessuna prova di nella sezione restaurata e vi è ragione di credere che altri affreschi vengano trat in modo differente.

D'altro canto, va ricordato che l'effetto provocato da alcune sezioni della Volta condizionato dal restauro: solo di quella sezione ma che delle aree contigue esse. La figura di Dio n. Creazione del mondo potrebbe essere pulita in mani impeccabili, ma il suo effetto sarebbe meno dominante venisse disturbata la relazione tra le aree figurative delle i dellature architettoniche fize circostanti. Questo è successo nella prima parte di Cappella con il più deb degli affreschi, il Sacrificio Caino e Abele, dove la stris superiore della modanatura troppo chiara (luminosa), questo errore si ripeté in seconda metà della Cappella sarebbero molte prove perché le scene della Ger apparirebbero diminuite o vinate. L'attuale larghezza dell'impalcatura è equivalente, grosso modo, ad una capata della Volta ed è estremamente difficile quando si sopra giudicare le relazioni le parti del soffitto dista dalle sezioni già pulite. ditamente, mi sono ripetutamente chiesto se non sarei più prudente usare per la conda parte una piattaforma larga il doppio.

Nel 1538, quando il Giulio Universale della Cappella Sistina era ancora di là, quella donna intelligente che era Vittoria Colonna lodò Michelangelo per i servizi dedicati alla pittura un unico lavoro durante tutta la vita. Quando il restauro della Cappella sarà terminato gli affreschi risulteranno vitalmente meno omogenei di quello che sono stati conderati nel passato. Saran letti come un organismo evoluzione — ed è profondamente giusto che sia così. M cambiamenti interni ad esso non sono — o non sono principalmente — una questione di tecnica. Essi segnano rivoluzioni dell'atteggiamento di Michelangelo verso forma umana e vi è il rischio che gli Ignudi, che fino al Creazione di Eva erano i elemento sussidiario; assumo il comando dell'intera opera. Nonostante questi casi che potrebbero ben essere evitati — il guadagno, in conpenso, è enorme. Con i Fesiani e la Sibilla Libica ci pon essere una qualche perdita mistero, ma non vi è il rischio che assumano il carattere schematico, piuttosto giornalistico, di alcuni degli Anten

mezzi possibili per assicurare l'integrità e la prevenzione della nobile opera d'arte della Sistina. Al contrario, è stata trascurata a caparbiamente maltrattata. Gli affreschi della Sistina, ora, sono così oscurati per effetto del fumo dei ceri che i loro colori reali, visti dal pavimento, sono impercettibili. Tutte le parti del soffitto hanno mutato colore a causa della polvere». Parte dell'intonaco era stata restaurata all'inizio di questo secolo; a metà degli anni Trenta si eseguì un restauro piuttosto superficiale e furono segnati dei piccoli diagrammi che mostravano i periodi di lavoro (le cosiddette giornate) nel Diluvio e in alcuni altri affreschi.

Questa era la situazione quando è iniziata l'impresa attuale. Che è stata ispirata — questo va detto una volta per tutte, perché si è avanzata gratuitamente e irresponsabilmente la tesi contraria — dal doveroso impegno di salvare la Sistina, rimasta a lungo in uno stato precario. Giusto o sbagliato, si è subito sentita l'esigenza di porre fine ai restauri «di cosmesi» con la consapevolezza che nel mondo moderno è possibile un «optimum» conservativo. I lavori non sono iniziati esattamente sulla Volta ma sulle lunette degli Antenati di Cristo.

Una scoperta sconcertante è trapelata immediatamente: questi affreschi — che sono stati discussi in tutta la lettera-

te la Volta sia un vero affresco, essa sia stata corretta da Michelangelo con una velatura di pittura a secco — aggiunte fatte a intonaco già seccato — che i restauratori del Vaticano starebbero inopinatamente rimuovendo. Il vero responsabile delle critiche è il professor James Beck che si è distinto in un'intervista a «People» nel marzo scorso nella quale ha rilasciato una sequela di dichiarazioni, nessuna delle quali è neppure vagamente vicina alla verità. Insegnando alla Columbia University, si è trovato a confrontare le fotografie scattate dopo la pulizia con quelle precedenti sulle quali aveva lavorato ed è rimasto colpito dalla differenza. Venuto a Roma, ha esclamato: «Mio Dio, che disastro! E' come se fosse stata strappata l'anima dell'affresco. Tutta la sua tridimensionalità è perduta». Qual è lo sbaglio? «Stanno strappando via lo strato — o gli strati — che Michelangelo stesso ha aggiunto». E che prova ha, gli è stato chiesto, che Michelangelo abbia messo uno strato trasparente sopra il suo affresco? Beck ha replicato: «Condivi, l'amico e biografo di Michelangelo, riferisce ad un certo punto che l'artista disse che gli affreschi non erano terminati perché non avevano avuto l'ultima mano. E' precisamente questa "ultima mano" che i restauratori stanno togliendo via senza pietà giorno dopo giorno».

con velature di pittura a secco. Il principale esponente di questa teoria errata è un giornalista, Alexander Eliot, che scrive nel suo «La Cappella Sistina: Agonia o Estasi» sull'«Harvard Magazine», del marzo-aprile 1987: «Gli affreschi toscani non hanno mai richiesto giornate così giganti come quelle della Cappella Sistina. Al contrario, i fiorentini progettavano ed eseguivano meticolosamente piccole

quando il lavoro sarà concluso. Per certi aspetti, anch'io condivido le due preoccupazioni. Per due motivi, uno inerente gli affreschi e l'altro il tipo di artista che era Michelangelo. La decisione di dipingere, o meglio di ridipingere, la Volta della Cappella Sistina risale al maggio del 1506, quando per la prima volta si ipotizzò che il lavoro fosse affidato a Michelangelo. A ciò si oppose fermamente l'archi-

tipale doveva consistere nelle figure dei Dodici Apostoli in frono, inquadrati nei pennacchi tra le finestre. Sopra di essi, al centro della Volta, dove ora ci sono le scene della Genesi, avrebbero dovuto esserci quelle che Michelangelo descrive come «decorazioni usuali». Questo schema venne poi abbandonato e sostituito dagli attuali Profeti e dalle Sibille. Più tardi, Michelangelo rivendicherà la paternità

professione e, in un certo senso, questo era un dato di fatto. A Firenze aveva concepito la splendida struttura del «Tondo Doni» e lo schema complesso della Battaglia, ma non aveva — per quanto è dato sapere — nessuna esperienza di pittura narrativa. Questo si ripercosse sulle prime scene di narrazione che intraprese nella Cappella, il Sacrificio di Caino e Abele, il Diluvio, l'Ebrezza di Noè e con forza speciale nelle scene dei grandi timpani di volta, Davide e Golia, Giuditta e Oloferne, dove le figure sono iscritte come in un teorema geometrico e il primo piano è vuoto. Ora che sono state restaurate il carattere incerto delle grandi scene è ancor più evidente.

Non meno evidente è nella visione d'insieme di quel grande capolavoro, ispirato e commovente ma piuttosto goffo, che è il Diluvio Universale. Una persona che si è proclamata autorità «michelangiologica» ha accusato i restauratori di aver eseguito una pulizia eccessiva e ha giudicato le figure del Diluvio — e in particolare una donna in basso a sinistra, la cui mani ha paragonato a un «guanto di gomma» — «piatte» e «Michelangelo non pensava piatto». Tale affresco, in realtà è stato gravemente danneggiato nel passato e personalmente non riesco a trovare prove di un danno ulteriore causato dalla

E ora, la Cacciata dal Paradiso

di CARLO BERTELLI

John Pope-Hennessy è da tempo noto al pubblico italiano, dagli studi giovanili sul Sassetta e l'Angelico sino alla monografia su Benvenuto Cellini pubblicata da Arnoldo Mondadori l'anno scorso. E' stato direttore della scultura al Victoria and Albert Museum di Londra e in seguito della pittura al Metropolitan Museum di New York. Vive ora in Toscana. Grande conoscitore della scultura e della pittura del Rinascimento, con il suo intervento autorevole viene ora a precisare come stanno le cose a proposito di uno dei restauri più corretti, necessari e significativi degli ultimi anni. Debbo aggiungere che, in un desiderio di chiarezza, le autorità vaticane hanno nominato una commissione internazionale di esperti che segue da vicino i restauri.

Dalla stessa commissione è scaturita la proposta d'un convegno dedicato alla pittura di Michelangelo. Dire infatti che Michelangelo non sapesse dipingere ad affresco equivale a negare che Michelangelo

fosse Michelangelo. Poiché non si vede come proprio lui fosse entrato quattordicenne nella bottega del più esperto frequentante di Firenze, Domenico Ghirlandaio, senza imparare rapidamente i segreti del mestiere. Eppure diverse ambizioni hanno spinto, qualche tempo fa, professori universitari e artisti a prendere posizione contro i restauri. Corifeo di questi ultimi fu Andy Warhol, proprio il dissacratore dell'autentico e del non riproducibile nell'arte.

Attualmente i restauri sono giunti fino alla Cacciata dal Paradiso, e quindi proprio di fronte alla figura di Daniele che appare in copertina a un piccolo libro dal titolo presuntuoso di «Michelangelo e la pittura a fresco». Chi sale sul ponte ed esamina quella superficie da vicino può constatare che ciò che qui si vede non è la pittura di Michelangelo, ma ridipinture, le colle e lo sporco che vi sono sovrapposti, e che i restauratori si accingono a rimuovere. Opportunamente.

Corriere della
Sera 3/1/88

El Diario

MONTAÑES

DECANO DE LA PRENSA CANTABRA (FUNDADO EN 1902)



Director:
MANUEL ANGEL CASTAÑEDA PEREZ
Redactores jefes: José Ramón San Juan Jiménez
José Emilio Pelayo Valdovinos
J. A. González Casares
Jefe de relaciones públicas: Julián Pelayo Herrero
Director técnico: Guillermo Gómez Rodríguez
Confección y diseño: José L. Ramos Argüelles
Agencias: Colosa, OTR-Pres. y EFE
Información internacional: La Vanguardia/El Diario Montañés (Copyright)
Editor: EDITORIAL CANTABRA, S. A.
Director gerente: José María Rodríguez Linares
Administración: Moctezuma, 3. Teléfonos 221211 y 221292.
Redacción: Moctezuma, 4. 39003 Santander.
Apartado de Correos 28. 39080 Santander.
Teléfono 210778 (6 líneas)
Depósito legal: SA-2. Franqueo concertado 39-5

Tirada controlada por la
Oficina de Justificación de Difusión



Protagonistas



Gianluigi Colalucci, a la derecha, junto a Andrés de Santiago.

Gianluigi Colalucci, restaurador jefe, en Santander

La restauración de la Sixtina está descubriendo un nuevo Miguel Angel

En la Fundación Marcelino Botín, y con su salón de actos al máximo de sus posibilidades, dio comienzo ayer el ciclo de tres conferencias que, sobre «Miguel Angel y la restauración de la Capilla Sixtina» imparte el profesor Gianluigi Colalucci, restaurador jefe de los Museos Vaticanos. Máximo responsable de los trabajos de restauración, reconoció que se está descubriendo un Miguel Angel nuevo, y que por fin se confirma la falsedad de que no sabía pintar frescos.

previsto. Ello, según explicó su responsable, porque se tuvieron que realizar muchos trabajos de investigación «para no alterar la obra, y, sobre todo, no desvirtuar nada de ellas».

Según comentó ante los medios de comunicación, en Italia existen dos escuelas de restauración estatales, una en Roma y otra en

Fuente: LEVI. Los trabajos tienen muchos de



Gianluigi Colalucci, en primer término, y Andrés de Santiago observan la luz que entra por una de las claraboyas de la Fundación Botín.

El restaurador de Miguel Angel

Gianluigi Colalucci dirige la restauración de la Capilla Sixtina, cuyos trabajos finalizarán en 1993

PERSONAS

Herbert von Karajan, director de orquesta, abrió anoche el vigésimo segundo Festival de Primavera de Salzburgo con una nueva orquestación y escenificación de la ópera Tosca, de Puccini. El éxito artístico de la representación colmó todas las expectativas, y Karajan, promotor de los Festivales de Primavera, obtuvo una vez más un gran éxito en la ciudad natal de Mozart, según la agencia austríaca APA. El mexicano Luis Lima y la italiana Fiamma Izzo d'Amico cantaron los papeles protagonistas de Cavaradosi y Tosca.

Katalyn Kantor, bailarina de 10 años, fue la estrella de la octava edición del Festival de Primavera de Budapest, clausurado el domingo, y que contó con la asistencia de cientos de miles de personas, informó ayer la Prensa local. La precoc Katalyn Kantor, que bailó el papel principal del ballet El señor de los sueños, de la obra de Tchaikovsky Cascanueces, tiene una disciplina y dotes sobresalientes para la danza, un talento magistral y una irradiación personal que darán mucho que hablar en los próximos años, según los



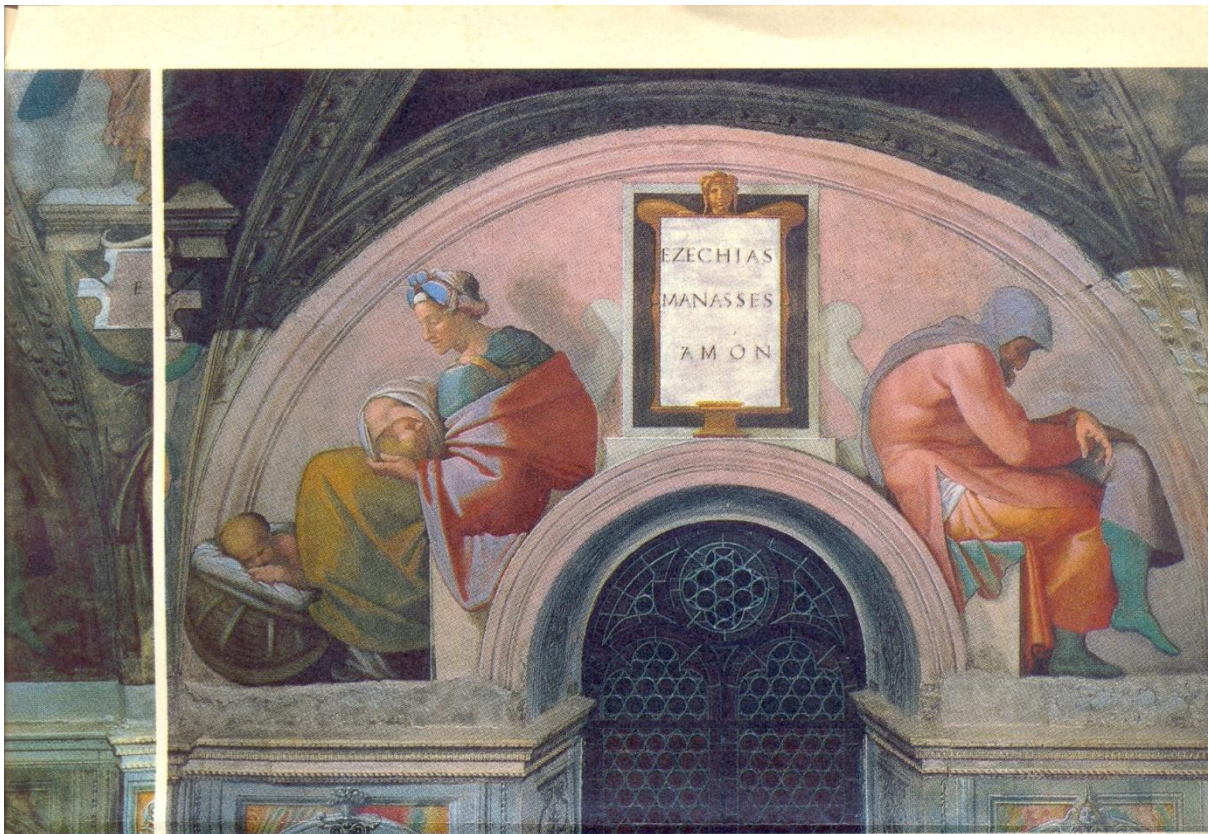
Michelangelo gjenoppstår

Århundrers sot fjernes fra taket i
det sixtinske kapell.
Michelangelos fresker dukker
frem i sterke farver.
Overraskende sterke, mener noen.
Er mesteren gjenoppdaget eller forrådt?

Tekst: Kristin Flood. Foto: NTV/Vatikanet

| 30 |

"A"
(OSLO) 73/2/88



Et av områdene mellom vinduene før og etter restaurering.

Personlig liker jeg de kraftige fargene, jeg ser jo bedre fra gulvet. Men jeg ville ikke ha beordret restaurering. Her er for mange usikre faktorer. Jeg ville latt tvilen komme bruntone til gode, sier Sinding-Larsen.

Fantastisk! Jeg kan røre ved Vårherres panne! — Her oppe blir jeg nesten litt smårrar. Men du og du hvor viktig det er å få renset dette skikkelig. Det er slik man virkelig kommer kunstneren nær. Og nettopp dette må jo være poenget — å finne og vise oss den opprinnelige Michelangelo.

Sier Thomas Thiis-Evensen, arkitekt og dr. philos., som ihøst fikk godkjent sin estetiske plan for Norges hovedstad. Sammen med A-Magasinet har han fått audiens til restauratørens aller helligste, og han gisper over forandringene mens han flytter blikket fra den urestaurerte Skapelsen av natt og dag til den nyvaskede og nyfødte Eva.

— Det er en sterk opplevelse å se takmaleriene så krystallklare, så farverike, i nesten naive farver som

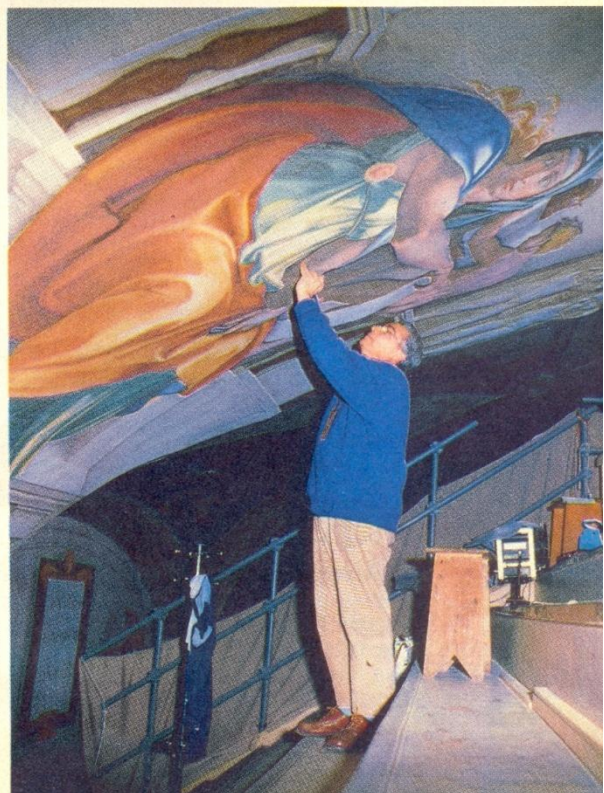
minner om 1800-talls pastellmalerier. Og etter min mening er jo himmelen slik, lys, lett og farverik, ikke tung, grå og bombastisk, sier Thiis-Evensen.

13 års arbeide. En utgift på fem milliarder lire. Og alt festes til filmen. Det japanske TV-selskapet NTU tar opp restaureringen på video. I tillegg har de bidratt med 20 millioner kroner for eneretten til alle fotografier mens arbeidet pågår og tre år etterpå.

Og stillaset knirker i festehull fra 1500-tallet, mens datamaskinen under Edens have registrerer alle funn og detaljer. Og vi daler i åpen heis fra Michelangelos himmelske far tilbake til de jordiske turistmasser. **A**

"A" (0510) 12/2/88

Sjefrestauratør Gianluigi Colalucci finpusser den nyrestaurerte Sibylle Delfica i Vatikanets sixtinske kapell.



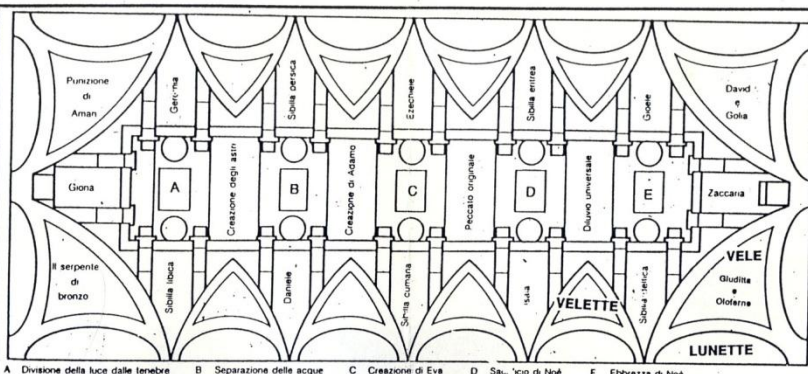
A Sassari un dibattito con l'esperto che ha rifatto il 'look' alla volta michelangeloesca della Cappella Sistina. Il perché di mille scelte

di Marco Magnani

Gianluigi Colalucci, l'autore del discorso restaurato della volta michelangeloesca della Cappella Sistina, ha tenuto, nei giorni scorsi a Sassari una interessante conferenza organizzata dal Lyon's Club. Al restauratore abbiamo rivolto qualche domanda.

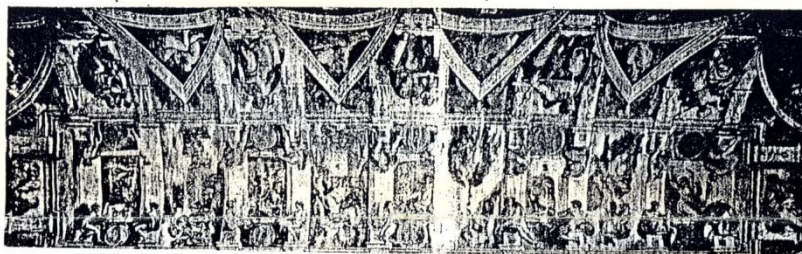
— Sono tra coloro che, viste le fotografie dei restauri, hanno subito pensato di trovarsi di fronte al «vero» Michelangelo della Sistina; devo però confessare un certo turbamento quando, vista direttamente la prima parte della volta, sono passato dal particolare al generale. Mi è sembrata evidente, rispetto alla parte non restaurata, una certa crudeltà e mancanza di unità compositiva.

«Ci sono effettivamente delle discrepanze all'interno della parte restaurata della volta, ma non sono certo dovute, come qualcuno ha pensato, alla rimozione da parte nostra di interventi 'a secco' di Michelangelo. Sono dovute invece a una certa mancanza di pratica dell'artista all'avvio dei lavori che sicu-



Intervista con Gianluigi Colalucci autore dell'intervento

Sporca, pulita o... soltanto restaurata



Un'immagine della volta della Cappella Sistina; in basso la pianta e il confronto 'prima e dopo' il discorso intervento di ripulitura che ha alimentato vivaci discussioni tra gli addetti ai lavori e anche tra gli artisti. Ma è più 'vero' il Michelangelo 'sporco' o quello rimesso a nuovo dall'intervento?

ta. Ho avuto l'impressione che le figure fossero contenute, molto pensate e ripensate, che ci fosse cioè una specie di timidezza nei confronti dell'impresa iniziata. I partimenti architettonici, a differenza di quelli successivi più grigi, si presentavano molto chiari, quasi gessosi. I nostri critici forse avrebbero voluto che noi intervenissimo per compensare, per correggere, ma il nostro modo di lavorare non è questo. Bisogna accettare anche gli scompensi. Non fare come certi artisti che, abituati andare alle vernici e a criticare, sembrava che fossero venuti a vedere Michelangelo che esponeva. Non è serio.

— Ora che il restauro è molto avanti, può confermarne l'effettiva necessità che qualcuno ha contestato?

«Il restauro andava fatto sia per rimuovere lo strato di colla che ricopriva gli affreschi e operava dei minuti strappi sulla loro superficie, che per riparare ai danni arrecati dalle infiltrazioni d'acqua presenti nella volta. Non è stato deciso, come qualcuno ha detto, per i soldi della tv giapponese che in seguito, me solo in seguito, ha speso-

sche Wei-
i. Die Bi-
ter dem
e histori-
rsetzbar,
andkata-
schätzbar.
Stiftung
onen der
i der Fa-
fört wor-
iertel der
i und so-
n. Der
8 Millio-
Bestände
italischer
ekskata-
uer und
schädigt
erschim-

tige Lei-
ka-Thea-
sich für
tergrün-
kau aus-
ar 1984
n Abwe-
ben und
ert. Die
westija*
ich zwi-
imow in
Theater

Leonard
i Salzau
t, sucht
fusikfe-
Sänger.
Rotheng
13.



Eine der vier Figuren von der Decke der Sixtina, die das „Opfer Noahs“ umrahmen, vor...

Das Gerüst der Restauratoren ist inzwischen in der Deckenmitte angelangt. In der Sixtinischen Kapelle in Rom geht die Reinigung und Wiederherstellung der Michelangelo-Fresken zügig voran. Der Streit um Notwendigkeit und Werkzeuge des Unterfangens ist allerdings nach wie vor derselbe: Während die Befürworter sich über die wiedergewonnene Leuchtkraft der Farben höchst zufrieden zeigen, vermissen die Gegner die düstere Feierlichkeit von ehemals schmerzlich. Fest steht inzwischen: Vieles von dem, was Kunsthistoriker seit Generationen zu gelehrten Interpretationen anregte, stammt nicht vom Meister selbst, sondern vom Alter.

Warum Adam und Gottvater in Popfarben strahlen

Die dunkelbraune Patina auf den Riesenfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle hat die Betrachter seit Jahrhunderten fasziniert. Die Farbgebung, die in Wahrheit von einem alten Schutzfirmis, von Staub und Ruß der Kirchenkerzen herrührte, erzeugte kunsthistorische Ändacht: Der große Renaissance-Meister habe so gemalt, um düstere Feierlichkeit zu erzeugen.

So erklärt sich der nun schon jahrelang andauernde erbitterte Streit um Notwendigkeit, Gültigkeit und Werkzeuge der gigantischen Restaurierung von fast tausend Quadratmetern bemalter Fläche. Michelangelo wußte vermutlich nicht einmal, wo

und italienischer Restaurierungszentren.

Sie arbeiten im Stehen. Daß Michelangelo auf dem Rücken liegend malte, ist eine schöne Legende. Man hat die Löcher in den Seitenwänden dicht unterhalb des Deckengewölbes gefunden, in denen damals die Balken für die Holzplattform eingelassen wurden. Sie werden heute für die Stahlträger benutzt, auf denen die Plattform der Restauratoren ruht. Der Abstand zur Decke aber läßt einen Erwachsenen bequem stehen.

Ein Feldzug gegen das „sixtinische Unglück“

offizieller Name „Kirche Mariae Himmelfahrt“ ist, wurde unter Papst Sixtus IV. von 1471 bis 1484 errichtet und erhielt nach ihm ihren volkstümlichen Namen. Das Gotteshaus wurde als Privatkapelle der Päpste und ihres Hofstaates erbaut. Hier finden immer noch Messen, feierliche Zeremonien und vor allem das Konklave zur Papstwahl statt.

Von 1508 bis 1512 schuf Michelangelo das Deckengemälde. Zwischen 1534 und 1541 malte er das Jüngste Gericht an der Altarwand, wohl das bedeutendste Gemälde des Abendlandes. Außer den Fresken Michelangelos gibt es in diesem Raum auch Gemälde aus anderer Hand. Sie wer-

keineswegs nur „al fresco“, also mit wasserlöslichen Farben auf feuchten Kalkputz gemalt habe, wie es die Restauratoren behaupten. Er habe vielmehr noch „al secco“, also nach dem Trocknen der Oberfläche, seine Arbeit verbessert oder geändert. So bestehe die Gefahr, daß bei der Reinigung nicht nur Schmutz, sondern auch originale Substanz seines Werkes vernichtet werde.

Hörschen und Schleier für Busen und Schenkel

Die in jahrelangen Experimenten in den Vatikanlabors ausgetestete



... und nach der Restaurierung, die Ruß und Schmutz von Jahrhunderten beseitigte

FOTOS: AP

staurator Colalucci seien selbst Bedenken gekommen.

Colalucci bestreitet das und erklärt, daß er mit ruhigem Gewissen die Arbeit fortsetze. Der zweite Restaurierungszyklus, im Dezember 1984 begonnen, soll im kommenden Jahre beendet werden. Dann werden 750 Quadratmeter in neuem Glanz leuchten. Von 1989 bis 1992 sollen die 200 Quadratmeter des Jüngsten Gerichtes an die Reihe kommen. Neue Probleme tauchen dann auf: Die Pruderie früherer Päpste hatte dazu geführt, daß Hunderte von nackten Körperteilen mit Hörschen, Schals und Schleieren übermalt worden waren. Sollen die übermalten Stellen

ART

LIFE
August 11

THE NEW LOOK OF MICHELANGELO'S CREATION



They speak of Michelangelo, across the nearly five centuries of accumulated grime, soot, layers of glue

dabs of color for Adam's lips," says Maurizio Rossi, 55, one of the four Sistine Chapel restorers who have spent up to six hours a day for eight years working from movable scaf-

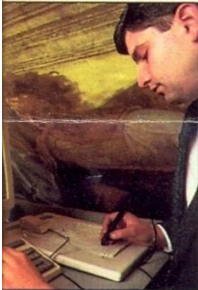
Restorer Bruno Baratti, 42, injects bonding acrylic in a hollow spot beneath the plaster of the sublime *Creation of Adam*.

ceiling of the chapel in the Vatican. "This flesh," says Rossi, "has blood running in it—so fresh it looks like Michelangelo just put down his brushes. When we remove this mud, it is like seeing a baby being born."

That is perhaps the ideal metaphor for this most monumental—and, for a time, controversial—of restorations. For as the scrim of centuries has been sponged away, a whole new idea of Michelangelo the painter rather than the sculptor has been discovered—a Michelangelo who is master of color as well as form. And with each square foot uncovered there comes further promise of surprise. "With our experience," says restorer Pier Giorgio Bonetti, 52, "we often try to imagine what is under the dirt. But then in reality, Michelangelo is always superior to any expectation."

That this revelation should occur now—after half a millennium of belief that the artist intended his masterpiece to glower rather than glow—has less to do with aesthetic expectations than with the Vatican's practical interest in preventing further deterioration. Though fresco—painting on wet plaster—is the most durable form of painting, the Sistine frescoes have been under assault almost since completion. As early as 1547, salt deposits and fissures had begun to erode the ceiling's surface, and a near collapse of the towering vault in 1565 opened up several

A detailed computer log of the restoration, checked by Filippo Petignani, 26, is part of the Vatican's long-term preservation scheme, as is the elaborate humidity and dust control system being designed for the chapel, which has more than 6,000 visitors a day.



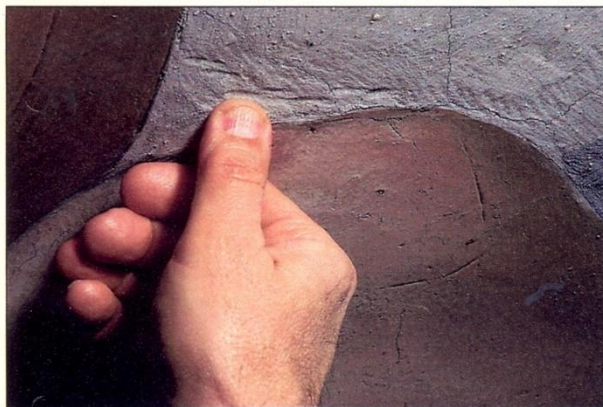
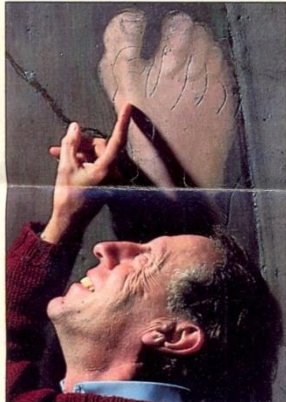
Vatican Museums officials Dr. Fabrizio Mancinelli, 47, Professor Carlo Pietrangeli, 75, and Dr. Walter Persegati, 67, note the contrast between the cleaned and the uncleaned

areas. Observes Rossi (right), examining an uncleaned section of a figure before he restored it, "I don't think anyone before him ever used yellow as the first shadow of green."



cracks, including one that destroyed the first three fingers of Adam's left hand, later retouched. But the greatest damage has come from water seepage and repeated coats of glue meant to brighten the color. In time, this thick overcoat began to shrink, slowly pulling away tiny pieces of pigment. The current restoration, made possible by improved technology and partially backed by \$3 million from Nippon Television Network (in exchange for exclusive rights to pictures of the chapel for three years following the restoration) is in fact nothing more than the painstaking removal of several layers of glue and debris.

Bonetti points to evidence of the artist's spontaneous correction of his original engraving for Adam's right leg and foot; at bottom, Colalucci examines the unexpected dividend of a hurried smoothing of plaster 477 years ago—the master's thumbprint.

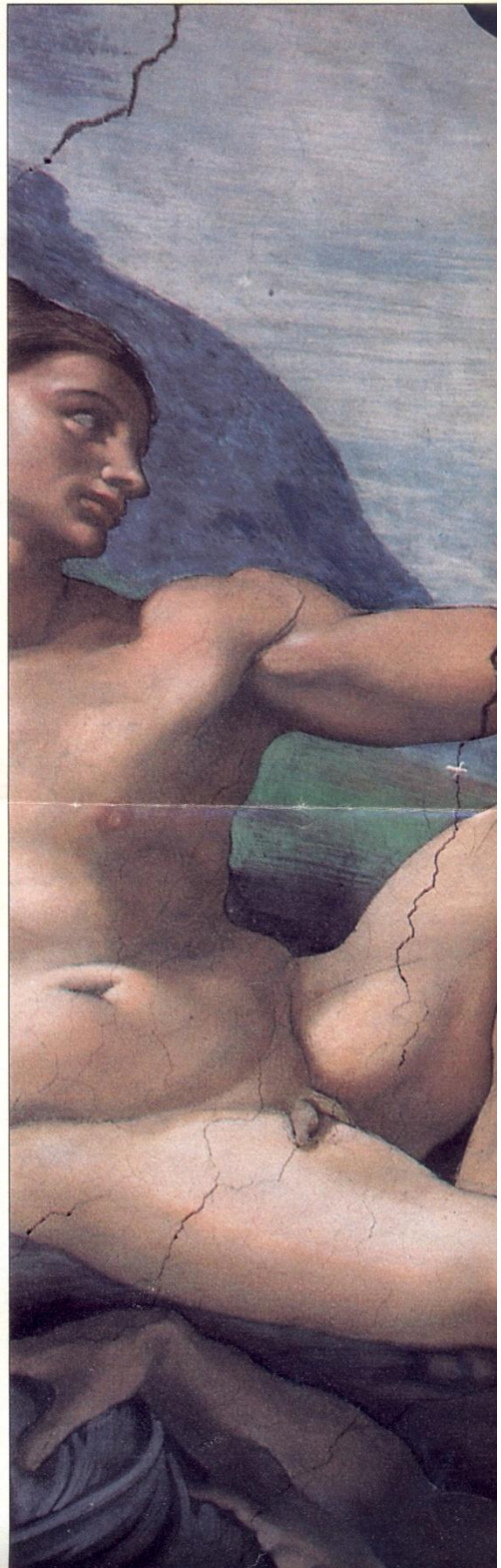


Right: "From a technical point of view, and from the point of view of the results, the restoration of Michelangelo is particularly easy because the frescoes

Dealing with one 12-inch square at a time, the restorers sponge the surface with distilled water, then apply a solution called AB-57, which is left on for three minutes exactly. The surface is again cleaned with distilled water, and 24 hours later the process is repeated. *A secco* areas, in which paint was applied to dry rather than wet plaster, are cleaned without water. Now within 18 months of completing the ceiling, the restorers will turn next to *The Last Judgment*, on the wall behind the altar, which Michelangelo undertook 24 years after the ceiling. It is expected to take four years to clean.

No one connected with the project yet speaks of fatigue, only of privilege. As head restorer Gianluigi Colalucci, 58, wrote in his diary, "Today I cleaned the head of Adam, a section to leave you breathless. . . Does a male nude such as this exist in the history of painting?" □

are in good condition," says head restorer Colalucci with Nippon TV official Terutaka Hashimoto. The microscope is for examining minute cross-sections of fresco.





La Torre dell'Orologio dell'Oratorio dei Filippini

OSCARO COSTANTINI, IL BUIO DI MONTENAPOLEONE e muratura. Non solo. Sul torrino dell'Orologio si sono aperte delle vistose crepe

PIZZA E I BUII DI MONTENAPOLEONE. Inoltre, le stanze sottostanti il torrino dell'Orologio non potranno essere utilizzate.

LA REPUBBLICA 28/6/88

Alla requisitoria del New York Times si aggiunge una denuncia dei sindacati

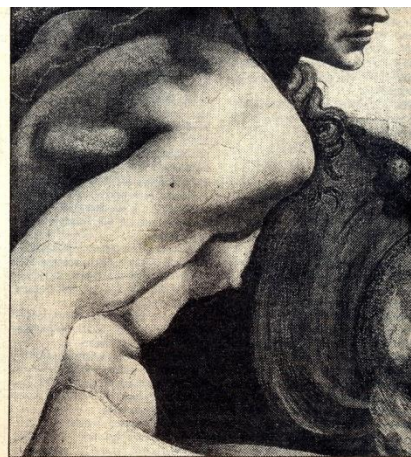
Irresponsabili custodi d'arte Roma "censurata" dagli Usa

«**O**SPEDALE della grande architettura, nave degli appesantiti dell'arte, straziata e derelitta per l'irresponsabilità di chi dovrebbe provvedere a custodirla degnamente». Non è stato tenero, il New York Times, con il nostro paese, colpevole di un criminale atteggiamento di disinteresse nei confronti del suo inestimabile patrimonio artistico. Un'intera pagina dell'edizione domenicale, che suona come un'autentica requisitoria, dedicata all'argomento. L'ha firmata, John Russell, uno dei più autorevoli e noti critici d'America. E Roma in particolare

fa una pessima figura. Perché quanto denunciato dal quotidiano newyorchese corrisponde purtroppo alla verità.

«I posteri ricorderanno l'88 — scrive tra l'altro Russell — come l'anno più nero nella già cupa storia dell'irresponsabilità italiana verso i suoi tesori». E giù un elenco di musei chiusi da mesi, di capolavori che stanno andando in malora, di chiese che stanno per crollare. Ed esempi. Che ci fanno perdere la faccia: come quello della Cappella Sistina, al centro di interminabili «querelle» per il suo restauro e che — fa notare il New York Times

— pur «perdendo» da secoli ha avuto il tetto riparato solo nel '70. E della Galleria Borghese, chiusa da tempo. Ad ulteriore dimostrazione di quanto abbiano ragione gli americani c'è da registrare un'agenzia di ieri: per assicurare il personale di custodia alla mostra «Imago Mariae», recentemente inaugurata a Palazzo Venezia, è stata disposta la chiusura alternata delle Gallerie e Musei: Barberini, Borghese, Corsini, Spada e Strumenti Musicali. E questo fino al primo di luglio. L'hanno denunciato Cgil, Cisl e Uil che ora chiedono di incontrare il ministro.



CHE sia il più importante restauro di questo secolo ormai l'hanno capito tutti. Da quando sono cominciati i lavori, otto anni fa, la pulitura degli affreschi della Cappella Sistina, titanica impresa che porta la firma di Michelangelo Buonarroti, ha scatenato reazioni di ogni genere: entusiasmi, polemiche, interminabili «querelle» e stupori, che hanno riempito pagine e pagine di giornali. Fino al recentissimo collegamento televisivo con la Biennale di Venezia, grazie al quale il pubblico di quest'ultima ha potuto seguire direttamente le varie fasi della «pulitura».

Qual è la storia di questo eccezionale lavoro, e perché ha suscitato tante polemiche? «Tutto è cominciato nel 1964 — racconta Fabrizio Mancinelli, direttore scientifico dei restauri della Sistina — quando Decioleto Redig de Campos avviò la campagna di restauro dell'edificio, iniziando da due cicli di affreschi laterali, le storie di Mosè e di Cristo, del Quattrocento. Già la pulitura di capolavori come la «Consegna delle chiavi» del Perugino e la «Punizione di Korah, Dathan e Abiron» di Botticelli fece un certo scalpore. Nel 1974, si procedette al restauro dello stanzone sovrastante la volta della cap-



Accanto e in alto, alcuni particolari degli affreschi della Cappella Sistina

Cappella Sistina
il restauro in corso
ultimato per l'89
La storia infinita
dei danni subiti
dal capolavoro

plicata con un pennello sulla superficie dipinta, con la quale rimane a contatto per 3 minuti dopo di che viene rimossa e la superficie trattata viene lavata con acqua distillata. Il trattamento completo viene ripetuto una seconda volta a distanza di 24 ore. La reintegrazione cromatica viene invece ridotta al minimo indispensabile, e viene eseguita esclusivamente ad acquarelle secondo la tecnica del rigatino (tratteggiato verticale o incrociato). Oggi, le lunette e tre quarti della volta della Sistina sono tornate a risplendere come quando Michelangelo, più di quattrocento anni fa, le dipinse: una «visione intellettuale», come l'ha definita Argan, popolata di profeti e sibille avvolti in panneggi dalle tinte smaltate, luminosissime, cangianti, che aprono la strada al Manierismo, indicano una precisa via da seguire: i pittori come Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso Fiorentino. In quattro hanno lavorato, da 1980, per ripulire centinaia di metri quadrati di affreschi (120 mq, di superficie totale), ed entro la fine del 1989 avranno terminato la volta.

Per proteggere gli affreschi dall'inquinamento sono previste una serie di interventi di altro genere: non più l'applicazione di so-

Una colla-killer per Michelangelo

di LUDOVICO PRATESI

cominciato ad intravedere la possibilità di un intervento sugli affreschi di Michelangelo

ni climatiche, ha strappato la pellicola cromatica». Ma perché applicare dell'ac-

schì. Sarà forse per l'eccessiva quantità di fumo prodotto dalle fastose cerimonie sacre, o per al-

tizie di innumerevoli ritocchi eseguiti con tecniche diverse (tempera, olio, pastello) ma

Da sinistra Gustave Flaubert
che seziona Madame Bovary,
in una caricatura di Lorient;
Pierre-Marc de Biasi

Si apre tra due settimane la Biennale d'Arte: chi c'è e chi non c'è; i restauri della Sistina in diretta; le polemiche; le novità. A colloquio con il direttore Giovanni Carandente

Giovanni Carandente

La disfida di Venezia

di NATALIA ASPESI



PARIGI — Questa è una stagione ricca di novità editoriali intorno a Flaubert. L'editore Clancier-Guénand ne riesuma *Novembre*, un racconto autobiografico impregnato di romanticismo nero, frutto acerbo dei 21 anni, di Gustave, ma in cui già affiora a tratti il genio del futuro autore di *Madame Bovary*. La casa editrice Seuil pubblica un *Flaubert par lui-même* di Victor Brombert, e Flammarion una massiccia biografia romanizzata di Henry Troyat, opera di volgarizzazione, ma di piacevole lettura, che si intitola semplicemente *Flaubert*. L'editore Magnard propone un denso saggio di Gerard Genyembre su *Madame Bovary* e Gallimard un'edizione riveduta de *L'idiota di famiglia*, di Sartre, completata da 147 pagine di note su *Madame Bovary*: questa appendice ci consente di avere almeno un'idea approssimativa di ciò che sarebbe potuto diventare il quarto ed ultimo volume del monumento incompiuto in onore di Flaubert, che la cecità e la malattia impedirono al filosofo di condurre a termine.

L'avvenimento più importante rimane tuttavia l'edizione critica dei *Carnets de travail de Gustave Flaubert*, a cura di Pierre-Marc de Biasi (Balland, pagg. 1000, franchi 345), «carnets» dei quali si conosceva l'esistenza, ma di cui si erano pubblicati finora solo versioni molto parziali e scorrette. Ora per la prima volta ce ne viene data una presentazione approfondita e analitica.

Non bisogna lasciarsi scoraggiare né dalla mole, né dalla veste erudita del volume: anche i profani possono infatti trarne profitto, non fosse che dalla lettura della sostanziosa introduzione di 120 pagine, scoprendovi mille particolari inediti e preziose indicazioni sui metodi di lavoro del romanziere, sui progetti che aveva vagheggiato

VENEZIA — La vecchia... tore della Biennale solo quattro... pere quasi tutte inedite. Ci sono... tutti gli artisti e di tutti i padiglio...

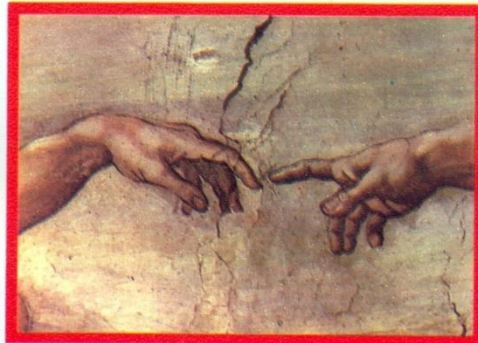


Il t

nonna materna e ard...

VENERDI DI REPUBBLICA /6/88

A VENEZIA PER VEDERE LA SISTINA IN TV
INTERVISTA AD ARGAN SUI RESTAURI



MICHELANGELO RITROVATO

di FABRIZIO DENTICE

A sinistra, la figura del profeta Zaccaria dipinta da Michelangelo sulla parete d'ingresso della Cappella Sistina. In basso la stessa immagine come appare sul video del computer nel quale vengono immagazzinati i contorni e le caratteristiche dell'affresco. In alto un particolare della Creazione

«Sarà il mio ultimo libro», dice G. C. Argan. Lo dice sereno, senza civetteria, come chi contempla a 80 anni la conclusione di una vita ben spesa. Ma non voglio credergli. Nel suo minuscolo studio tappezzato di libri fino al soffitto, davanti alla finestra che dà sugli aranci del giardinetto, tutto parla di un'attività piena, lucidissima, vitale. Il saggio su Michelangelo architetto, intorno a cui l'illustre storico dell'arte — già sindaco di Roma e ora senatore della sinistra indipendente — lavora da 10 anni, è praticamente finito: sarà l'editore Electa a prenderlo in consegna.

Sono qui, da Giulio Carlo Argan, perché me ne parli: ma non so come la conversazione si svia, torna e ritorna sul Michelangelo primo, che architetto non era ancora; e sulla volta della Cappella Sistina, i cui restauri hanno scatenato una diatriba che ancora non è del tutto sopita. (A Venezia, intanto, alla Biennale d'Arte si potrà assistere in diretta ad alcune fasi dei lavori attraverso un collegamento televisivo a circuito chiuso con la Cappella Sistina). Argan non s'è lasciato coinvolgere: per lui quei restauri, ancor più che corretti, sono preziosi, perché illuminanti.

(segue)



È finito il Rinascimento.

«Michelangelo non è il Rinascimento. Non lo è mai stato. È il creatore del manierismo come primo momento della crisi dell'arte. Per lui l'arte è espressione della crisi esistenziale: il contrario del Rinascimento come è espresso in Raffaello, in Leonardo. Al fondo di tutto c'è il contrasto fra la loro idea di Rinascimento, inteso come risveglio di una cultura dormiente, e la sua idea neoplatonico-cristiana, che l'intende come resurrezione di una cultura morta».

Non era questa certo l'idea di Leonardo.

«Michelangelo è in polemica costante, radicale, con

Leonardo. Polemica sulla concezione del mondo, della natura, della vita... Se scruto bene nel mio profondo vi trovo una grande antipatia per Michelangelo e una grandissima simpatia per Leonardo. Ma non sussiste dubbio su chi avesse ragione: chi ha visto fino in fondo la tragedia dell'essere è Michelangelo. In Leonardo c'è l'incredibile illusione di una scienza che nasce dall'arte come arte: una concezione rimasta su un binario morto, senza seguito. E sempre Leonardo è l'artista per cui il mistero si chiama "problema" e il miracolo si chiama "fenomeno". In Michelangelo non c'è niente di fenomenico, niente che imiti la

natura. E neppure di titanico, di poderoso, di demiurgico... La sua arte, e qui torniamo dove siamo partiti, è una "visio intellectualis". È l'opera di un artista filosofo che interviene sulla realtà esistente con un processo di risemantizzazione».

In che senso?

«Nel senso che interviene sull'esistente per cambiarne radicalmente il significato istituzionalizzato o storicamente consacrato. Questo si vede più che mai nell'architettura. Michelangelo non è mai stato architetto, non ha quasi mai costruito un edificio concependolo dalle fondamenta. Lavorava sul costruito, confrontandosi con la realtà esi-

stente. Si è confrontato col Brunelleschi a Firenze, in San Lorenzo. A Roma, a palazzo Farnese, cambiando la forma del cornicione ha cambiato radicalmente il significato della costruzione del Sangallo. Sempre a Roma, c'imbattiamo nel suo capolavoro. Che non si realizza, come si potrebbe credere, in Campidoglio, ma in Santa Maria degli Angeli. Si pensi! Qui con un solo spostamento d'asse fa delle Terme di Diocleziano una chiesa. E per completare la trasformazione gli basta questa scritta: "Erat idolum: nunc est templum Virginis". Non sembra un gesto alla Duchamp?».

Fabrizio Dentice

EL PAIS

5/89

Miguel Yuste, 40. 28037 Madrid. (91) 754 38 00. Télex: 42187 / Zona Franca, Sector B, calle D. 08004 Barcelona. (93) 336 48 00. Télex: 97943
Hurtado de Amézaga, 1. 1.ª A. 48008 Bilbao. (94) 444 57 00 / Paseo de las Delicias, 1. 2.ª D. 41001 Sevilla. (954) 22 33 78. Télex: 73061 / Embajador Vicky, 3. 3.ª D. 46002 Valencia. (96) 352 11 71. Télex: 63131
datos legales: M. 14951-1976 y B. 35294-1982. © PRISA, Madrid, 1988. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

Poemas

VICENTE VERDÚ

ando en cuando, los poetas
cusado a los periódicos de
estables la debida audien-
hora les ha llegado el mo-
de tener razón.

mercado está atestado de
a. Abotargado de ese géne-
onado en el siglo XIX y a
do tan antiguo y pesado
los corderos al horno. Por
dura hay una corriente vil
ante la cual se convierten
tos de venta títulos de 400
páginas, con lo que la im-
ón es ya la del perfecto

margin de los respetables
particulares, no es este un
o que se avenga con mer-
as de este jaez. Sucede con-
encia en estas fechas que el
nte compra el libro, lo em-
lo mordia una o dos
más y lo deja. Es así como
or ha ido convirtiéndose en
ente sin talento. Compra
n calidad. Pasto del burdo
que adquiere.

poesía es algo de una natu-
a distinta y muy raramente
uce a la molicie. Los poetas
xicómanos de una escritu-
acta. A su vez expendi-
i. Unos resultan mozalbetes
o fosco y manga arreman-
Otros son cuerpos madu-
erfeccionados por el pausa-
mercado de opio a lo largo de
a.

novela es un alimento de
de abastos, de ahí que se
de unas como castañas y
ras como *junk-food*. Propia
s tiempos duros en los que
aba con llenarse de una pi-
ocasional contra la anemia
io, la novela tenía la ambi-
de dar la explicación total y
var de paso a todo alfabeto
tuberculosis.

o otra época.
estilo hoy está en la propor-
la figura del poema.
ente a una novela sin poesía
siempre el telefilme. Frente
buena novela con ideas
siempre un buen ensayo.
ente a una buena poesía no
en cambio, texto superior.
s un saber sólo equivalente
a ciencia o el accidente. La
rnidad, si tiene algún em-
escrito, es el de la veloci-
a concentración y el *snap*
eo.

Gianluigi Colalucci

La reencarnación de Miguel Ángel en la capilla Sixtina

KARMENTXU MARIN, Roma

Nada hacía predecir que Gianluigi Colalucci, niño romano, estudiante de liceo clásico e hijo de abogado, llegara a poner sus manos en una de las maravillas del mundo como jefe de los restauradores de la capilla Sixtina. Y, sobre

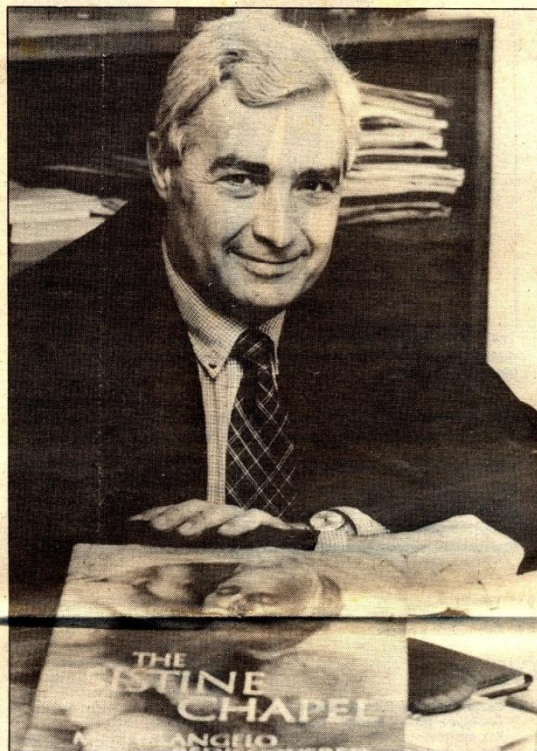
todo, nada hacía predecir que, mezcla de amor y de teoría sobre la estrecha relación que se establece entre el restaurador y la obra de arte, pudiera responder a la pregunta de si, cuando termine la Sixtina, Miguel Ángel será un poco suyo con un "¡Ah, totalmente!".

Michelangelo Buonarroti empezó a ser de Colalucci en junio de 1980, y pasará a pertenecerle por entero en 1993, cuando al magnífico *Juicio final* se le caigan completamente los velos en toda la extensión de la palabra: los kilos de cola y sustancias extrañas y, como consecuencia de lo anterior, más de un pañalillo bien intencionado que añadieron, con posterioridad a la realización de la obra, pinceles dispuestos a que no hubiera ángel o santo personaje que enseñara ni media vergüenza.

El itinerario profesional de Colalucci se inicia en el Instituto Central de Restauración, sigue en la Superintendencia de Bienes Culturales de Sicilia y pasa por Creta y Padua. En 1960, cuando el hoy jefe de restauradores de la Sixtina tenía 30 años, los museos vaticanos pidieron al Instituto Central de Restauración alguien, como explica el elegido, "bastante joven, pero con bastante experiencia". En 1979 llegaría a su actual cometido, en el que dirige a un equipo de 12 restauradores.

Gianluigi Colalucci tiene algún problema de obsesión con el verbo restaurar. Porque cuando deja su despacho y las conferencias y artículos que está provocando su último trabajo, va a Nettuno, un pueblecito marítimo cercano a Roma, y ¿saben lo que hace? Restaura. Restaura su velero. Menos mal que le da la risa cuando pronuncia el verbo. Porque lo cierto es que ha llevado la profesión hasta sus últimas consecuencias: su mujer es restauradora del Instituto Central; su hijo mayor, de 32 años, restaurador en Nápoles, y el pequeño, de 25, es licenciado en Historia del Arte, pero de momento no le ha dado por conservar ni mejorar nada.

Cuenta Colalucci, un hombre cauto y con sentido del humor, que ha leído cosas gravísimas con respecto al trabajo en la Sixtina: "hasta que lo único que



LUCIANA ZIGIOTTI

Gianluigi Colalucci.

estamos haciendo es una operación de embellecimiento para que a los japoneses les salgan más bonitas las fotos". Y es que la conservación —"porque sólo es conservación"— de la mayor obra de Miguel Ángel ha puesto los pelos de punta a más de uno, especialmente en Nueva York, donde el restaurador reconoce que está el centro de la polémica, hasta el punto de que los norteamericanos organizaron un viaje para ir a ver los trabajos y, a la vuelta, tranquilizar a los pintores. Explica que mu-

chas con la desaparición de sombras dadas posteriormente a la obra de Miguel Ángel, piensan que el artista ha perdido dramatismo, "cuando es dramático, pero en el sentido de la cultura florentina de su tiempo; por ejemplo, el orden arquitectónico de la parte que ya hemos limpiado aún hoy da miedo".

¿El Papa ha visto la restauración? "Sobre el andamio, no lo sé; desde abajo, sí". ¿Y le ha gustado? "No lo sé, porque conmigo no ha hablado, pero si no estuviera satisfecho hubiera parado los trabajos o, simplemente, me hubiera echado".

GEN

Vicente de I
qués de M
gado madr
años, se casa
11 de junio c
Nora de Lie
37 años e hij
reinante Fra
según anuci
tavo oficial
centroeuro
celebrará en
Vaduz, capi
pado, y el c
pareja se so
sesión fotog
periodistas.

Agapito I
portero su
groñés, no
con la bicicl
pañeros de e
mo martes e
monasterio
a unos 60 ki
capital, tal y
prometido s
en Primera
guardameta
irá con el c
tuallamiento
negado a su
cicleta, al p
haberlo hecl

Pablo Sor
nagenari
donostiarra
de Madrid, s
enemigo de
a propósito
días recibe
madriñeño c
puesta en es
sión que él
Pemán rea
zarzuela P.
compositor
da para las
homenajes y
política de e
remonias ha
ejemplo, que
res compos
aún sin estr

"EL PAIS" EN EU
Alemania Occ. 2 DM
Austria 20 Sch
Bélgica 35 Ft
Dinamarca 11 Krk
Francia 6 Ft
Grecia 150 Dr
Italia 1.800 Lit
Los precios del diario
figuran en El País

5/88

EL PAIS

Miguel Yuste, 40, 28037 Madrid. (91) 754 36 00. Télex: 42187 / Zona Franca, Sector B, calle D. 08004 Barcelona. (93) 336 48 00. Télex: 97940
Hurtado de Amézaga, 1, 1.ª A. 48008 Bilbao. (94) 444 57 00 / Paseo de las Delicias, 1, 2.ª D. 41001 Sevilla. (954) 22 53 78. Télex: 73061 / Embajador Vich, 3, 3.ª O. 46002 Valencia. (96) 352 11 71. Télex: 63131
Legales: M. 14951-1978 y B. 35294-1982. © PRISA, Madrid, 1988. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

Poemas

CENTE VERDÚ

do en cuando, los poetas
sado a los periódicos de
arles la debida audien-
ra les ha llegado el mo-
e tener razón.

ercado está atestado de
Abotargado de ese géne-
ado en el siglo XIX y a
tan antiguo y pesado
s corderos al horno. Por
ra hay una corriente vil
e la cual se convierten
s de venta títulos de 400
ginas, con lo que la im-
es ya la del perfecto

argen de los respetables
articulares, no es este un
que se avenga con mer-
de este jaez. Sucede con
ia en estas fechas que el
e compra el libro, lo em-
o mordiaquea una o dos
ás y lo deja. Es así como
ha ido convirtiéndose en
te sin talento. Compran-
alidad. Pasto del burdo
e adquiere.

oesía es algo de una natu-
distinta y muy raramente
a la molicie. Los poetas
cómanos de una escritu-

Gianluigi Colalucci

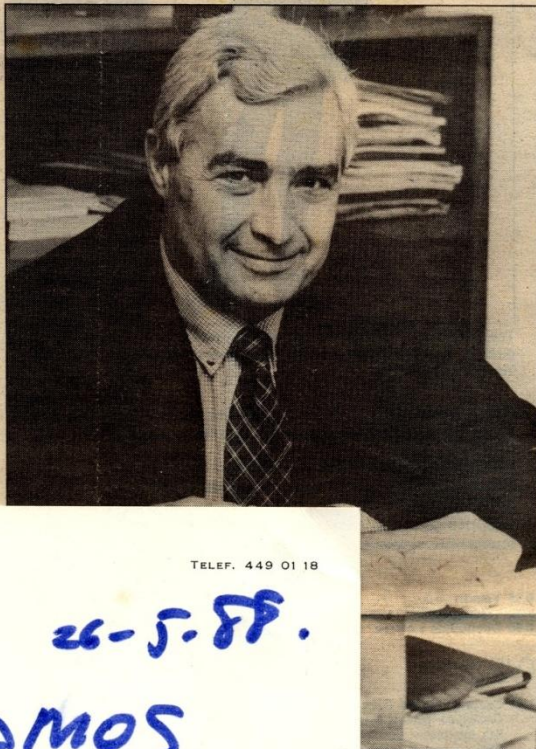
La reencarnación de Miguel Ángel en la capilla Sixtina

KARMENTXU MARIN, Roma
Nada hacía predecir que Gianluigi Colalucci, niño romano, estudiante de liceo clásico e hijo de abogado, llegara a poner sus manos en una de las maravillas del mundo como jefe de los restauradores de la capilla Sixtina. Y, sobre

Michelangelo Buonarroti em-
pezó a ser de Colalucci en junio de
1980, y pasará a pertenecerle
por entero en 1993, cuando al
magnífico *Juicio final* se le caig-
an completamente los velos en
toda la extensión de la palabra:
los kilos de cola y sustancias ex-
trañas y, como consecuencia de
lo anterior, más de un pañalillo
bien intencionado que añadie-
ron, con posterioridad a la reali-
zación de la obra, pinceles dis-
puestos a que no hubiera ángel
o santo personaje que enseñara
ni media vergüenza.

El itinerario profesional de
Colalucci se inicia en el Institu-
to Central de Restauración, si-
gue en la Superintendencia de
Bienes Culturales de Sicilia y
pasa por Creta y Padua. En
1960, cuando el hoy jefe de res-
tauradores de la Sixtina tenía 30
años, los museos vaticanos pi-
dieron al Instituto Central de

todo, nada hacía predecir que, mezcla de amor y
de teoría sobre la estrecha relación que se esta-
blece entre el restaurador y la obra de arte, pu-
diera responder a la pregunta de si, cuando ter-
mine la Sixtina, Miguel Ángel será un poco suyo
con un "¡Ah, totalmente!".



LUCIANA ZIGIOTTI

JOSE MARIA PEREZ GONZALEZ
ARQUITECTO

TELEF. 449 01 18

26-5-88.
TE APRECIAMOS
EN ESPAÑA EN
"EL PAIS" Y EN
MI CASA.

DONOSO CORTES, 90
MADRID-15

dadas posteriormente
de Miguel Ángel, pien-
el artista ha perdido
no, "cuando es dramá-
en el sentido de la cul-
tina de su tiempo; por
el orden arquitectóni-
arte que ya hemos lim-
hoy da miedo".

pa ha visto la restaura-
bre el andamio, no lo
abajo, sí". ¿Y le ha
"No lo sé, porque con-
na hablado, pero si no
satisfecho hubiera pa-
rabajos o, simplemen-

GEN

Vicente de
qués de I
gado madi
años, se cas
11 de junio
Nora de Lie
37 años e hi
reinante Fri
según anunc
tavo oficial
centroeuro
celebrará en
Vaduz, capi
pado, y el c
pareja se se
sesión fotog
periodistas.

Agapito l
portero s
groñés, no
con la bicicl
pañeros de e
mo martes
monasterio
a unos 60 k
capital, tal y
prometido s
en Primera
guardameta
irá con el c
tuallamiento
negado a su
cicleta, al p
haberlo hecl

Pablo Sor
nagenari
donostiarra
de Madrid, s
enemigo de
a propósito
días recibe
madriñeño c
puesta en es
sión que él
Pemán rea
zarzuela P
compositor
da para las
homenajes y
política de
remonias de
ejemplo, qu
eres compo
aún sin estr

"EL PAIS" EN EL
Alemania Occ. 2 DM
Austria 20 SC
Bélgica 35 F
Dinamarca 11 KR
Francia 6 F
Grecia 130 D
Italia 1.800 L
Los precios del diario
por figuran en El País

Italy Reclaims Its Treasures From the P...

By JOHN RUSSELL

POSTERITY MAY SEE THE YEAR 1988 AS one in which there was at last a turn for the better in the long and grim story of Italy's irresponsibility toward her patrimony. As a repository of great art and a living museum of great architecture, Italy has few rivals, past or present. Also, and above all since World War II, it has doubled, that regard, as a hospital for great architecture and a mecca for great art.

Everyone who knows Italy well can think of great museums that have been closed for months or even years, cathedrals, great works of art that have been allowed to deteriorate, and churches that are visibly coming apart. But say that there is any general improvement in this regard would be premature, but at least we have lately seen major and successful restorations of work by four great artists — Michelangelo and Raphael in Rome, Masaccio and Donatello in Florence — together with the beginnings of a new science of diagnostics that may help to make the things common form in the future.

To begin with, we can say that in the ongoing and

Despite controversy, several major restorations have uncovered glories hidden for centuries.

On-going process of the restoration of Michelangelo's figures in the Sistine Chapel, work has just been completed on what may well be the most celebrated image in Western painting — the "Creation of Adam."

This critic happened to be in Rome last winter when moveable scaffolding had just been put beneath the "Creation of Adam." Like many another interested observer,



INCHIESTA La Ferrari ma

dal nostro inviato
CARLO MARINCOVINCH

GUILDFORD — Dopo il restauro, la «cappella Sistina» della Ferrari è stata aperta al pubblico. Cominciano le visite guidate a piccoli gruppi. La famosa «antenna tecnologica» in terra inglese ora funziona e la Ferrari con molto orgoglio ci tiene a mostrarla.

«Vede questi piccoli macchinari — dice il dottore Richard Webb uno specialista di materiali del futuro che Bernard ha portato via all'industria aerospaziale inglese — ecco, con questi macchinari siamo in grado di controllare la qualità dei prodotti che entrano e soprattutto la qualità dei manufatti che escono da questa nostra fabbrica».



La Cappella Sistina ha ancora meraviglie da scoprire. Si rivela finalmente la mano di Michelangelo. Il suo capolavoro ha resistito alle insidie del tempo e del pennello di mediocri restauratori

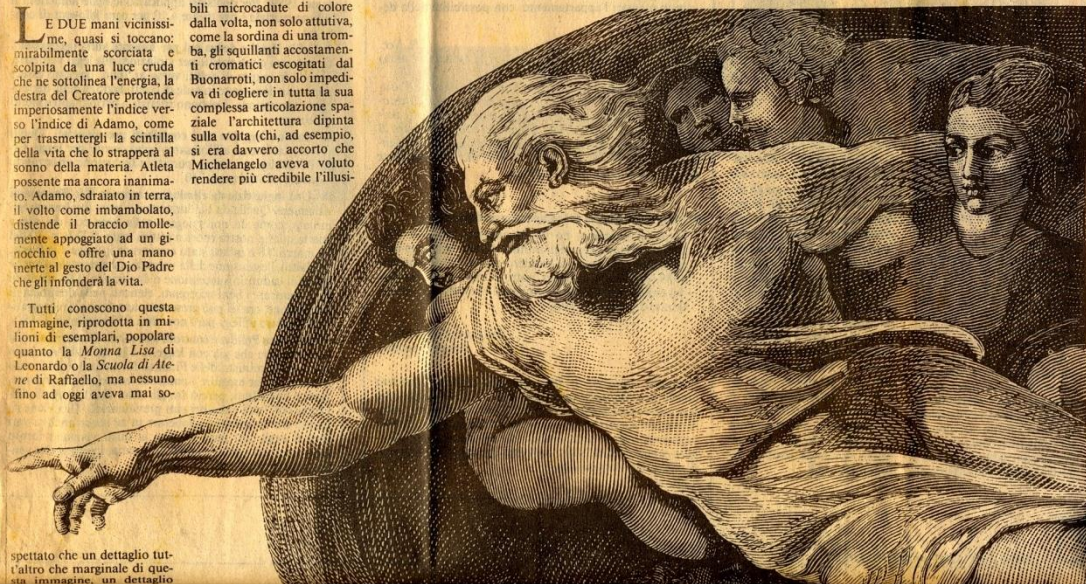
Divina creazione

di ANTONIO PINELLI

LE DUE mani vicinissime, quasi si toccano, mirabilmente scorciate e scolpite da una luce cruda che ne sottolinea l'energia, la destra del Creatore pretende imperiosamente l'indice verso l'indice di Adamo, come per trasmettergli la scintilla della vita che lo strapperà al sonno della materia. Aileta possente ma ancora inanimato, Adamo, sdraiato in terra, il volto come imbambolato, distende il braccio mollemente appoggiato ad un ginocchio e offre una mano inerte al gesto del Dio Padre che gli infonderà la vita.

Tutti conoscono questa immagine, riprodotta in milioni di esemplari, popolare quanto la *Mona Lisa* di Leonardo o la *Scuola di Atene* di Raffaello, ma nessuno fino ad oggi aveva mai so-

spettato che un dettaglio tutt'altro che marginale di questa immagine, un dettaglio
bili microcadute di colore dalla volta, non solo attiva, come la sordina di una tromba, gli squillanti accostamenti cromatici escogitati dal Buonarroti, non solo impediva di cogliere in tutta la sua complessa articolazione spaziale l'architettura dipinta sulla volta (chi, ad esempio, si era davvero accorto che Michelangelo aveva voluto rendere più credibile l'illusio-



tecnica dello spolvero, bucherellando il cartone lungo la traccia del disegno per poi passarvi un sacchetto colmo di polvere di carbone per ottenere i contorni sull'intonaco. Più spesso, il metodo usato è quello dell'incisione, che consisteva nell'appoggiare il cartone sulla parete, nel passarne le linee con uno stiletto in modo da lasciare un segno graffito sull'intonaco ancora umido. La confidenza di Michelangelo lo spingeva però spesso a saltare la mediazione del cartone e ad incidere direttamente il segno sulla parete, operando di getto, quando addirittura non schizzava all'impronta le figure col pennello intriso di colore, come si può constatare un po' ovunque, specie nei cosiddetti nudi bronzzi, figure decorative marginali che ora appaiono, una volta restaurate, come alcune delle immagini più strepitose per varietà di pose plastiche ottenute con un'incredibile economia di mezzi: due toni di colore e pochi colpi di pennello vibrati con immediatezza.

Nella figura del *Daniele*, che proprio in questi giorni viene sottoposta a pulitura, compare uno dei pochi ritocchi a secco effettuati dal Bu-

spettato che un dettaglio tutt'altro che marginale di questa immagine, un dettaglio

Los restauradores de la Capilla Sixtina ignoran aún si fueron destruidos o no los desnudos de Miguel Ángel

En 1989 se iniciará un estudio para comprobar el estado real de los frescos de 'El juicio final'

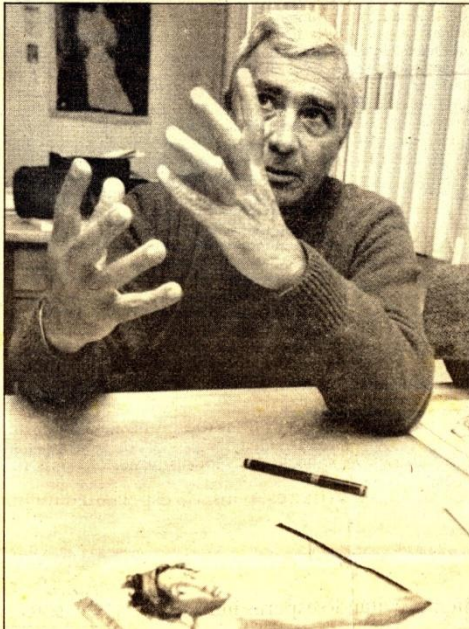
ROSA MORA, Barcelona
El restaurador jefe de los museos vaticanos y responsable del equipo que inició en 1980 la limpieza de los frescos de la Capilla Sixtina, Gianluigi Colalucci, considera inútil la polémica sobre si se recuperarán o no los desnudos pintados por Miguel Ángel en *El juicio final*.

"Hasta que sepamos exactamente cómo están es inútil plantearse problemas. Vamos haciendo las cosas paso a paso", afirma Colalucci. De todas maneras, en el caso de que los famosos desnudos hubieran sido destruidos por Volterra, podrían ser reproducidos de nuevo, ya que una tabla conservada en el Museo Capo di Monte, en Sicilia, reproduce exactamente la escena del juicio final. "Es el único documento que se conserva, y en él aparecen desnudas las figuras, tal como las pintó Miguel Ángel. Por ello, sabemos perfectamente cómo han sido las intervenciones de Volterra; lo que no sabemos aún es si destruyó las pinturas originales o se limitó a pintar encima". La decisión de recuperar o, en su caso, reproducir los desnudos no se tomará hasta que los restauradores del Vaticano hayan investigado el estado de los frescos, en el plazo de un año, más o menos.

A Colalucci le molestan las polémicas sobre si será el Papa quien decida sobre los traídos y llevados desnudos. "Nosotros opinamos que es un problema técnico y no moral. Además, centrar esa discusión en *El juicio final* es un falso problema. Toda la bóveda de la Sixtina está llena de desnudos y no pasa nada"

nal, el gran fresco (200 metros cuadrados) del altar mayor, porque, explicó a este diario, "no sabemos aún si Volterra los destruyó para pintar las figuras vestidas o se limitó a pintar sobre las realizadas por Miguel Ángel; por tanto, es una discusión ociosa". El próximo año, cuando ya falte poco para finalizar la res-

tauración de la bóveda, se realizará un estudio para averiguar el estado exacto de los frescos del altar mayor y se preparará el programa de actuación, que incluirá la construcción de un enorme andamio vertical para la limpieza de *El juicio final*. A partir de este estudio se decidirá qué se hace con los famosos desnudos.



canto: los dedos de Adán y del Padre Eterno no se han tocado jamás; la imagen de que se rozan, con todos los significados metafísicos que se han dado al hecho, es producto de la imaginación. En 1565 surgieron las primeras grietas en la bóveda y se produjo una primera intervención. "Se produjo un movimiento en la bóveda, y cayeron pequeños trozos de los frescos; quedaron afectados, por ejemplo, los dedos de Adán. Carnevale fue el encargado de reconstruir las tres falanges de Adán, y las pintó siguiendo la misma técnica al fresco y reproduciendo exactamente el original de Miguel Ángel. Los dedos pintados por Carnevale, exactos a los de Miguel Ángel, no tocaban, ni siquiera rozaban, los del Padre Eterno". Así fue y así queda tras la restauración actual.

Un caso patológico

"La Capilla Sixtina", explica Colalucci, "es un caso patológico; la mayor parte de la gente ve lo que quiere ver, que los dedos se tocan. Y no es cierto. De todas maneras, no es grave, ya que a 20 metros de distancia no se nota demasiado y los turistas podrán seguir soñando".

La decisión de restaurar la

Cuestión de gustos

R. M., Barcelona

La polémica sobre la conveniencia de realizar la restauración de la Capilla Sixtina ha remitido bastante, aunque, según Colalucci, "volverá a abrirse en cuanto finalice la limpieza de la bóveda". "En el fondo", añade, "es cuestión de gustos". Hay quien prefiere ver mugre enganchada con una vieja capa de cola, opina Colalucci, creyendo que ahí está todo el misterio, todas las sombras del pintor, a un Miguel Ángel auténtico, lleno de color.

Tras la restauración, la Sixtina parecerá más amplia, explica Colalucci. "La primera impresión será la del color, el gran descubrimiento del color de Miguel Ángel. Después de la limpieza, se podrán ver las intervenciones arquitectónicas de Miguel Ángel en la bóveda y que no se veían a causa de la suciedad. Y el resultado final ofrecerá una situación nueva, la Sixtina parecerá tener más espacio".

La polémica, recuerda el responsable de la restauración, se inició en 1983. "Un pintor norteamericano, que se decía muralista, me envió una carta acompañada de una hoja de una revista en la que se reproducía una luneta restaurada. Sobre ella había colocado un papel transparente, lleno de flechas e indicaciones: 'Aquí había una sombra y ha desaparecido; aquí había tal detalle y ahora ya no está', y así, guiándose sólo por el recorte de una revista. Le contesté que era muy complicado explicar el proceso de restau-

«**B**isogna sottolineare la diversità fra questi due grandi artisti. Non è facile per i benpensanti capire Michelangelo. Attraverso il recupero degli affreschi della Sistina vi è la possibilità di ricostruire la teoria del colore di Michelangelo. Era molto legato alla cultura e alla filosofia fiorentina neoplatonica; nella casa di Lorenzo il Magnifico, dove fu ospite, da ragazzo, fu in contatto con Botticelli, Marsilio Ficino Pico della Mirandola, Poliziano. Leonardo era, in un certo senso, l'antitesi di quel pensiero: aveva una veduta logico-analitica, descrittiva e naturalistica. Michelangelo conosceva Leonardo e lo ammirava, ma idealmente era il suo antagonista, la sua concezione del mondo e dell'arte era opposta.»

«Probabilmente la volta della Sistina è stata dipinta in diretta polemica a Leonardo: una risposta fiorentina alla 'cena' di Milano, che era la più famosa delle pitture murali del tempo. Michelangelo non conobbe direttamente la Cena di Leonardo e non immaginava che la tecnica usata avrebbe portato il dipinto come lo vide il Vasari: poco più di una macchia.»

«Leonardo era un avversario del movimento neoplatonico. Non aveva mai legato con quel gruppo. Ciò spiega la sua fuga da Firenze per recarsi a Milano: una città in cui già vigevo una cultura tecnologica e pragmatica. Infatti si presentò ai signori di Milano come ingegnere-idraulico.»

«Leonardo e Michelangelo avevano già avuto in passato il modo di confrontarsi nella pittura murale: il dipinto di Leonardo rovinò prima di essere compiuto, del suo Michelangelo disegnò solo i cartoni. Meno di cinque anni dopo, nella Sistina volle dimostrare che sul muro si poteva dipingere solo a buon fresco.»

«Problemi come questo del restauro mettono in gioco altre questioni: per esempio quello della copertura finanziaria. Per questo motivo si è scelta la via della sponsorizzazione, da molti ritenuta una iniziativa spregiudicata. La Nippon television network oggi aiuta il Vaticano a riscoprire Michelangelo e i suoi meravigliosi dipinti, ma è come se fosse momentaneamente in possesso di questi affreschi. In effetti possiede l'esclusiva delle riproduzioni fotografiche.»

«Qualche tempo fa ho scritto un articolo molto duro sul problema delle sponsorizzazioni», ricorda Argan che mi parla allo

LA «SISTINA» COME RISPOSTA ALLA «CENA»

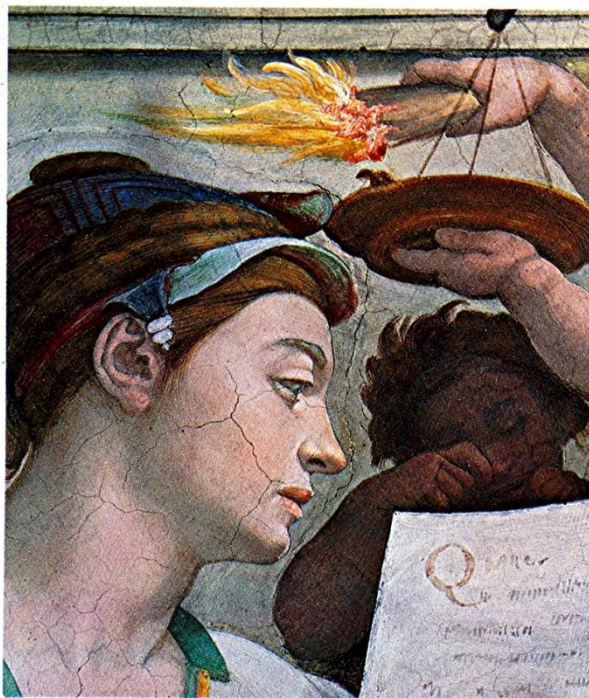
di Giulio Carlo Argan

*Il restauro della Cappella Sistina
ha sollevato molte polemiche.
La parola ad un grande critico d'arte*

Studio Marconi di Milano prima della conferenza organizzata dall'associazione Pragma. «Sono contrario a questo, in quanto le sponsorizzazioni finiscono per sostituire lo Stato nel suo preciso dovere di conservare il patrimonio artistico. Attraverso le sponsorizzazioni vedo avviarsi un processo di appropriazione delle direzioni culturali da parte del grande capitalismo. E non è sempre provvidenziale. A godere del privilegio sono le opere più conosciute, anche se non

hanno urgente bisogno di essere restaurate per sopravvivere. Si veda appunto il restauro del 'Cenacolo'; si sa che era molto rovinato, fin dalla metà del cinquecento. Il restauro attuale ha certo permesso una visione migliore e certamente, oggi, le condizioni di umidità e temperatura sono più propizie alla conservazione di quel glorioso cimelio. È certamente un restauro importante.

Ma non posso dimenticare che ci sono cicli di affreschi trascurati e



Particolare della Sibilla Erithraea dopo il restauro

che cadono a pezzi. E sono meno celebri, ma sempre storicamente notevoli.»

«Naturalmente non protesto per la sponsorizzazione della Sistina, in particolare, da parte dei giapponesi: il Vaticano, del resto, è uno stato estero; quando critico l'intervento privato mi riferisco alla condizione italiana. Per motivi morali, più che tecnici, preferisco che ad occuparsi del patrimonio artistico sia lo Stato, con gli storici dell'arte delle soprintendenze invece che munifici, ma non del tutto disinteressati, benefattori.»

«Francamente nel generalizzarsi delle sponsorizzazioni vedo un pericolo: già si fanno avanti privati per sponsorizzare musei, mostre magari domani anche università. Si innesca così un processo di privatizzazione della cultura che per me è regressivo. In realtà il problema c'è, mancano i fondi, visto che lo Stato ha sempre dato cifre irrisorie per il patrimonio artistico. Più volte ho sollecitato un forte aumento degli stanziamenti governativi e qualche cosa si è ottenuto, ma per spendere più soldi occorrono strutture tecniche più forti.»

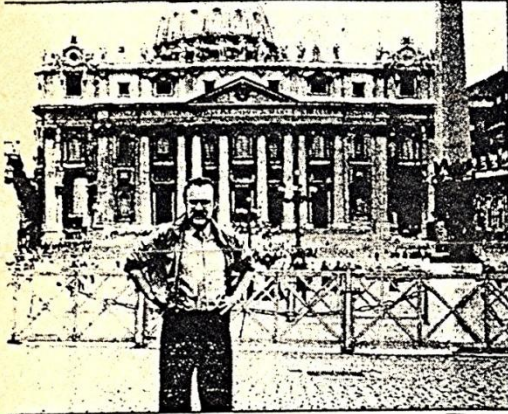
Al posto, allora, di grandi imprenditori dovrebbero essere gli storici dell'arte a segnalare quali cicli di affreschi siano da restaurare. «Gli storici hanno senz'altro un peso, perché si interessano, sono invitati ad andare a vedere le opere in corso. In questo caso della volta della Sistina, la direzione dei Musei Vaticani ha chiesto l'avviso di molti studiosi italiani e stranieri. Lo stato italiano dispone di un ottimo strumento, l'Istituto centrale del restauro, dove gli storici dell'arte collaborano con chimici e fisici; ma lo costringe a vivere in povertà. Anche dal punto di vista metodologico gli storici, essendo degli specialisti, sono i soli, veri responsabili del restauro. Mi vanto di essere il fondatore di quell'Istituto che poi, diretto da Cesare Brandi, ha avuto fama internazionale ed è stato un vero modello. Lo storico dell'arte in Italia è già molto impegnato in questo, ma dovrebbe avere più potere decisionale rispetto alla burocrazia ministeriale.»

Tornando alla Sistina bisogna ammettere che si rimane perplessi, oggi, davanti ai dipinti michelangioleschi della Sistina, appena ripuliti. Si sono rivelati dopo essere stati per secoli coperti da sostanze le più varie. Sembra che i restauratori per primi siano rimasti colpiti da ciò che si è guadagnato in splendore. Forse nessuno si aspettava

84. 88

Rajer
20/10/88

Arts & Entertainment



'The finger of God ...'

Sheboygan art consultant sees Michelangelo's genius first-hand

By DAWN JAX BELLEAU
Press Staff Writer

Tony Rajer likes to say, "I've touched the finger of God."

It's a reference to Michelangelo's famous fresco on the ceiling of the Sistine Chapel in the Vatican. "I climbed the scaffolding, talked to the people who were restoring the frescoes and, actually touched the ceiling at the point where God extends his finger to give life to Adam."

Rajer is an art restoration expert who returns to his home in Sheboygan between trips to far-flung consulting jobs. He was invited to Rome this summer by the Vatican's chief restorer Gianluigi Colalucci.

The invitation came after Rajer sent the Italian a supportive letter after some American art critics attacked the restoration project because they felt the emerging colors were too bright.

Unlike the critics who believed the frescoes were being ruined when they saw the vivid colors emerging, Rajer knows from experience that layers of dirt can obscure the artist's original intentions.

And Michelangelo fully intended his masterpiece to be colorful.

"Michelangelo realized that painting murals 68 feet above the viewer would require intense colors and a bold composition if anyone was to read them."

The four centuries of grime are slowly being removed by three Vatican art restorers under the patronage of the Nippon Television Corp. of Japan.

"The Japanese were selected because they offered the Vatican \$3 million in exchange for the photographic copyright to the project," Rajer said.

The copyright extends for 12 years — the time it will take to complete the restoration.

When Rajer visited Rome, the creation of Adam scene had just been cleaned. "The amazing thing is that the figures are four times life size and still in perfect proportion. Michelangelo was not only an artistic genius but also a technical genius."

Visiting the restoration workers on the scaffold, Rajer learned that they painstakingly tested cleaning materials and methods arriving at just the right formula: "First they wipe the dirt off with a wet sponge, then they apply a cellulose based gel that contains a solvent. This remains on the surface for three minutes only and is wiped off with a wet sponge."

Rajer says one of the most dramatic effects of the

"The amazing thing is that the figures are four times life size and still in perfect proportion. Michelangelo was not only an artistic genius but also a technical genius."

— Tony Rajer

cleaning is the return of the sparkle that characterizes a true fresco. "It will glisten and appear to sparkle from the carbonization layer on the pigments. We can now see that on the Sistine Chapel ceiling after four centuries of being hidden by grime."

About two-thirds of the restoration is now complete, including murals that flank the walls of the chapel — murals painted by some of the most famous Renaissance artists.

When the entire project is complete in 1992, a complex environmental control system will also be in place — visitors to the Sistine Chapel will walk through a blast of air that will clear their clothing of pollen, bacteria and dirt.

Rajer, who is a consultant for the restoration of the State Capitol in Madison and who restored post office Depression era murals here and around the Midwest, is currently restoring the high altar at All Saints Episcopal Cathedral in Milwaukee.

30 Sheboygan Press, Sunday, August 28, 1988

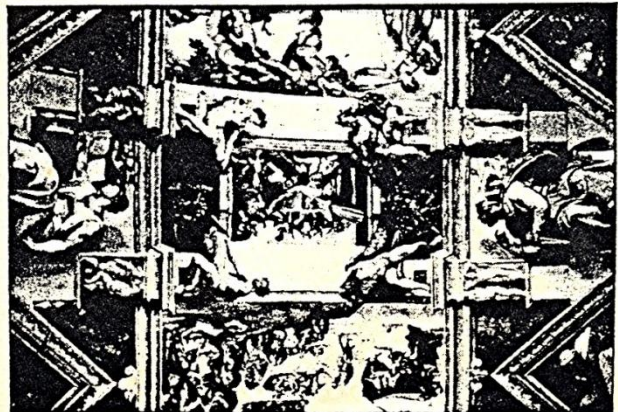
Gianluigi,

Bravo

Keep up the
good work!

Belo, Belo, Belo

Anton



THE SISTINE CHAPEL ceiling in the Vatican is undergoing restoration amidst controversy over the methods and resulting vivid colors of the work. Art consultant Tony Rajer of Sheboygan was invited to

inspect the Michelangelo masterpiece after he sent a supportive letter to the artisans supervising the restoration. Rajer has been involved with restoration work in the Wisconsin State Capitol.

Mercredi 12 Octobre '88

L'EXPRESS
FEUILLE D'AVANT DE NEUCHÂTEL

NEUCHÂTEL

Michelangelo rivisitato

Travaux à la chapelle Sixtine : fabuleuses découvertes

Il a une nue
quils faits
tiré, st),
sa-
vi-ci
que
cier
elle
rem-
ève-
une
s ni-
a à
don-
aire
iga-
arer
lésé
ui se
eune
mie.
ours
xis-

Très brillante rentrée, pour la « Dante Alighieri », avec la conférence, mercredi 5 octobre, de Mme Fausta Gualdi Sabatini, professeur d'histoire de l'art à la Faculté d'architecture de Rome, qui est venue parler aux Neuchâtelois amis de l'Italie et de l'art, de « Michelangelo rivisitato », le Michel-Ange que l'on découvre après les récents travaux de restauration de la chapelle Sixtine. Ces travaux ont commencé en 1980 et dureront jusqu'en 1992.

Le directeur des Musées du Vatican et le restaurateur en chef se sont assurés la collaboration de nombreux spécialistes. Le prix de ces travaux s'élevant à plusieurs milliards de liras, le Vatican a accepté la contribution de la Télévision japonaise et du baron von Thyssen.

Le « Jugement dernier » faisant partie de la dernière phase de la réfection, qui commencera au printemps prochain, Mme Gualdi Sabatini a expliqué surtout la restauration des « lunettes » qui se présentaient bien plus noircies que les fresques de la voûte.

L'humidité, les cierges, la fumée des brasiers avaient obligé, dès 1543, la « Fabrique de Saint-Pierre » à nommer des « mundatores », chargés de nettoyer les fresques. Mais le temps avait tout de même fait son œuvre, et les personnages des « lunettes » étaient devenus presque invisibles. La conférencière a montré les diapositives d'avant et après la réfection. Elle a fait découvrir un Michel-Ange bien différent de celui que nous connaissons, pleinement inséré dans la tradition picturale de son temps. L'écran brun dû

aux nombreuses couches de saleté cachait depuis des siècles la texture chromatique des fresques représentant les seize familles de la généalogie de Jésus. La réfection des lunettes a constitué le fait le plus important depuis le début des travaux. Maintenant nous pouvons enfin admirer ce que nous ne voyions même plus, ces personnages graves, ressortant comme des sculptures et la merveilleuse palette de Michel-Ange, aux couleurs violentes et nuancées, typiquement toscanes, qui montrent aussi l'influence que l'artiste exerça sur les maniéristes comme Andrea del Sarto, le Rosso et le Pontormo.

Grâce à son érudition, point pédante, et à sa vivacité, Mme Gualdi Sabatini nous a fait passer une soirée inoubliable. /clp

DISTRICT DE BOLIDRY

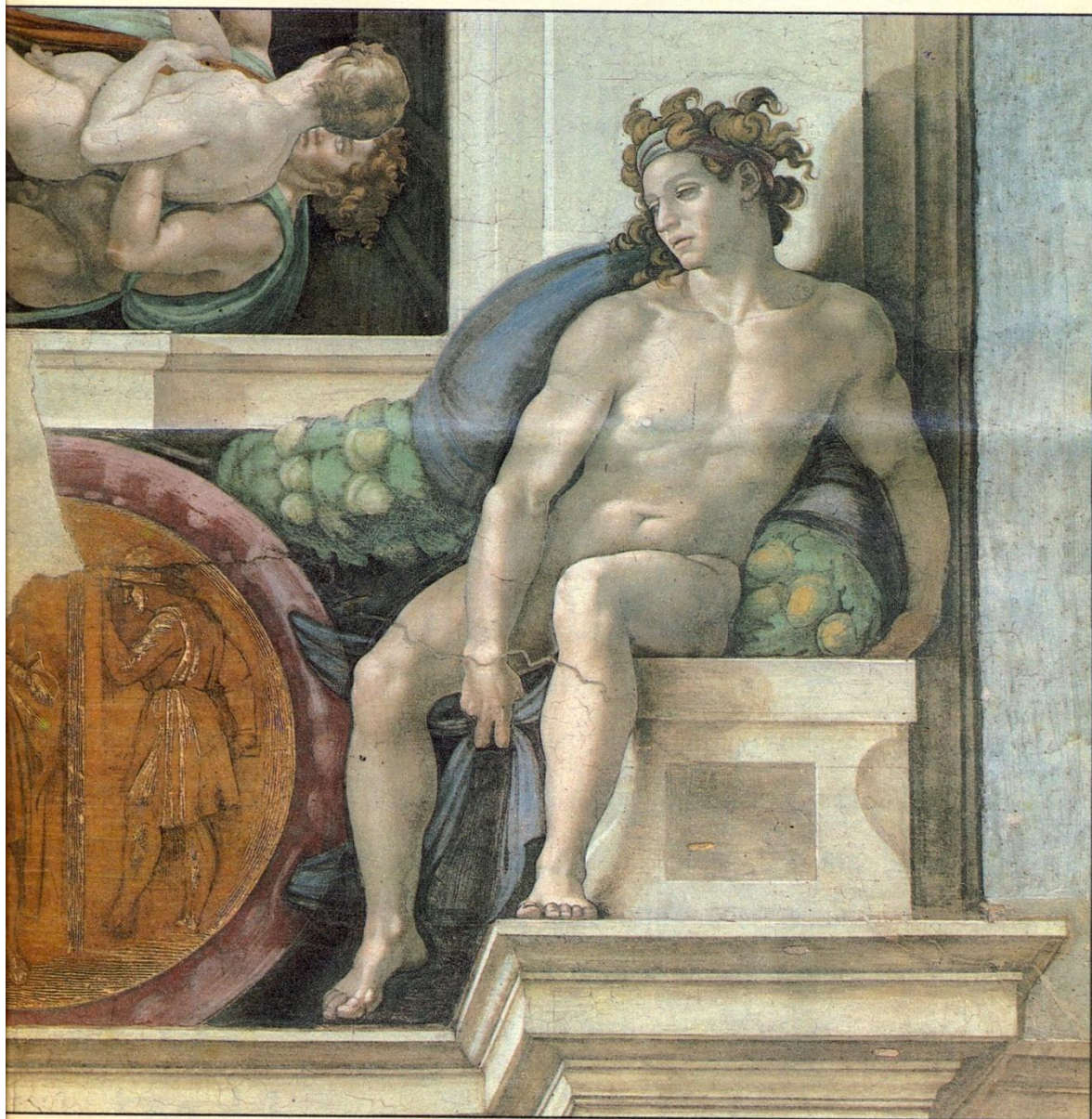
25 nov. 1988

GENTE - 41

restaurare i capolavori della Cappella Sistina

ROVINA E ADESSO VIVRÀ PER L'ETERNITÀ"

«Vivendo a contatto con questa immensa opera d'arte, abbiamo scoperto un Michelangelo grande di quanto si pensasse» • «Nel 1990 inizieremo la pulitura del "Giudizio Universale"»



Per gentile concessione della NTV Tokyo

RESTAURO L'HA FATTO RIVIVERE Città del Vaticano. Ecco ora, un poco più ingrandita, la stessa parte del "Nudo", affrescato da Michelangelo, dopo il restauro eseguito dall'"équipe" dei restauratori dei Musei Vaticani diretta dal professor Luigi Colalucci. Il lavoro di restauro ha riportato alla luce i veri colori di Michelangelo, molto più chiari e vibranti di quanto si potesse pensare. Scomparsa la patina scura che si era creata nel tempo, l'affresco ha così ritrovato i toni festosi che aveva in origine. Il restauro della volta della Cappella Sistina, iniziato nel 1980, si concluderà l'anno prossimo. Subito dopo si inizierà il restauro dell'altro capolavoro dipinto da Michelangelo nella Sistina, il "Giudizio Universale".

IL CASO

Gialli d'arte

A GIUDIZIO DEL PAPA

di Gianluigi Melega

«Se Giovanni Paolo II ascoltasse le mie ragioni fermerebbe il restauro della Sistina»: dagli Stati Uniti James Beck, decano della Columbia University, lancia un drammatico appello per preservare almeno il Giudizio Universale

Il professor James Beck è il decano della facoltà di Storia dell'arte e di archeologia della Columbia University di New York. Prima di diventarlo, ha insegnato nelle università dell'Alabama, dell'Arizona e di Princeton. E' autore di otto libri su Jacopo della Quercia, Raffaello, Ghiberti, Masaccio, Leonardo e Michelangelo, nonché di innumerevoli saggi di storia e critica d'arte rinascimentale e moderna. Ha vissuto per frequenti periodi di tempo in Italia.

Nel suo ottimo italiano grida: «Fermate i restauri della Cappella Sistina! Salvate almeno il Giudizio Universale!». Ed è chiaramente angosciato da quanto sta succedendo al capolavoro di Michelangelo. Da quando, due anni fa, ha potuto vedere da vicino l'esito del restauro sulle vele della cappella, è diviso tra due preoccupazioni: quella di non battersi abbastanza per fermare quel che lui definisce uno scempio di un tesoro artistico dell'umanità, e quella di sembrare un pazzo, avvolto in un'idea fissa che va contro le convinzioni degli "esperti".

Beck è disposto a tutto pur di veder ascoltato un suo preciso appello, destinato a riaccendere una polemica che in Italia ha già visto schierarsi autorevoli contendenti (vedi scheda a pag. 39). L'appello è questo: «Dal 1980 a oggi i restauratori della Cappella Sistina hanno rifatto le



Giudizio a un trattamento del genere».

Il professor Beck ha chiesto di essere ricevuto dal papa, ma nonostante le sue ottime credenziali di storico dell'arte, sinora non è riuscito a ottenere udienza. Ha scritto al cardinal Casaroli nel tentativo di superare ogni ostacolo, ma la risposta del porporato è stata, per il momento, interlocutoria. «Io sono convinto», dice, «che, se potessi esporre al papa le ragioni per cui questi restauri vanno fermati, il papa li fermerebbe. Se

no
co
la
eg
I
log
co
sta
gia
sab
e
res
dir
ma
Co
har
ess
cia
za
tati
gra
dell
gel
N
che
rest
pot
Be
lav
and
ma
tod
198
e vi
tegg
si d
to».

Il
prin
ping
qua
di c
colò
ristu
mer
ma
re o
segr
rius
St
dom
e di
stac

«Ben vengano appelli come questo di James Beck, ma io credo che il male ormai abbia vinto: la volta della Sistina è già per tre quarti "restaurata"; e un affare di miliardi come quello siglato tra Vaticano e giapponesi non si bloccherà neanche di fronte al Giudizio Universale». L'ex direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Roma, il pittore e poeta Toti Scialoja che anni fa è stato uno dei primi a denunciare la "distruzione" compiuta con il restauro degli affreschi di Michelangelo, esprime la sua amarezza senza mezzi termini. E con lui, sono decisamente pessimisti tutti i componenti di quel piccolo drappello di critici, storici dell'arte ed artisti italiani come Alessandro Conti, Giovanni Romano, Guido Strazza, Mario Donizetti..., i quali hanno sostenuto che i solventi chimici dei restauratori vaticani, assieme allo sporco ed alla patina del tempo, si portano via anche le velature di chiaroscuro eseguite "a secco" dalla mano di Michelangelo.

«Penso anch'io che di fronte alla potente macchina economico-pubblicitaria messa in moto la conservazione del vero Michelangelo passi in seconda linea», sostiene il professor Alessandro Conti, ordinario di Scienza e tecnica del restauro al Dams di Bologna: «Posso solo registrare che dopo le nostre grida di allarme e dopo l'uscita del mio libro i restauratori sono stati più cauti; per esempio la pulitura dell'affresco che rappresenta Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre è stata eseguita in modo più "leggero" delle precedenti e i toni del chiaroscuro sono stati meno abbassati e meno appiattiti». Il libro scritto da Conti s'intitola "Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione della volta Sistina" (edito da La Casa Usher) e sul quotidiano francese "Le Monde" è stato definito dal grande critico d'arte André Chastel «un testo che non può essere ignorato».

Nelle 217 pagine del volume lo studioso, attraverso l'esame di dati storico-critici e di elementi iconografici, ricostruisce accuratamente la tecnica pittorica del Michelangelo della Sistina. Già alcuni autori antichi, come il Condivi nella sua biografia del Maestro, l'Armenini in un manoscritto del 1587, Charles H. Wilson, pittore inglese dei primi dell'Ottocento che studiò la Sistina, parlano

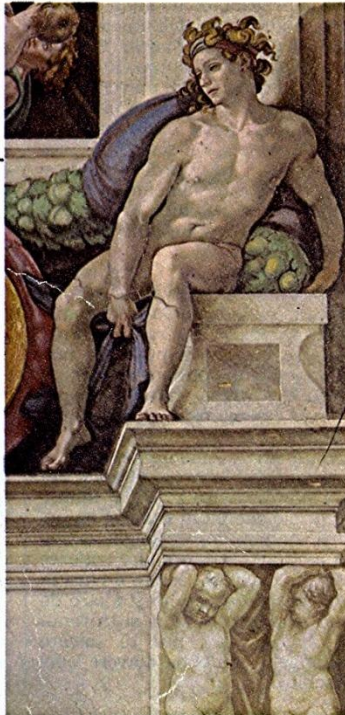
IL NEMICO È LA CHIMICA

dei ritocchi "a secco" successivi alla pittura "a fresco" data sull'intonaco ancora umido. La tecnica usata da Michelangelo, che è poi quella tradizionale dell'affresco, consiste nel dipingere sull'intonaco umido il quale, asciugandosi, trattiene il colore. Il che significa che il pittore si fa preparare un pezzo di intonaco fresco per ogni giornata o due di lavoro. E significa anche che dopo una trentina di ore non si può più dipingere "a fresco" su quel pezzo di intonaco. Di qui le correzioni, le ombreggiature, fatte successivamente "a secco". Questi ritocchi e queste ombre all'epoca venivano eseguiti con dei nerofumi (di tralci di vite o di ossa) e con colori a tempera. Il nerofumo, per poter "prendere", veniva mischiato a colla. Poi sul tutto, una volta terminata l'opera, veniva steso un velo di collante protettivo.

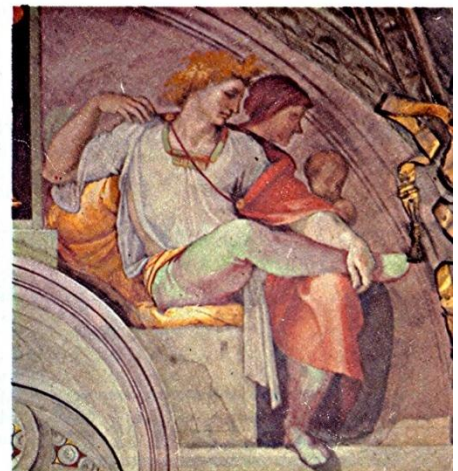
Che Michelangelo abbia usato i nerofumi per creare ombre, penombre, bruniture e rilievi nei suoi affreschi della Sistina risulta chiaramente, sostiene Conti nel suo studio. Basta esaminare, per esempio, il riquadro chiamato "La separazione della luce dalle tenebre" dove le zone di ombra sono date da nerofumo a secco. Esistono poi delle parti dove alcuni particolari, per esempio dei paesaggi di sfondo, nelle zone in luce sono dipinti, mentre nelle zone in ombra non lo sono perché dovevano essere coperti dal nerofumo aggiunto successivamente. Anche le crepe che il tempo ha creato sugli affreschi sono indicative. Quelle che si sono formate nelle zone di ombra, dove era stata usata l'ombreggiatura a secco, hanno i bordi scuri perché vi è penetrata la polvere del nerofumo, mentre quelle nelle parti in luce, dove il ritocco a secco non è stato fatto, sono rimaste chiare, del colore dato in quel punto dal Maestro.

Ora il timore per alcuni, la certezza per altri, è che il solvente chimico Ab 57 con cui i restauratori rimuovono la patina di sporco accumulata nei secoli, e gli strati collosi stesi da antichi restauratori, abbia intaccato anche il nerofumo a colla dato dal pittore. Facendo apparire, come sostiene Scialoja, «un Michelangelo amputato e sgrammaticato i cui colori sono diventati piatti e sfarfallanti e le cui figure hanno perso peso e corpo».

MARIO SCIALOJA



Un particolare della volta e, in basso, di una lunetta della Cappella Sistina dopo il restauro.



IL CASO / GIALLI D'ARTE

non soltanto del primo strato di colore, quello certamente di mano di Michelangelo, e quello strato, una volta liberato da tutte le sovrapposizioni, va imprigionato sotto un velo di plastica che lo rende una volta per tutte inattaccabile dal tempo.

Queste sono, per il professor Beck, vere e proprie bestemmie. In particolare, la questione del velo di plastica lo fa rabbrivire. «Questa è una tecnica di cui non conosciamo affatto l'efficacia», afferma. Da qui a dieci anni potrebbe dimostrarsi del tutto inadeguata, i colori potrebbero venire alterati dal fatto di non "respirare", così come potrebbero venire alterati dall'interazione della plastica con le impurità dell'aria (visto che i filtri di cui si è parlato non sono ancora stati installati nella Cappella) o con il calore prodotto dalla folla di persone che

>>>

spiega l'intervento in corso sui grandi affreschi della volta della Sistina

QUE MILIARDI E MICHELANGELO ESCE DALLE TENEBRE

30 con denaro venuto dagli
sti interamente italiana ●

● «Lavoreremo sulla volta», dice Colalucci «fino al 1989, poi affronteremo l'altro capolavoro di Michelangelo, il "Giudizio Universale", cancellando le "braghe" imposte dalla censura per i nudi»



dollari in cambio della esclusiva dello sfruttamento, per tre anni, delle fotografie e dei film del restauro. I giapponesi, anzi, filmano tutto il lavoro, minuto per minuto, cosicché i restauratori di oggi e gli storici di domani potranno avvalersi di un materiale documentaristico di straordinaria importanza.

Il ponte su cui Colalucci e i suoi collaboratori stanno lavorando, provvisti di computer e altre sofisticate apparecchiature, è stato costruito sul modello di quello che tra il 1508 e il 1512 servì a Michelangelo. In qualche punto è fissato agli stessi ancoraggi. Sotto di noi una folla brulicante, guide alla mano e naso all'insù, cerca di orientarsi tra le mille e mille figure di questo sterminato teatro in cui Michelangelo e tanti prima di lui, a fine '400, dal Botticelli al Ghirlandajo, dal Perugino al Ghirlandajo, hanno illustrato storie della Chiesa, del Nuovo e dell'Antico Testamento. Gli stupori di chi entra nella Sistina e adagio adagio si orienta in così grande travolgente spettacolo, salgono fino a noi, venti metri più in alto, e mettono un po' a disagio i restauratori. Di tanto in tanto un altoparlante implora silenzio in molte lingue. Ma il flusso del pubblico è continuo, e il concerto delle voci si rinnova.

CREPE E UMIDITÀ

Tutti sono trasecolati di

LA VANGUARDIA 31-1-1994 - BARCELONA - CATALONIA - SPAIN

La restauración de los frescos de la capilla Sixtina finaliza tras catorce años de trabajos

ANTONI F. SANDOVAL
Girona

Gianluigi Colalucci, el director de restauración del Museo del Vaticano, explicó ayer en Girona los catorce años de trabajo que ha dedicado a la restauración de los frescos que Miguel Ángel Buonarroti pintó en la capilla Sixtina y que serán inaugurados el próximo mes de abril. Colalucci participó ayer en la inauguración del Centro de Arqueología y Museística de Pedret, que presidió el conseller Joan Guitart, y hoy impartirá una nueva conferencia sobre su más reciente trabajo en la Universitat de Girona.

Colalucci, que ingresó en el laboratorio de restauración de pintura del Museo del Vaticano en 1960 y del que fue nombrado director en

de la capilla Sixtina a lo largo de los años, algunos de ellos "muy vulgares", según el profesor Colalucci, y casi siempre mediante la aplicación de cola animal para intentar luchar contra la salinización de las pinturas, habían llegado a provocar, junto con el efecto del humo de las velas, que los colores de la obra de Miguel Ángel se vieran como "si se estuvieran contemplando a través de un cristal ahumado".

Durante los catorce años que Gianluigi Colalucci y sus tres colaboradores han trabajado en los frescos se ha podido comprobar las diferentes técnicas que el pintor florentino utilizó en el trabajo que le encargó el Papa Julio II. En algunos de los dibujos de la bóveda, Miguel Ángel copió los cartones sobre el yeso punteándolos con una aguja y ayudándose de polvo de carbón, mientras que, cuando pretendía acelerar el proceso, se limitaba a re-seguir el contorno para dejarlo grabado sobre la superficie preparada para la pintura.

Colalucci ha podido comprobar también que Miguel Ángel pintó directamente, copiando de los modelos y sin utilizar cartones, las figuras que decoran las paredes verticales



EL VERDADERO ROSTRO DE DIOS

Casi 500 años después de que Miguel Ángel comenzara a pintarlos, los frescos de la Capilla Sixtina han recuperado su color original. Los trabajos de restauración, que han tardado 14 años, han provocado una de las más duras polémicas de la historia.

TEXTO: JUAN ARIAS

EL PAIS SEMANAL
6 MARZO 1994

RENAISSANCE

Le 8 avril, le public pourra enfin revoir la fresque majeure de Michel-Ange, retravaillée à l'abri des regards depuis quatre ans. Les derniers travaux de la «restauration du siècle» qui aura duré quatorze ans. Visite d'un chef-d'œuvre remis à neuf.

Devant le «Jugement dernier» de la Sixtine, comme au premier jour

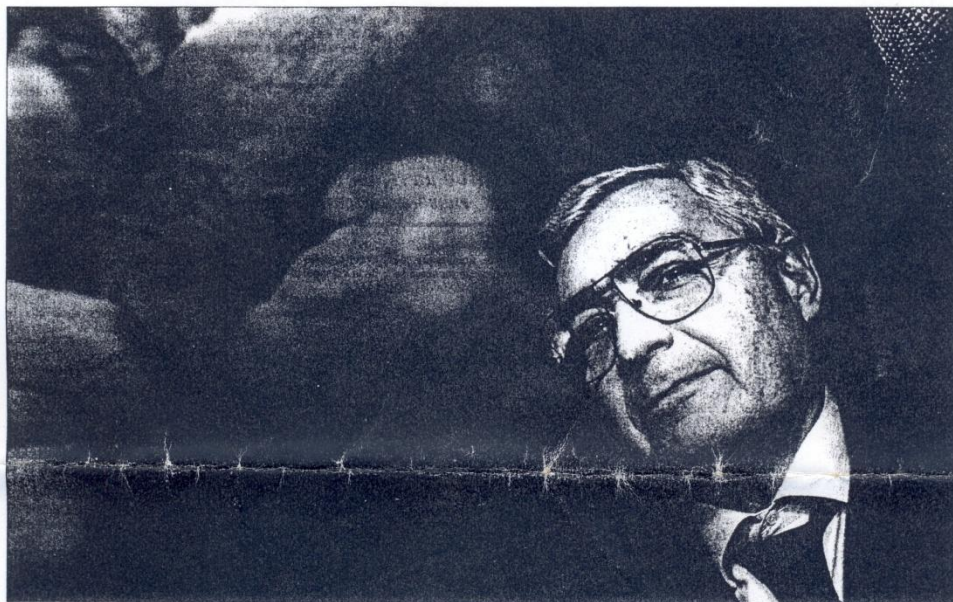
CHRISTINE SALVADÉ
ROME

Depuis bientôt cinq ans, des milliers de touristes s'accablent quotidiennement de 13 000 livres pour une émotion digne des plus grands films: découvrir les nouvelles couleurs de la voûte de la chapelle Sixtine peintes par Michel-Ange. Ils pié-
tinent au coude-à-coude, nuque broyée et bouche béante, fixant les scènes de la Création du monde et des déboires de Noé, entourés d'une myriade de nus sculpturaux, de sybilles drapées dans des robes orangées ou vert d'eau, de prophètes à la barbe lavée, au regard clair et aux bras revivifiés après 450 ans de poussière, de suie et de restaurations malencontreuses.

Mais la paroi principale au fond de la chapelle, celle du chevet où l'on place l'autel, échappe encore à leur curiosité. Le public doit se contenter d'une reproduction très sombre de la fresque soustraite à ses yeux: «Le Jugement dernier», cette envolée dantesque d'élus tournoyant autour d'un Christ-juge au bras levé qui précipite les damnés en enfer.

Cette fresque de 180,2 m² a été peinte par Michel-Ange près de 25 ans après la voûte, de 1535 à 1541. Si le plafond a toujours été partiellement visible durant les neuf années de sa restauration - un pont mobile avait été installé sur le modèle de celui utilisé par Michel-Ange - la fresque du «Jugement dernier» a entièrement disparu derrière les échafaudages en 1990.

Le public la retrouvera le 8 avril prochain, jour de l'inauguration. Historiens d'art privilégiés, journalistes, cardinaux, évêques et autres pontes du Vatican sont conviés au spectacle, en avant-première. Ils découvriront la fresque en suivant le même chemin vers le ciel que les élus du «Jugement». Mais eux ont droit à l'ascenseur: un monte-charge en grillage permet, lors de l'ascension au septième ciel, de passer en revue tous les registres restaurés: les morts à l'état de putréfaction, les ressuscités grimés sur les premiers cumulus divins, les saints, le Christ-juge et sa poitrine disproportionnée, les anges détenteurs des attributs de la Passion. L'ascenseur est à près de 21 mètres du sol, sous la voûte. Vous sortez hébété et étourdi, comme après avoir as-



Gianluigi Colalucci, chef restaurateur, devant le «Serpent d'air» peint par Michel-Ange sur l'un des pendentifs de la chapelle Sixtine. Il a retiré la blouse blanche pour le complet-cravate: le travail est fini.

HÉLÈNE TORLIER

sisté à un dessin animé de Walt Disney le nez collé à l'écran de télévision. Un dessin animé? La comparaison n'est pas insensée, tant les couleurs sont vives et les personnages agités.

Le premier choc à trente centimètres de la fresque: les visages des 391 personnages de la scène apparaissent si expressifs, presque effrayants. La restauration a accentué cet effet en dégageant le clair-obscur que l'artiste utilisait pour traduire le volume des muscles corporeux et faciaux. On entame un face-à-face impressionnant avec des visages tendus, angossés, des yeux exorbités, des bouches tordues, des fronts plissés. Michel-Ange présente les élus avant le verdict divin, alors que la majorité des peintres les montre après leur admission au paradis. Mais bien entendu, vu du sol, c'est l'éclat

des couleurs qui frappera d'abord le spectateur. On s'en souvient, la découverte des premiers personnages de la voûte restaurée au début des années 80 avaient provoqué de vives protestations: la robe de Zacharie, verdâtre avant le nettoyage, apparaissait dans un vert «betton» qui contrastait fortement avec le reste de la voûte non restaurée.

Lorsqu'on lèvera le voile du «Jugement dernier», c'est le bleu qui éblouira le public et effranchera peut-être certains critiques. Un bleu outremer, intense comme un ciel de fin d'après-midi en juillet. Michel-Ange n'avait plus de problèmes financiers dans la dernière partie de la décoration puisque tous les frais étaient couverts par le commissaire aux Travaux pontificaux. Il employa pour toute la superficie

du ciel un pigment très coûteux, auquel il avait renoncé pour la voûte: le lapis-lazuli. Mais ce pigment est aussi l'un des plus délicats.

**Michel-Ange:
«La couleur à l'huile
est un travail
de femme»**

La fumée, les colles, les enduits et les résidus des restaurations antérieures l'ont beaucoup terni: «On soupçonne même quelque restaurateur d'avoir utilisé un vin grec pour nettoyer la fresque. Nous avons trouvé des résidus de sucre lors des analyses du «Jugement», explique

Nazzareno Gabrielli, directeur des Laboratoires de recherches scientifiques aux Musées du Vatican. En avril, la fresque apparaîtra donc bien plus éclatante. Nazzareno Gabrielli prétend même que le lapis-lazuli était encore plus vif et plus soutenu lorsque Michel-Ange l'a appliqué.

A quelques centimètres de l'œuvre nettoyée, on apprend beaucoup de la méthode de travail de Michelangelo Buonarroti. La fresque est morcelée en plusieurs plaques irrégulières de 4 à 8 mètres carrés: ce sont les «giornate» de l'artiste, c'est-à-dire le travail effectué pendant une journée, délimité par la couche de mortier restée humide durant l'exécution de la peinture. En 1540, Le Florentin était passé maître dans l'art de la fresque: «La couleur à l'huile est un travail de femme et de personne de facilité», disait-il. La restauration menée durant ces treize dernières années aura prouvé son talent de technicien: pas une couleur à base de plomb ni de céruse, réputée très oxydable, n'a été appliquée à la fresque. Le soin apporté par Michel-Ange à ses préparations a permis de redécouvrir les couleurs presque intactes sous la couche de noirceur.

Outre les pointillés et les incisions faites par l'artiste pour reporter son dessin préparatoire, apparaissent sur le mur tous les ajouts «a secco» effectués par Michel-Ange ou par des intervenants postérieurs. Parmi ces ajouts, les fameuses «brache» (cache-sexe) qui ont suscité beaucoup de discussions au début de la restauration de la fresque. La présentation au «Jugement dernier» en 1541 provo-

qua des réactions virulentes de la part de l'Église. Le maître de cérémonie du pape - tourné en bourrique par Michel-Ange qui le représenta au bas de la fresque avec des oreilles d'âne parmi les damnés - déclara que «c'était chose très déshonnête en un lieu aussi honorable d'y avoir fait tant de nus qui de façon si inconvenante montrent leur honte». La décision officielle d'«habiller» les personnages du «Jugement dernier» est intervenue plus tard, lors du Concile de Trente, en 1564. De légers draps ont été glissés par des pinces inconnuës entre les jambes des saints et des damnés dès l'année suivante et jusqu'au XVIII^e siècle. Durant la restauration, on a pris le parti de ne pas déshabiller les personnages. Moins par pudeur que par obligation matérielle: sous la plupart des 38 pages, les sexes ont disparu.

Dans quelques semaines, la Sixtine se dévoilera complètement. Le public et les critiques, comme en 1541, rendront leur verdict. Après l'avis des scientifiques de l'échafaudage, ce sera le dernier Jugement. Celui qui précipite les restaurateurs en enfer ou les propulse vers d'autres paradis picturaux. □

↳ LAUSANNE, mercredi 2 mars - 20 h, Université, salle B 106. Bâtiment central Uni I: «La restauration du «Jugement dernier» de Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine», conférence de Gianluigi Colalucci et Nazzareno Gabrielli, organisée par le Laboratoire de conservation de la pierre à l'EPFL et la Société Dante Alighieri de Genève.

Quatorze ans de travail à quatre

Commencée en 1980, la restauration des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine aura duré près de 14 ans et coûté 12 millions de dollars. Quatre restaurateurs seulement ont travaillé sur les échafaudages. Gianluigi Colalucci, leur responsable, est chef restaurateur aux Musées du Vatican. Il connaît les moindres détails iconographiques de l'œuvre de Michel-Ange pour y avoir passé son éponge. Sur les échafaudages du «Jugement dernier» ripolinés comme une salle d'opération, le restaurateur se déplace aujourd'hui en

complet-cravate. «Le travail est fini», déclare-t-il avec satisfaction. «Quatre restaurateurs, c'était suffisant. Il ne faut pas que les techniques se multiplient. D'ailleurs, nous n'avons jamais travaillé les quatre en même temps. Quand l'un se mettait au bord de l'échafaudage pour entamer le nettoyage d'une partie de la fresque, les trois autres donnaient leur avis. Il fallait que l'on se coordonne au maximum, que l'on compare nos couleurs, etc... Avant le démontage des échafaudages le 10 mars prochain, nous n'aurons jamais eu de vue d'en-

semble de notre travail.» La Nippon Television Network Corporation (NTV) a filmé pendant 14 ans toutes les étapes du travail. La chaîne japonaise, qui a versé quatre millions pour la restauration de la Sixtine, possède l'exclusivité des droits de reproduction de toutes les fresques restaurées, jusqu'à trois ans après leur révélation au public. 45 000 mètres de pellicule 16 mm et 150 heures ont été enregistrés. «J'ai donné toutes mes directives avec un micro autour du cou», raconte Gianluigi Colalucci.

Le travail des restaurateurs s'est résumé à un nettoyage minutieux des fresques, avec un solvant à base de bicarbonate de soude et de bicarbonate d'ammonium. Aucune adjonction de couleur n'a été appliquée. Combien de temps pourra-t-on admirer le travail de Michel-Ange avant qu'il ne noircisse à nouveau? «Long-temps j'espère. Un siècle ou même davantage, estime le chef restaurateur. Un système d'air conditionné et de filtrage d'atmosphère a été installé dans la chapelle.»

C. S.

MONDOVISIONE Ieri è stato presentato il restauro del «Giudizio Universale» nella Cappella Sistina

MICHELANGELO Il cielo

Beati e dannati: un popolo di giganti in lotta
abbagliati dal gesto terribile di Cristo

di EMILIO TADINI

Forse non è «grandezza», la prima parola che viene in mente quando si parla, oggi, dell'Italia. E forse è anche vero che la parola grandezza può addirittura evocare cose orribili — come voglia di prevaricazione, odio per l'altro, sfiatata retorica, turpe vanità. E gli italiani di una certa età ne sanno qualcosa per esperienza diretta.

Ma gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina mostrano che si può anche parlare sensatamente di grandezza — e di grandezza vera, concreta — per qualcosa che, grazie al cielo, ha in qualche modo a che fare con l'Italia. Adesso che è finito anche il restauro del «Giudizio finale», questa è una verità che si afferma da sola, e clamorosamente.

«Il bello», scrive Rilke in una delle «elegie di Duino», «Il bello e il terribile al suo inizio». Forse perché il bello si dispone alla conoscenza della verità. E nella apertura, nel «vuoto» di quella disponibilità non può non irrompere il terribile. Certo, il bello che appare negli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina è quel bello lì. Tragico. E noi proviamo piacere e insieme siamo emo-

meno sembra essere la fatica, una grande fatica di muscoli e di pensieri. Come se, davvero, il senso potesse darsi soltanto in quella specie di destino eroico che conduce l'uomo a vivere in rivolta contro l'insensatezza del Niente della morte. Che lo conduce a opporre a quella insensatezza il valore, infondato, del suo corpo, mosso dalla volontà, dal desiderio.

Gli affreschi della Cappella Sistina, e le sculture dei «Prigioni», sono forse il momento più alto vissuto da quella figura che potremmo chiamare «la figura del corpo sotto sforzo», che compare per



la prima volta in Grecia, nel quinto secolo avanti Cristo, nelle sculture di Fidia — proprio quando in Grecia si inventa la tragedia a teatro — e che sopravvive, attraversando tutta l'arte occidentale, fi-

contrastato, quel bagliore evocasse qualche oscurità sterminata.

Forza del colore, certo. Quel colore smagliante che il restauro ha riportato alla luce. Il colore che era stato nascosto, prima di tutto, dalla vernice applicata nel Settecento, e regolarmente annerita con gli anni. Il colore, peraltro che prima del restauro si mostrava, evidentissimo, nei punti in cui il pennello dei verniciatori non era arrivato. Quel colore riscoperto, smagliante, è, del resto, lo stesso colore che vediamo nel «Tondo Doni» della Galleria degli Uffizi. Nella «Deposizione di Londra». In tutta la pittura di Michelangelo.

Ed è anche il colore che ha ispirato puntualmente Raffaello al suo arrivo a Roma, e che gli ha fatto cambiare radicalmente la sua pittura. È il colore, infine, dei «cangianti», di cui si è nutrito tutto il Manierismo.

Il «Giudizio» nella Cappella Sistina è davvero finale. Il gesto di Cristo giudicante sembra voler fermare il mondo, il movimento stesso della vita. È un gesto che sembra voler dire: «La vostra fatica, adesso, non serve più». La fine del tempo è



Veduta d'insieme della Cappella Sistina dopo i restauri; ai lati, un particolare durante (sinistra) e dopo il restauro (Cortesia della Ntv Nippon Television)

e Spettacoli

ERE DELLA SERA



SABATO 9 APRILE 1994

«universale» nella Cappella Sistina. Emozioni e polemiche per un capolavoro ritrovato

Il cielo sopra Wojtyla

E nella gloria di quell'azzurro mai visto qualcuno conta le «braghe» cancellate

di PAOLO CONTI



Sistina dopo i restauri; ai lati, un particolare dell'affresco azzurro (Cortesia della Niv Nippon Television Network)

La Cappella Sistina è immersa nel grigiastro di una mattinata di pioggia, le lampade sono state spente dopo la Messa papale. clamoroso *vernissage* in Mondovisione. Eppure i colori del Giudizio Universale quasi gridano, il Cristo è il luminoso motore di un perfetto meccanismo pittorico. E soprattutto il blu del cielo, i lapislazzuli acquistati a Venezia e triturrati, a risplendere quasi di una luce propria.

Alberto Arbasino è in mezzo alla folla dei primi visitatori. Se ne sta a testa in su: «Ecco il vero Michelangelo, non ho dubbi. Io sono un profano ma parto da un semplice ragionamento: la Sistina è un ambiente oscuro, con quelle povere finestre lassù. Michelangelo progettò sicuramente qualcosa di chiaro, non voleva mica realizzare una cripta». Riaffiora un ricordo di qualche anno fa, quando salì sui ponteggi che sorreggevano i restauratori al lavoro sulla volta e si commosse scoprendo i ripensamenti del Buonarroti sulla fronte di Adamo: «Prima più bassa, poi più alta, forse era incerto se rappresentare un uomo intelligente o una bestia». E davanti al Giudizio: «E il Michelangelo che ha visto Tiziano e quasi annuncia il Tintoretto e il Greco».

Inevitabile. La fine del lunghissimo restauro sulla

trangeli, alimentate «da un piccolo gruppo di storici dell'arte e di artisti» che «per una curiosa contraddizione hanno assai raramente e solo fuggacemente visitato il cantiere». L'allusione è chiara: si tratta, per esempio, del professor James Beck della Columbia University e dell'italiano Toti Scialoja che gridarono (e gridano) al massacro.

Anche Giovanni Carandente, ex direttore del settore arti visive della Biennale di Venezia, se ne sta a testa in su: «Ma quando mai lo sporco ha fatto parte della storia dell'arte... Lo dissi anche a Beck in diretta, durante una discussione in tv: siate più seri, frequentate di più i

fiche: le «mutande» erano in tutto 40, quindi il 10 per cento delle quattrocento figure che coprono i 180 metri quadrati del Giudizio. Quelle di Daniele da Volterra e le altre più antiche sono rimaste tutte. Ne sono state cancellate 17, le più «moderne», cioè settecentesche. Il muscoloso Sant'Andrea, proprio alla sinistra della Madonna, ha perso il pannello che ha coperto per secoli le sue robuste natiche. Nudo è tornato il disperato «Orgoglioso» che scruta la tenebra eterna in arrivo e si copre il volto con la mano sinistra. Altrettanto nudi, con le loro virilità in primo piano, i due risorgenti sulla sinistra e diversi dannati già scesi dalla barca di Caronte.

In Vaticano si respira un'atmosfera di compiacimento e di sollievo, una specie di sbarco sulla Luna il giorno dopo. Felicissimo è Yosoji Kobayashi, chairman della Nippon Television Network Corporation, lo sponsor giapponese che ha finanziato l'operazione e ora tiene signorilmente a precisare come i ricavi dalla vendita delle riproduzioni, cioè libri e foto abbiano coperto «solo in minima parte la grande spesa» perché la soddisfazione morale «supera ogni tornaconto economico».

Per niente soddisfatto è, invece, il pittore Toti Scialoja: «Un orrore. L'ho già detto e lo ripeto: roba da



ponteggi, seguite con quanta cura e perizia lavorano Fabrizio Mancinelli e Gianluigi Colalucci».

Sono i protagonisti dell'operazione: il primo è il direttore dei lavori, il secondo il capo restauratore del laboratorio. Hanno

Il Giudizio "ritrovato"

Messa solenne per il restauro del "Giudizio Universale" Tornano alla luce i veri colori del Buonarroti e spicca l'azzurro Giovanni Paolo II. Il esalta il "santuario della teologia del corpo umano"



Giovanni Paolo II

Dall'11 aprile tutti potranno vedere il capolavoro

Così la tecnologia proteggerà l'arte

ROMA - Il restauro degli affreschi di Michelangelo ha permesso di controllare attentamente lo stato dell'edificio. Il fabbricato della Sistina, secondo i dati forniti da Massimo Stoppa della direzione generale dei servizi tecnici del Vaticano, misura esternamente quasi 44 metri in lunghezza e 17,80 metri in larghezza. Lo spazio interno della cappella è di 40 metri per 13,41. L'altezza dal pavimento alla volta è di 20,70 metri a cui vanno aggiunti i 2 piani sottostanti e la sopraelevazione che portano l'altezza del complesso a 38 metri. La superficie coperta è di 780 metri quadrati. Le mura laterali hanno uno spessore di quasi due metri e mezzo, le finestre, da cui ora filtra una straordinaria luce artificiale ma che ha effetti «naturali», misurano 1,60 per 4,60. Il peso della costruzione è valutabile in 20 mila tonnellate. Staticamente il monumento è protetto da continue osservazioni sulle murature, l'ambiente interno è protetto da un impianto che controlla il microclima ambientale. È un sistema progettato per mantenere perfette condizioni di temperatura, umidità e purezza dell'aria. Tutto funziona grazie a un gruppo frigorifero a compressori multipli della potenza di 225 mila watt. Insomma gli affreschi, nonostante i milioni di visitatori, non dovrebbero avere troppi problemi. Tutti potranno vedere il "Giudizio" dall'11 aprile



ROMA - S'avverte un luccichio nell'azzurro prezioso del cielo e il Cristo giudice alza la mano invitando alla fiducia e all'attesa della misericordia. Quel gesto, dopo la pulitura de Il Giudizio Universale, resta imperioso ma non sembra più tanto minaccioso. In qualche modo è carico di speranza. E il Cristo ha il volto fiero di un uomo giusto, che non deve essere temuto per quella «terribilità» che in passato aveva fatto consumare fiumi d'inchiostro. Sì, l'affresco di Michelangelo è cambiato, ha toni che lo avvicinano alle storie michelangioliche raffigurate sulla volta, presentata cinque anni fa, e che colpiscono violentemente il visitatore.

Ci sono voluti molti anni per arrivare a questo «nuovo» Giudizio: quattordici per l'esattezza perché l'avventura della Sistina è cominciata nel 1980. Prima la volta e poi la parete, che ora non è più coperta da un dipinto estremo, quasi in bianco e nero. È un Michelangelo fortemente colorista quello che è apparso ieri, a conclusione del restauro avviato nel 1990, un Michelangelo ben diverso da quello che era custodito dalla memoria storica dell'umanità intera.

Ma il cambiamento dei ricordi probabilmente sarà veloce. Il Giudizio l'ha già visto buona parte del globo perché la messa solenne con cui Giovanni Paolo II ha celebrato la conclusione dell'intervento sulla parete di fondo della cappella Sistina è stata trasmessa in mondovisione: una cerimonia che ha ricordato quella di papa Paolo III che più di quattro secoli fa, era il pomeriggio del 31 ottobre del 1541, officiando i vesperi inaugurò il capolavoro.

La rimozione delle «braghe»

Apparentemente nulla è cambiato dunque, l'oggi era uguale a ieri. In realtà l'uso dei mezzi di comunicazione di massa ha trasformato il restauro in un grande evento e quell'azzurro che nessuno conosceva, incredibilmente luminoso e chiaro, nato dall'uso sapiente dei lapislazzuli pazientemente macinati dagli assistenti di Michelangelo, è entrato prepotentemente nelle case della gente. Insieme all'azzurro, in tutte le tonalità, i rossi, i verdi, il rosa delle carni dei beati e dei dannati. È un turbinio di colori caldi e contrastati, che fanno pensare a Tiziano e alla pittura veneta, dove le figure hanno ritrovato potenza, dignità e in molti casi quella nudità che era stata coperta in seguito al voto espresso dal concilio di Trento il 21 gennaio del 1564.

Dicisette dei quaranta personaggi censurati con il passare dei secoli hanno recuperato l'aspetto originario. I restauratori hanno rimosso le «braghe» dei

La Sistina ritrova

E il papa in mondovisione

ologia i nudi di Michelangelo

di PAOLO VAGHEGGI

Daniele da Volterra e da Domenico Carnevali, che ne prese il posto e che ha lasciato la propria sigla sull'estremità del ramo di Caronte. L'intervento ha interessato «braghettoni» dipinti da artisti sconosciuti e mediocri. E ora si rivedono glutei muscolosi, sessi vigorosi, che hanno suscitato una pruriginosa curiosità tra gli oltre mille giornalisti ed esperti che ieri mattina prima hanno riempito l'aula della Benedizione, per seguire la conferenza stampa, e poi la cappella Sistina. Ma non c'è scandalo. L'équipe dei restauratori guidata da Giulio Colalucci e diretta da Fabrizio Mancinelli e Carlo Pietrangeli ha avuto l'imprimatur papale. Giovanni Paolo II, che ha definito la Sistina «bene culturale di inestimabile valore, avente ca-

ritte universale», «il santuario della teologia del corpo umano», ha trovato gli affreschi «meravigliosamente restaurati» e lo hanno colpito così tanto che ha rischiato di inciampare nei due gradini d'ingresso. Ama Michelangelo il pontefice, lo ha elogiato, durante la messa ha pregato per l'artista «affinché l'illustre maestro possa andare in Paradiso». E nel corso l'omelia, davanti a 27 cardinali e 14 arcivescovi di curia, ha affrontato il tema delle nudità nel Giudizio: «Dio è la fonte della bellezza integrale del corpo. Sembra che Michelangelo a suo modo, si sia lasciato guidare dalle suggestive parole della Genesi che, a riguardo della creazione dell'uomo, maschio e femmina, rileva: erano nudi ma non ne provavano vergogna».



GLI SPONSOR GIAPPONESI

Lo sponsor del restauro è la Nippon Television di Tokyo

che ha versato fondi per 26 miliardi, in cambio dell'esclusiva sulle immagini

Tecniche, scoperte, polemiche: parlano i protagonisti del restauro del Giudizio

A colpi di spugna contro le offese di tanti secoli

di MARIA NOVELLA DE LUCA

ROMA - Li hanno defintti i restauratori più fortunati del mondo. Le loro mani hanno restituito alla Storia ciò che Michelangelo aveva creato. E adesso sorridono, stretti in un bagno di folla, pronti alle critiche che verranno. Carlo Pietrangeli, il direttore del museo vaticano, e gli artefici del restauro del secolo, Giulio Colalucci e Fabrizio Mancinelli, rispondono alle domande, stringono mani, e raccontano, «la meravigliosa avventura della riscoperta del colore di Michelangelo». Ecco il Cristo giudicante che si posa su un mare d'azzurro, quel fondo di lapislazzuli con tanta difficoltà spolverato alle offese dei secoli. Ecco i santi, i dannati, il gigantesco affresco d'umanità di cui ora si colgono le sfumature più lievi, la dolcezza degli incarnati, la violenza delle espressioni, la potenza degli sguardi, attoniti, nel giorno del Giudizio. E' felice, apertamente felice Giulio Colalucci, 64 anni, restauratore capo del museo vaticano, che 14 anni fa, era il 1980, scopri, con un minuscolo saggio di pulitura, sotto la lunetta che rappresenta Atto, una

dal fumo delle candele, dalla polvere, dalle colle sovrapposte nel tempo. È l'inizio di un'impresa titanica, di un progetto che sembra un sogno. «Stamattina, quando ho visto il papa celebrare la messa nella capella Sistina, ho provato un'emozione fortissima. Per anni mi sono occupato della materia della Sistina, considerandola esclusivamente da un punto di vista museale. Poi oggi questa materia è tornata a vivere sul fronte spirituale. Così come

lori - questo restauro è straordinario. Il vero Michelangelo è qui, è tornato a vivere». Ma è Fabrizio Mancinelli che davanti alle duemila persone invitate alla conferenza stampa, nell'immensa sala delle benedizioni, ripercorre le fasi dell'avventura, filmata in centosettanta chilometri di pellicola dalla televisione nipponica, documentata in migliaia di fotografie, in decine di saggi. A chi rimpiange il Michelangelo «macchiato dal

L'ACCUSA "CAPOVALORO ROVINATO"

Tante lodi, alcune critiche James Beck: «Hanno distrutto la Sistina»



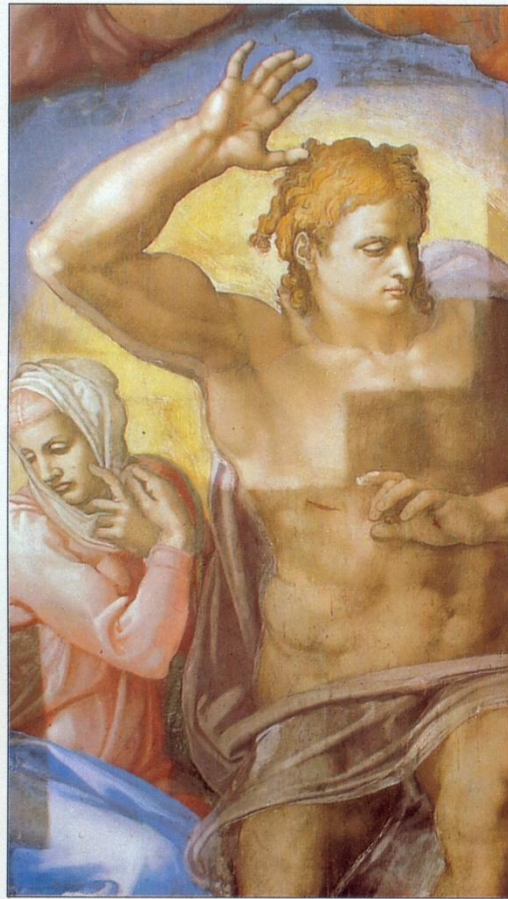
modellatura della figura. O i ripetuti interventi di pulitura, che venivano eseguiti con acqua, vino e mollica di pane». Le figure del Giudizio sono state pulite in due fasi. La prima consisteva in un lavaggio con sola acqua deionizzata e un successivo trattamento con una soluzione di acqua e ammonio carbonato alternato ad una fase con diluente nitro.

A ventiquattrore di distanza, si legge nella relazione tec-

LA NUOVA SISTINA

L'8 aprile 1994: questa data, termine ufficiale dei lavori di restauro degli affreschi che Michelangelo eseguì oltre 4 secoli fa nella Cappella Sistina, verrà registrata nei libri di storia accanto a quella del 31 ottobre 1541, in cui papa Paolo III si trovò per la prima volta davanti al *Giudizio universale*, l'affresco posto dietro l'altare della Cappella Sistina che Michelangelo aveva appena finito di dipingere. Dopo quasi 4 anni di lavori – tanto è durato il restauro del *Giudizio* – il famoso affresco che racconta la fine del mondo torna a nuova vita. Caduta la gigantografia con la riproduzione dell'originale che dal '90 a oggi ha coperto agli occhi dei visitatori i 180 metri quadrati del dipinto, dall'11 aprile potremo tutti vedere il risultato del lavoro di restauro effettuato dall'équipe dei Musei Vaticani, composta da Gianluigi Colalucci, capo restauratore, i maestri di restauro Maurizio Rossi, Pier Giorgio Bonetti, Bruno Baratti, il direttore del settore arte medievale e moderna, Fabrizio Mancinelli, e il direttore delle ricerche scientifiche, Nazareno Gabrielli.

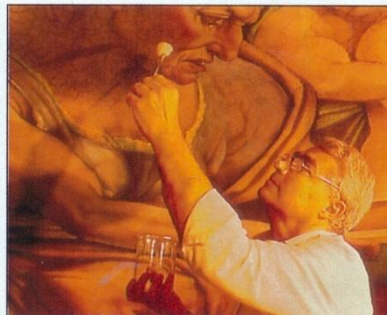
Candele e fuliggine. È un nuovo *Giudizio*, quello che ci troveremo di fronte, nel senso che negli ultimi secoli i visitatori della Sistina hanno visto l'affresco velato da una spessa patina prodotta dal fumo delle candele, dalla polvere, dalla fuliggine dei sistemi di riscaldamento. Il restauro ha anche tolto parte dei famosi drappi che nel corso dei diversi interventi censori sono stati sovrapposti alle nudità dei corpi michelangioleschi. Non tutti, perché, in base a un criterio oggi universalmente accettato, si tende a conservare di un dipinto anche ciò che fa parte della sua storia. Di conseguenza, delle «aggiunte» volute da diversi papi preoccupati di difendere il comune senso del pudore, sono stati



Per gentile concessione della NTV - Tokyo

AL CENTRO: CRISTO GIUDICE

CRISTO GIUDICE, AL CENTRO DELL'AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. SOPRA: DURANTE LA PULITURA. A FIANCO: DOPO IL RESTAURO. IL COSTO TOTALE DEL RESTAURO NON SI CONOSCE ANCORA. UNO DEGLI SPONSOR, LA TIVÙ GIAPPONESE NTV, HA CONTRIBUITO CON OLTRE SEI MILIARDI E MEZZO DI LIRE.



GIANLUIGI COLALUCCI, CAPO RESTAURATORE DEI MUSEI VATICANI: HA GUIDATO L'EQUIPE CHE HA «RIMESSO A NUOVO» GLI AFFRESCHI.

G. Giansanti/Sygma

CAPPELLA SISTINA/IL RESTAURATORE RACCONTA L'AVVENTURA DURATA 14 ANNI

La mia vita con



MICHELANGELO



L'uomo che sotto velature e colle del '700 ha ritrovato i colori originali del Giudizio Universale confessa tutto: i dubbi, le angosce, la rabbia di anni di lavoro. Fino alla scoperta della vera anima del maestro...



Alcune immagini della Cappella Sistina dopo il restauro. A destra: gruppo degli angeli tubicini; sopra: figura di beato alle spalle del Battista. Nella foto grande: il restauratore Gianluigi Colalucci



colloquio con Gianluigi Colalucci — di Alessandra Mammi

QUATTORDICI ANNI FA IL MAESTRO RESTAURATORE Gianluigi Colalucci aveva cinquant'anni e una vita piena di soddisfazioni. Era uno specialista del restauro di antiche tavole, conosciuto e stimato dai medievalisti e dagli addetti ai lavori. Amava il suo la-

voro e lo incuriosivano gli artisti minori e le opere anonime. Era stato appena nominato restauratore capo dei musei vaticani a conclusione (pensava) di una solida carriera iniziata nel '49 al neonato Istituto Centrale del Restauro fondato (e allora diretto) da Cesare Brandi.

Invece, proprio quattordici anni fa cominciò per lui una nuova vita che lo ha reso celebre, lo ha trascinato in giro per tutto il mondo come una rockstar, lo ha costretto a tenere oltre 120 conferenze dall'Australia al Giappone, lo ha posto al centro di feroci polemiche e di improvvise celebrazioni. Nel 1980 il maestro Colalucci prese materialmente in mano una terribile responsabilità: quella di rivelare per la prima volta al mondo o di deforma-

re per sempre la Sistina di Michelangelo. **Della tecnica di questo grande restauro sappiamo tutto, o quasi. Molto si è detto e molto si scriverà ancora. Ma delle emozioni, dei dubbi, dei problemi, della vicenda umana vissuta da lei e dai suoi collaboratori nessuno ha parlato. Può raccontarci la "sua Sistina" maestro Colalucci?**

«E' una storia che comincia molto prima del 1980. Forse nel Sessanta, quando entrai ai musei Vaticani. Ogni anno si faceva la spolveratura del Giudizio Universale in nome di una antica tradizione che risaliva addirittura al mundator istituito da Paolo III, subito dopo l'esecuzione della Sistina. Mi sono sempre offerto di fare questa operazione. Era un momento molto particolare per me andare a ➤

vedere l'affresco da vicino, studiarlo, cercare di capire anno dopo anno questa strana cosa, perché dal punto di vista tecnico il Giudizio era davvero una strana cosa...».

Cosa c'era di tanto strano?

«Non si capiva di cosa fosse fatto, per tutte le sovrapposizioni di sostanze messe dai restauratori del passato, per i troppi tentativi di pulirlo, per i tanti risultati insoddisfacenti che avevano costretto a sporcare di nuovo quel che era stato pulito. Insomma, salivo lassù e ci restavo un'intera giornata, fino alla sera spolverando il Giudizio con pennelli morbidi e una coda di volpe, scattando fotografie e continuando a interrogarmi sul perché fosse tanto discontinuo con cose bellissime accanto a cose orribili».

Da qui nacque l'idea di ripulire la Sistina?

«Non proprio. Intorno al '79 il direttore generale professor Pietrangeli decise di restaurare il ciclo di affreschi del '500 nella parete di ingresso della Sistina e quello quattrocentesco dei pontefici, in alto. Era un'occasione per vedere da vicino anche la volta. Abbiamo alzato i ponteggi tanto da toccare gli affreschi di Michelangelo e ci siamo resi conto quanto fossero coperti da una massa enorme di colla animale, polveri, fuliggine. Fu così che proponemmo un saggio di pulitura».

E che cosa è successo?

«Una cosa sorprendente. Sotto uno strato di color marrone, come la parte più scura di una tartaruga, è venuto fuori un rosso squillante, talmente vivo da suscitare il dubbio che Michelangelo non era quello che avevamo sempre creduto».

Avete pensato a che cosa poteva succedere ripulendo tutta la Sistina? Non avete avuto paura?

«Abbiamo a lungo meditato se non fosse opportuno risporcare il campione e lasciare le cose come stavano. Ma poi si decise di proseguire e di pulire un'intera lunetta. Quando abbiamo tolto le protezioni per presentare il lavoro alla stampa e per la prima volta ho visto dal basso i colori, gli effetti cangianti, la luminosità di Michelangelo ho capito che tutto sarebbe cambiato di brutto. E ho avuto paura. Cominciò così...».

Anche le polemiche cominciarono così?

«No. Quelle violente arrivarono più tardi. Intorno al 1986, a metà del progetto. Eravamo a buon punto della volta. Stavamo rispettando le tabelle di marcia del mio progetto: quattro anni per le lunette, quattro per la volta, quattro per il giudizio. E avevamo seguito il consiglio di un nostro prestigioso consulente: l'ex direttore dell'Istituto centrale Pasquale Rottoli, purtroppo oggi scomparso, che visti i risultati e l'enorme salto di qualità fra lo sporco e il pulito, suggerì di accom-



pagnare la documentazione fotografica con una cinematografica in tempo reale. I primi metri li ho girati da solo, col mio super8. Ma fu un disastro, per questo abbiamo cercato dei professionisti e arrivò la Ntv, una televisione di Tokyo».

Che c'entrano i giapponesi con le polemiche scatenate, se non sbaglio, dagli americani?

«Loro niente, sono stati sempre una presenza molto professionale e discreta. Ma le immagini cominciarono a circolare e le foto pubblicate da un mensile newyorkese scatenarono la suscettibilità di un pittore americano, un certo Mason che scrisse al Papa scongiurandolo di fermare il restauro. La foto di un'opera, lo disse bene Cesare Brandi, è un falso documento. E col senno di poi credo che fu un errore divulgarle».

Ci sono altri errori che si rimprovera?

«Errori di ingenuità, di non aver saputo capire i media. Di aver dovuto subire ac-

cuse dolorose e ingiuste, di non essere riuscito a rispondere. Nel pieno delle polemiche ero davvero depresso. Alla radio la mattina la rassegna stampa diceva che stavo distruggendo questo, massacrando quest'altro e qualcuno mi chiamava persino criminale. Sono un restauratore, non un politico. Non ero pronto ad affrontare tutto questo. Mi sentivo sconfitto, ma i miei più stretti collaboratori mi ripetevano che eravamo nel giusto e bisognava restare sereni. Oggi so che avevano ragione».

E sul restauro nessuna autocritica?

«A cose fatte no, perché l'autocritica è stata continua durante. Ho tenuto conto di tutte le accuse, di tutte le polemiche e a tutti dicevo che le loro preoccupazioni erano anche le nostre e li invitavo a salire sui ponteggi per verificare di persona. E' venuto anche James Beck [storico dell'arte americano, tra i più feroci accusatori del restauro della Sistina, ndr.], ha



COURTESY OF N. T. V.

Gruppo di angeli con la colonna della flagellazione. Sopra: gruppo di beati sotto la lunetta sinistra. Sotto: il volto del Cristo Giudice. Nella pagina accanto: il papa durante la messa di inaugurazione della Sistina restaurata

visitato tutto e, salutandomi, mi ha fatto persino i complimenti. Poi è tornato in America ad animare false polemiche. E' un uomo sleale e quel che è peggio è un dilettante che si nasconde dietro un linguaggio pseudo-scientifico».

Ma se la sente di smentire Beck e di escludere al 100 per cento che neanche una traccia di Michelangelo è stata tolta con questa pulitura?

«Sì. Al 100 per cento. Anche noi siamo saliti sulla volta della Sistina convinti di trovare della pittura a secco perché così sapevamo, così era stato tramandato. Ma Michelangelo ha dipinto tutto in affresco, anche le velature. Poteva permetterselo perché aveva tra le mani una grande tradizione tecnica e soprattutto perché era scultore del marmo, abituato a non sbagliare, a calibrare i suoi gesti, senza la consolazione di un ripensamento. Non vorrei sembrare presuntuoso, ma durante questo lavoro credo di aver capito a



COURTESY OF N. T. V.

fondo la pittura di Michelangelo».

Se non l'ha capita lei, che l'ha toccata ogni giorno per quattordici anni...

«Sì. Ma non solo per questo. Anche perché durante la pulitura della Sistina ho restaurato i tre affreschi di Tiziano a Padova. Ho avuto il privilegio di lavorare su due capolavori straordinari e metterli a confronto. E allora là dove Tiziano è la pittura stessa, generosa, abbondante, Michelangelo mi sembrava sempre più freddo, calcolato, compassato. Anzi dirò che passando dalle spontaneità delle lunette alla rigidità della volta ho persino provato una leggera delusione».

Dice che Michelangelo l'ha delusa?

«Mi lasci spiegare. In quel momento, mentre mi dividevo fra Roma e Padova, a confronto con Tiziano lo trovai timido, trattenuto e mi chiedevo perché. Poi ho capito. Sono giunto alla conclusione che la pittura di Michelangelo non era pittura ma architettura, dove tutto era studiato al centimetro, tutto era carico di contenuto, niente era concesso all'abbandono, alla sensualità della pittura. La pittura di Michelangelo è difficile, inquietante, mai distensiva. Bisogna attrezzarsi per capirla e la patina di sporco, il velo nero che abbiamo tolto era come un cuscinetto, un ammortizzatore fra questa pittura e lo spettatore. Le polemiche attribuiscono a noi la colpa di aver rovinato la Sistina, ma il problema non è il mio restauro, è proprio la difficoltà di capire Michelangelo. Chi protesta deve saperlo».

Si è mai interrogato però sulla responsabilità di aver intaccato un'immagine che apparteneva alla memoria del mondo?

«Certo che me lo sono chiesto. Anzi è l'unica, fra le critiche che mi sono state fatte, che ancora oggi mi fa riflettere. Ma so che la cultura è in perenne movimento, lo dimostra proprio la storia della Sistina che ha cambiato faccia molte volte nei secoli. Non è stata forse ripulita drasticamente nel Settecento, ricoperta di colla, rimaneggiata e ritoccata a tutto spiano nel corso della storia?».

E la sua vita con il restauro della Sistina è cambiata?

«Enormemente. Dal punto di vista professionale è peggiorata, mi ha fatto più male che bene, sono diventato un restauratore eccezionale. Come si può chiedere a quest'uomo di toccare qualcosa di meno che un Michelangelo? Così invece dei restauri mi offrono conferenze in tutto il mondo e a volte la folla è tanta che devo ripeterle il giorno dopo. E poi le interviste, la televisione... Non mi ero mai reso conto di che cosa fosse la Sistina per l'immaginario collettivo. Sinceramente vorrei tornare al mio lavoro, al mio laboratorio, a curare quadri, a occuparmi di pittori. D'ora in poi, possibilmente, sconosciuti ai più». ■



S
P
E
C
I
A
L
E

E VENNE IL GIORNO DEL



La Cappella Sistina l'8 aprile durante la messa celebrata da Giovanni Paolo II per l'inaugurazione del Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti restaurato dall'équipe dei Musei Vaticani. Nella foto piccola, la troupe della Rai al lavoro per le riprese dello speciale.

GRZEGORZ GALAZKA

TV 12

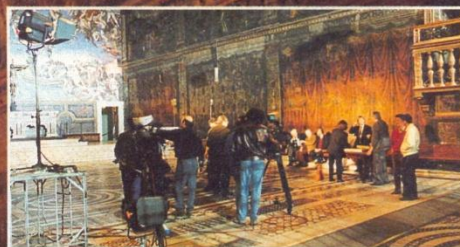
giudizio

Con Raiuno nella Cappella Sistina: un viaggio fantastico in compagnia di Federico Zeri per riscoprire il capolavoro di Michelangelo dopo il restauro. Una grande occasione per ripercorrere le fatiche dell'artista, spiare le sue ansie, temere i suoi odi, contemplare i suoi amori

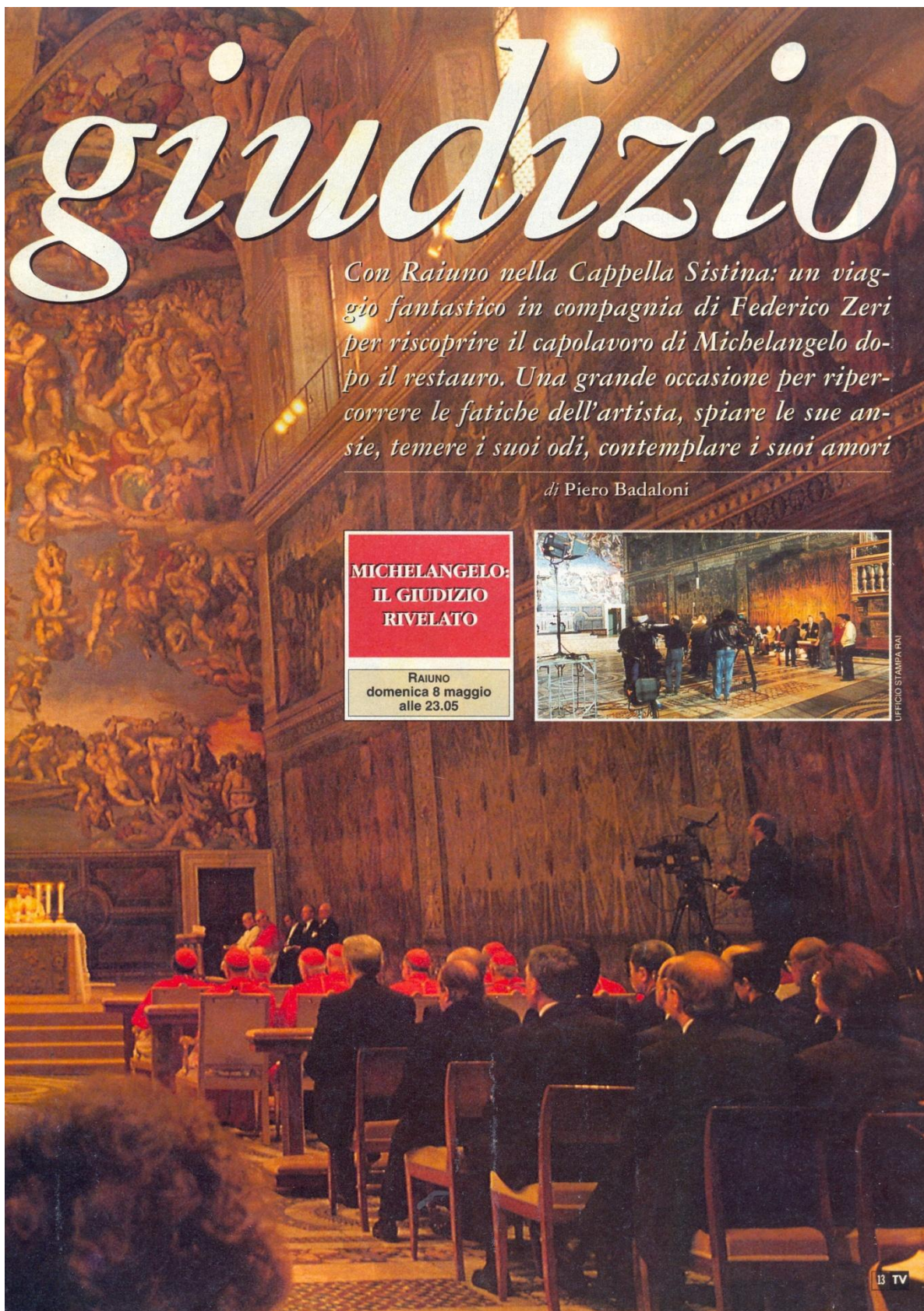
di Piero Badaloni

**MICHELANGELO:
IL GIUDIZIO
RIVELATO**

RAIUNO
domenica 8 maggio
alle 23.05



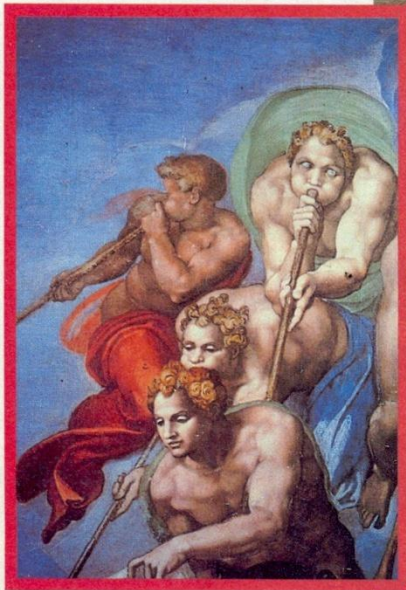
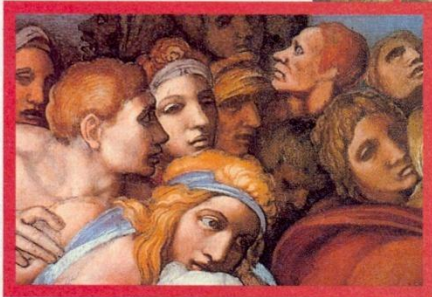
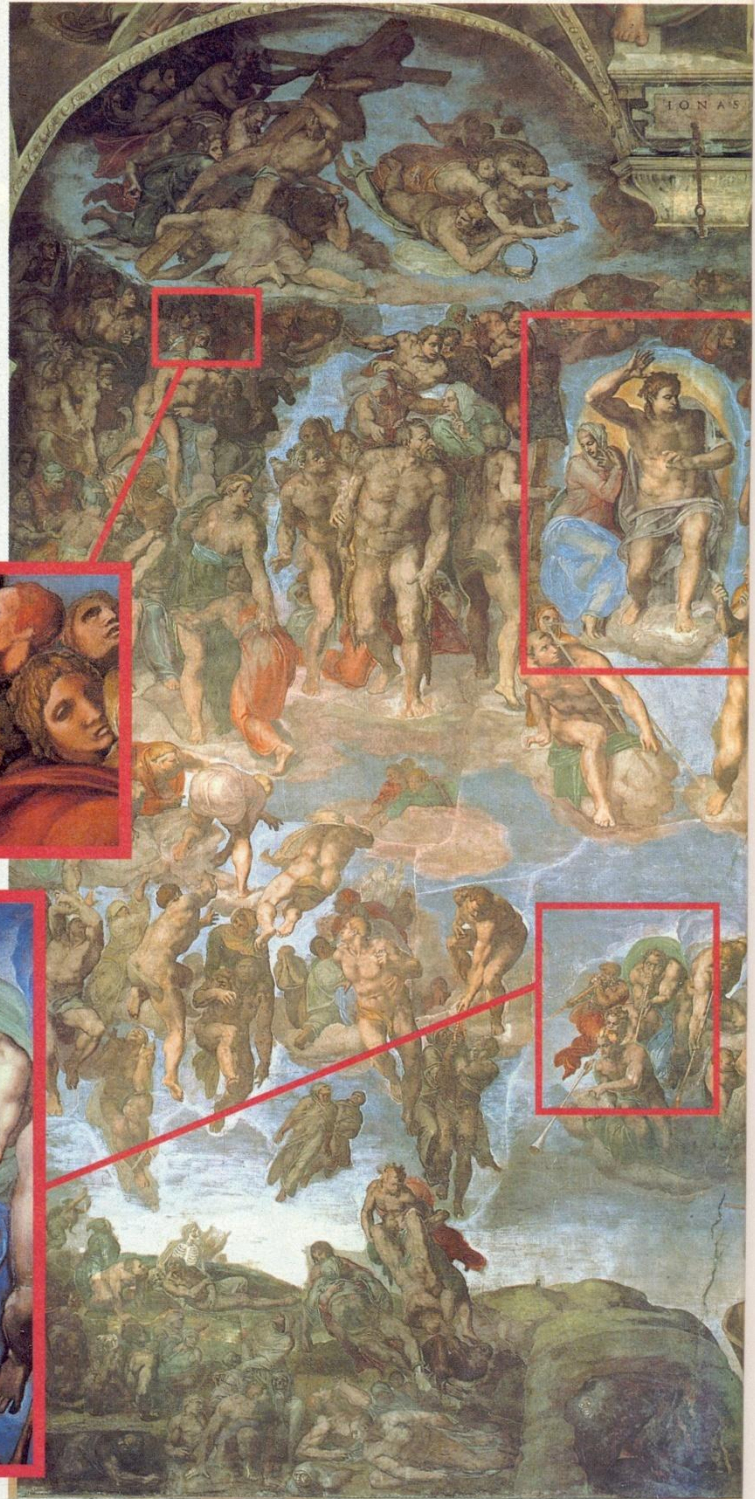
UFFICIO STAMPA RAI



13 TV

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Fa freddo, piove e il professore è stanco e nervoso. Non è certo il miglior modo per cominciare il nostro lavoro, ma l'argomento di cui dobbiamo occuparci vale indubbiamente il sacrificio che stiamo facendo. E il professore, consapevole, porta pazienza: aspettando che il regista prepari il set. Il professore è Federico Zeri, uno dei più prestigiosi e bizzarri critici d'arte contemporanei. L'argomento è un viaggio-inchiesta alla riscoperta di un capolavoro che tutto il mondo ci invidia: il Giudizio Universale dipinto da Michelangelo Buonarroti nella Cappella Sistina, appena restaurato dai tecnici del Vaticano. Nino Criscenti, il vicedirettore di Raiuno, ha voluto a tutti i



PER GENTILE CONCESSIONE DELLA N.T.V. - TOKIO (4)

TV 14



Nella foto grande, la Cappella Sistina prima del restauro e, nei riquadri, alcuni particolari dopo l'intervento dei tecnici dei Musei Vaticani. Michelangelo ha avuto bisogno di 450 giornate di lavoro per completare il suo Giudizio Universale; ai restauratori sono stati necessari tredici anni.

- ♦ costi, con la tenacia un po' folle che lo
- ♦ contraddistingue, realizzare uno speciale su questo straordinario evento storico superando mille difficoltà con i giapponesi che si sono accaparrati l'esclusiva mondiale. Li ha convinti a dare anche alla tv pubblica italiana l'opportunità di far entrare le telecamere davanti all'affresco, durante e dopo il restauro. Ora tocca a me e a Federico Zeri, con l'aiuto di Pierita Adami e del regista Maurizio Fusco, passare dalle parole ai fatti. L'inchiesta comincia da un cortile della Città del Vaticano, dietro il colonnato del Bernini che cinge piazza San Pietro. Da lì si possono vedere chiaramente i segni del passaggio delle truppe imperiali di Carlo V, i terribili Lanzichenecchi. Durante

FOTO MUSEI VATICANI

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

«TUTTO INIZIÒ DIECI ANNI FA...»

Con questo programma sul Giudizio si conclude un ciclo televisivo dedicato al restauro della Cappella Sistina e cominciato dieci anni fa con la trasmissione dello Speciale Tg1 Il Michelangelo ritrovato. Nella primavera dell'84 salivo per le ripide scale dell'impalcatura insieme con l'operatore Angelo Pieroni. Il permesso era arrivato dopo un lungo negoziato con i giapponesi della NTV, titolari di un'esclusiva miliardaria su tutte le immagini del restauro. Eravamo in tanti su quello stretto ponteggio addossato alla parete sinistra della Cappella. Oltre a noi c'erano la troupe della NTV e il grande fotografo d'arte Takasbi Okamura, e i restauratori, alle prese con le lunette su cui Michelangelo aveva raffigurato gli antenati di Cristo.

Con i giapponesi i patti erano stati chiari: noi avremmo fatto un'inchiesta giornalistica senza inquadrare gli affreschi a nudo. Quello che ci interessava era vedere come si svolgeva il restauro: con quali metodi, con quali controlli, con quali risultati. Una grande impresa culturale era in corso nel nostro Paese e mi sembrava che la Rai non potesse non raccontarla. Le polemiche non erano ancora esplose. In un'in-

tervista per quello Speciale, Argan si esprimeva in termini molto positivi sul restauro che avrebbe costretto - sottolineava - a rivedere molti giudizi su Michelangelo pittore.

Salimmo più volte in un arco di tre mesi su quel ponteggio per documentare la prima riscoperta dei colori di Michelangelo e nell'autunno dell'84, terminati i lavori di restauro delle lunette, il programma andò in onda.

Nel 1990, quando viene scoperta la volta, i telespettatori trovano su Raitre, dove allora lavoravo, un programma condotto da Corrado Augias, tutto girato dentro la Sistina diventata per l'occasione il nostro studio televisivo.

Appuntamento conclusivo adesso con Piero Badaloni, questa volta di nuovo su Raiuno e con un narratore d'eccezione, Federico Zeri. Avremmo voluto trasmettere questo programma a fine marzo, quando la parete del Giudizio è stata restituita al pubblico, ma nel palinsesto di Raiuno è stato difficile trovare spazio per raccontare come Fabrizio Mancinelli e Gianluigi Colalucci ci abbiano ridato Michelangelo dopo quattordici anni di lavoro.

Nino Criscenti
(Vicedirettore di Raiuno)

il famoso sacco di Roma, il 6 maggio del 1527, all'alba, spararono diverse decine di colpi di archibugio contro Papa Clemente VII, che cercava di fuggire verso Castel S. Angelo, passando proprio sopra il cortile detto degli svizzeri. Le pallottole sgretolarono in più punti il muro, come si può vedere ancora oggi, ma il Papa riuscì a passare indenne. Torniamo al cortile: dopo un'ora di preparativi, il regista fa accendere le telecamere, riparandole dalla pioggia, alla meno peggio, con un ombrello. Zeri è pronto a raccontare il primo episodio, l'antefatto, il prologo di un'appassionante storia che potrete seguire domenica 8 maggio alle 23,05 appunto su Raiuno. Cosa c'entrano quei colpi rimasti sul muro del cortile con il Giudizio Universale? È la domanda da cui parte l'inchiesta. E il critico, con pazienza, risponde: proprio in quel momento Clemente VII decise di voler fissare nella parete della Cappella Sistina, come una memoria storica indelebile, la struggente sensazione provata di fronte al sacco di Roma. L'affresco avrebbe dovuto ricordare ai cristiani la presenza di un Dio troppo spesso dimenticato nell'euforia dell'Umanesi-

mo. A dipingerlo, il Papa aveva già chiaro in testa chi chiamare: Michelangelo, lo scorbutico maestro fiorentino.

Ma Buonarroti non aveva alcuna voglia di assumersi questo faticoso incarico, perché nella Sistina aveva già lavorato trenta anni prima, dipingendo-

ne la volta, e ricordava quanto fosse stato duro e scomodo completare il lavoro. Cominciò uno snervante braccio di ferro che venne interrotto solo dalla morte di Clemente VII. Michelangelo pensò di averla fatta franca ma non aveva calcolato che anche il successore del Papa appena defunto, Paolo III, si sarebbe impuntato. Si presentò a casa dell'artista accompagnato da una decina di cardinali. Lo nominò, per lusingarlo, persino supremo architetto, scultore e pittore dei Sacri Palazzi. Gli conferì i proventi del Passo del Po e lo fece iscrivere tra i suoi famigliari. Alla fine l'ebbe vinta. Per realizzare il Giudizio, Michelangelo dovette demolire alcune decorazioni preesistenti sulla parete, due finestre, tre affreschi del Perugino e le due lunette da lui già dipinte insieme alla volta, nel 1512.

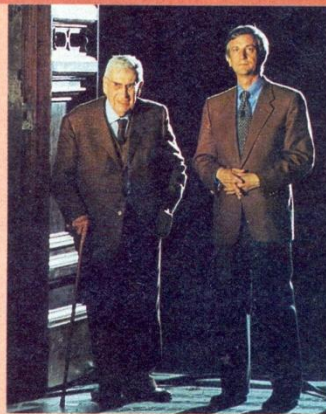
Per nostra fortuna, a differenza del primo lavoro, quello del Giudizio è tutto documentato: attraverso le ricevute di pagamento, conservate intatte, si possono ricostruire con estrema precisione le varie fasi di elaborazione dell'affresco, il salario percepito dall'artista, i costi dei diversi colori usati e addirittura dei ponteggi costruiti per consentire a Michelangelo di dipingere. Un'occasione straordinaria per un giornalista: questi documenti ci hanno consentito di capire tante cose e di realizzare una vera e propria inchiesta, che altrimenti sarebbe stata impossibile per la mancanza di prove a sostegno delle proprie deduzioni. Il motivo di questa abbondanza di informazioni è dovuto al fatto che il Papa si accollò tutte le spese e il commissario alle fab-

LE EMOZIONI

Quando ho varcato la soglia della Sistina ho provato in un primo momento una grande sorpresa, poi una grande emozione quando sono riuscito a vedere bene l'affresco pulito, completamente diverso da quello che mi aspettavo, nel senso che io sapevo che le figure sarebbero state più chiare una volta liberate dalla patina di polvere, di grassi e di cattivi restauri.

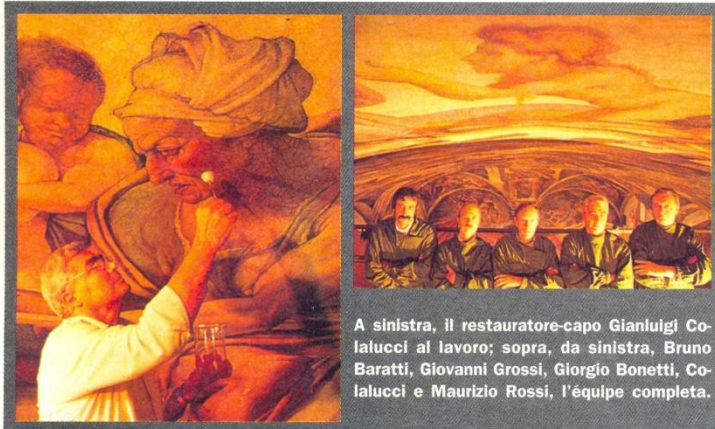
Però non mi aspettavo il fondo azzurro così intenso, né mi aspettavo che verso il basso quell'azzurro lapislazzulo cedesse ad una specie di cielo non si sa se di alba o di tramonto, cioè quel crepuscolo sul quale si stagliano la Resurrezione dei morti e l'Inferno.

Mi ha fatto una grandissima impressione, ho scoperto nell'affresco dei



Federico Zeri e Piero Badaloni: le nostre guide ai segreti della Cappella Sistina.

UFFICIO STAMPA RAI



A sinistra, il restauratore-capo Gianluigi Colalucci al lavoro; sopra, da sinistra, Bruno Baratti, Giovanni Grossi, Giorgio Bonetti, Colalucci e Maurizio Rossi, l'équipe completa.

SYGMANERI (2)

briche pontificie meticolosamente gli rese conto di ogni scudo uscito dalle casse vaticane, anche per mettersi al riparo da eventuali accuse di tangenti o cose simili, da parte di qualche antenato del giudice Di Pietro.

I tempi dei pagamenti per il ponteggio, ad esempio, ci hanno confermato quello che il biografo di Michelangelo, Vasari, aveva scritto e che rappresentò la prima grossa difficoltà in cui si imbatté l'artista: una violenta lite con quello che fino ad allora era stato il suo più caro amico, Sebastiano del Piombo.

Narra il Vasari che Sebastiano aveva convinto Paolo III a far eseguire il giudizio con la tecnica ad olio. «Non dicendo Michelangelo né sì né no, stette senza metter mano all'opera alcuni mesi. Sollecitato, alla fine disse che non voleva farla se non a fresco e che il

colorire a olio era arte da donna e da persone agiate e infingarde come fra' Sebastiano. Così, gettata a terra l'incrostatura fatta su ordine del frate e fatto arricciare ogni cosa in modo da poter lavorare a fresco», conclude il Vasari, «mise mano all'opera».

Michelangelo sale sull'impalcatura per dare inizio alla creazione del suo capolavoro, tra il 10 aprile e il 18 maggio del 1536. In quella data viene infatti segnata dal commissario delle fabbriche pontificie la spesa di «scudi cento pagati a messere Cesare, mercante del Peregrino, a bon conto del azzuro oltreoceano che 'l manda a pigliare a Venezia per bisogno della cappella Sistina che pinge Michelangelo». Si tratta dei costosissimi lapislazzuli che consentono all'artista di realizzare uno dei segreti del fascino di questo affresco, il cielo di sfondo al Giudizio, con un co-

lore di grande luminosità, che il restauro ha finalmente riportato all'antico splendore.

Secondo alcuni storici, Michelangelo impiegò 450 giornate per completare la pittura di 180 metri quadri di parete. Quasi quattrocento, alla fine, le figure dipinte.

E dal restauro è emersa una conferma alle tesi degli studiosi: l'artista ritoccò e corresse parecchi dettagli di queste figure, a partire da quella principale, il Cristo. Li hanno chiamati «pentimenti». Lo faceva raschiando il colore, mai l'intonaco. A volte spostava addirittura la posizione delle figure rispetto a quella fissata sul cartone.

L'obiettivo era sempre lo stesso: migliorare la prospettiva. Alcune delle figure secondarie, inoltre, soprattutto nella parte alta della parete, vennero dipinte successivamente, per dare alla struttura compositiva, via via, maggiore profondità. Ad aiutarlo, un solo allievo, quasi esclusivamente nell'abbozzo delle figure.

Il 31 ottobre del 1541, il Papa finalmente fece scoprire l'affresco terminato durante una solenne cerimonia. I romani fecero la fila per poter contemplare l'opera di Michelangelo. La loro reazione, annota il Vasari, fu di «stupore e meraviglia». Ma presto cominciarono le polemiche sulla nudità delle figure: indecente l'esposizione di organi genitali, nella rappresentazione di Santi e Angeli, disse per primo Pietro l'Aretino, il quale aveva un conto in sospeso con Michelangelo, avendo l'artista fiorentino ignorato i suoi suggerimenti sulla costruzione del Giudizio. E Paolo IV, appena eletto, mandò a dire al Buonarroti che avrebbe dovuto rendere più decente l'affresco. «Pensi ad acconciare il mondo», rispose con amarezza Michelangelo, «che le pitture si acconciano presto». Pochi mesi dopo, moriva. Ci pensarono altri ad eseguire l'ordine del Papa. Alla fine, in epoche successive, fino al settecento, quasi quaranta figure furono coperte con le «braghe». La metà sono state tolte dai restauratori del Vaticano. Una decisione storica, avallata da Giovanni Paolo II: «Soltanto dinnanzi agli occhi di Dio il corpo umano può rimanere nudo e conservare intatto il suo splendore e la sua bellezza»: con queste parole, il Papa, quattrocentocinquanta anni dopo, ha chiuso la polemica, dando ragione al grande artista fiorentino. Meglio tardi che mai.

Piero Badaloni

FEDERICO ZERI

valori cromatici che prima non si riuscivano a vedere. Ora c'è una composizione, ci sono degli spazi e c'è un rapporto tra le figure e il fondo e tra figura e figura, con il restauro si riesce a leggere un grandissimo capolavoro, uno dei più grandi capolavori dell'arte di tutti i tempi.

Michelangelo ha creato in tutte le figure della Sistina dei capolavori assoluti soprattutto nelle figure degli Antenati delle lunette, ma nel Giudizio c'è un altro Michelangelo, un Michelangelo che adesso è più maturo e diverso nel senso che partecipa alla figurazione con una profondità spirituale che prima non esisteva.

Poi ho trovato nel Giudizio soprattutto uno scultore, un grandissimo scultore che si rivela nella plasticità e

nella fisicità dei corpi.

Trovo che il restauro fatto dai Musei Vaticani è eseguito in modo perfetto, a mio avviso, e non credo a tutte le critiche che sono state espresse sia per la Volta che per il Giudizio. Il restauro ci ha restituito un capolavoro che ci consente di scoprire dei dettagli che prima non esistevano sia nelle figure che nelle espressioni, ora si vede che Michelangelo dipinse il Giudizio dopo essere stato a Venezia, influenzato dalla pittura di Tiziano.

Insomma mi ha talmente interessato fare questo programma che lo rifarei, e vorrei anche esprimere una proposta dalle colonne di questo giornale: meno programmi scemi e più programmi culturali.

Federico Zeri

Addio alla Cappella Sistina?
Parla il direttore dei restauri
replicando alle pesanti accuse
dello studioso americano Beck

L'INTERVISTA

GIANLUIGI COLALUCCI

capo restauratore dei Musei Vaticani

«Questo è il vero Michelangelo»

«Mai ci siamo sognati di asportare neanche un frammento di pittura di mano di Michelangelo. A volte abbiamo tenuto anche ridipinture non sue». Gianluigi Colalucci ribatte alle accuse che James Beck, autore d'un polemico saggio sul «business dei restauri», ha reiterato domenica nell'intervista a *l'Unità*. Così il capo restauratore dei Musei Vaticani, punto su punto, difende la «sua» Cappella Sistina.

CARLO ALBERTO BUCCI

■ ROMA. Gianluigi Colalucci, 64 anni, è il capo restauratore dei Musei Vaticani e dal 1980 lavora ai celebri affreschi di Michelangelo sulla volta e del *Giudizio Universale* sulla parete ovest della Cappella Sistina. Un'impresa titanica quella affrontata dallo staff dei restauratori vaticani, sia per la vastità sia per l'importanza dei dipinti. Nonostante i suoi indiscutibili titoli scientifici, gli storici dell'arte accusano Colalucci di aver fatto sparire un bel po' della pittura di Michelangelo quando ha fatto togliere dalla superficie affrescata il nero fumo delle candele. Certamente il più accanito dei suoi detrattori è James Beck, della Columbia University di New York. In un'intervista concessa a Siegmund Ginzberg per *l'Unità*, pubblicata il 2 gennaio in occasione dell'uscita da noi del suo libro *Restauri, capolavori & affari*, l'americano ha ridato voce alla sua antica polemica nei confronti dei restauratori «sistini», rei, sostiene, di aver rovinato per sempre le pitture di Michelangelo.

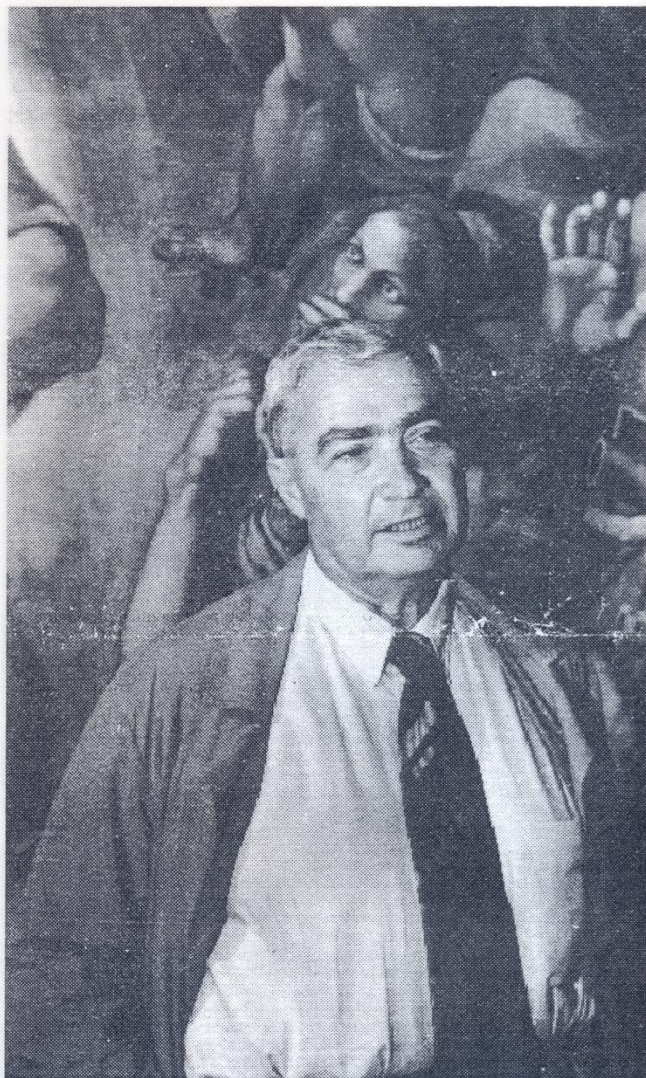
Professor Colalucci, come mai solo oggi lei si decide a rispondere alle gravi accuse che le vengono d'oltre oceano?

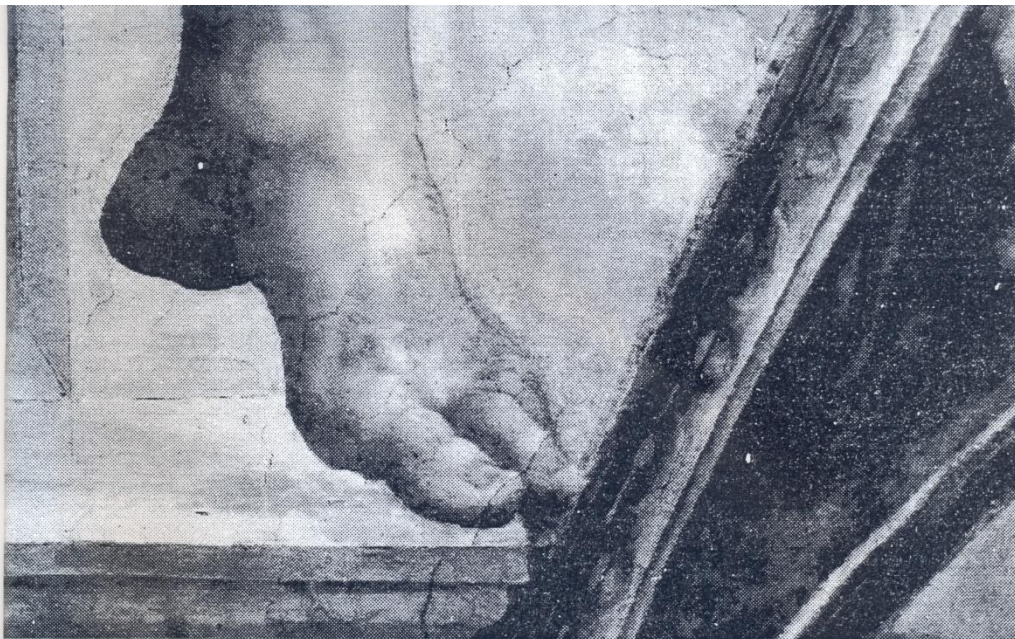
In realtà lo abbiamo fatto da subito e, nonostante i lavori non fossero ultimati, abbiamo pubblicato libri, tenuto convegni, allestito mostre. E ora ci

accingiamo, siamo già alle bozze, a far uscire il *Rapporto sul restauro* nel quale sono documentati dettagliatamente i lavori sulle pitture della volta e dove, voglio sperare, il professor Beck potrà trovare ennesime risposte alle sue solite accuse. Se oggi scelgo di difendere il nostro lavoro anche attraverso le pagine di un quotidiano è perché, di fronte a invettive tanto gravi, voglio che anche i lettori del giornale sappiano come stanno realmente le cose.

Una delle accuse che le muove Beck, spalleggiato dal professor Charles Hope, è di non aver tenuto conto che Michelangelo non dipingeva solo a «fresco» - stendendo il colore sull'intonaco bagnato entro le 6 ore che ne precedono l'essiccamento - ma che, come tutti i pittori del tempo, reinterveniva sul muro asciutto, cioè con una pittura a «secco».

Quando noi siamo saliti per la prima volta sui ponteggi abbiamo pensato che sotto quella spessa coltre di sporcizia vi fosse *soltanto* pittura a «secco». Immaginavamo, allora, che la scarsa conoscenza delle tecniche pittoriche avesse indotto Michelangelo, fino al 1508 soprattutto noto come scultore, a rifiutare la tradizionale tecnica dell'affresco. Questo per dire quanto abbiamo tenuto in considerazione l'ipotesi di in-





Gianluigi Colalucci di fronte al «Giudizio Universale». Sopra, dagli affreschi della volta della Sistina, il piede del profeta Giona. La macchia nera sulla destra testimonia lo stato dell'affresco prima della pulitura

terventi a «secco».

Allora Michelangelo ha usato una tecnica tradizionale come l'affresco senza apportare sostanziali cambiamenti?

Proprio come uno dei più navigati pittori del tempo ha realizzato un ottimo fresco reintervenendo a «secco» per eseguire delle piccole correzioni sulle figure. Esigie porzioni di pittura che sono chiaramente individuabili anche sotto lo strato di sporcizia: a occhio nudo, con l'ausilio della lampada di Wood e anche perché eseguite con pigmenti differenti rispetto a quelli usati per l'affresco. Questo è l'ABC per un restauratore.

Beck sostiene che voi ci siete andati giù un po' pesanti con il solvente AB57 e che insieme allo sporco avete portato via un buon 20% di pittura a «secco» originale.

È assolutamente falso. Si deve tenere conto che una volta fatta la mappa dello stato di conservazione della porzione di affresco su cui ci accingiamo ad intervenire e, dopo un'accurata indagine tecnica e chimica, individuate le parti a «secco» — che siano di Michelangelo, o quelle eseguite dal Carnevali nel 1566, o dal Mazzuoli nel 1710 oppure da altri meno noti venuti dopo — insomma, in tutti questi casi noi innanzitutto proteggiamo le zone a «secco» con una sostan-

za impermeabile e solo dopo aver ultimato la pulitura di tutte le parti a «fresco» decidiamo se intervenire sopra e rimuoverle: comunque mai ci siamo sognati di asportare neanche un frammento di pittura di mano di Michelangelo e, a volte, abbiamo tenuto anche le ridipinture non sue.

Comunque vi accusano di aver scambiato i ritocchi di Michelangelo per quelli successivi.

La differenza fra la tecnica pittorica di Michelangelo (parlo proprio del modo di segnare con il pennello la parete) e quella grossolana di chi è intervenuto dopo è evidente a occhio nudo. Esistono, per di più, delle fotografie in cui si vede come le ridipinture siano sovrapposte all'affresco michelangiolesco e, di seguito, alle stuccature che turano le crepe nella muratura.

Altra accusa: sotto i colpi del solvente avete asportato anche le colle animali che servono, sostengono gli studiosi americani, «per fissare le correzioni a «secco» e per accentuare il gioco dei chiaroscuri».

Altra sciocchezza. Le colle animali che abbiamo trovato sono quelle usate dai restauratori per ravvivare i toni delle pitture che si erano appassiti. Ma Michelangelo non ha applicato colle animali. Anche perché esse sono soggette a un rapido deterioramento mentre l'affresco si impregna col tempo. In più: all'interno di una stuccatura eseguita nel 1566 dal Carnevali per tappare la crepa che squarciava il petto di uno dei nudi, abbiamo ritrovato un pezzo di intonaco affrescato usato allora per riempire la falla. Ebbene, su questo frammento dell'affresco originale, che si è preservato intatto per secoli, non c'è nessuna

traccia di colla animale. Non solo, ma il colore è identico a quello che noi abbiamo ritrovato pulendo le altre parti del corpo dell'ignudo. E quando dico questo non faccio parlare, per così dire, il mio occhio, ma le indagini sul pigmento elaborate da Nazareno Gabrielli e dagli altri chimici nell'attrezzato laboratorio dei Musei Vaticani che, per alcune analisi particolari, si avvale anche della collaborazione dell'Università di Roma e dell'Istituto centrale del restauro.

Cosa mi dice a proposito del fatto che con le vostre puliture avreste attenuato, fino a farlo quasi scomparire, il contrasto netto e potente tra ombre e luci creato da Michelangelo?

Questa è un'accusa che può formulare solo chi non conosce, e in profondo, la pittura del grande toscano. Quelle macchie nere che alcuni tanto rimpiangono non sono altro che il frutto della fossilizzazione dello sporco. Tollo il quale è venuto fuori un tratteggio sapientissimo di linee di diversi colori intrecciando le quali Michelangelo giungeva alla formulazione di un'ombra cromatica e non di una macchia bituminosa.

A proposito di ombre, cosa mi dice di quella proiettata sulla parete dal piede del profeta Giona?

Sì, ho letto nell'intervista che Beck sostiene che non si vede più. E lo dice, e cito l'intervista, «guidandoci nello scorrere le illustrazioni che accompagnano l'edizione inglese del libro». La verità è che quando Beck è stato con noi sui ponteggi non ha espresso quei dubbi, a proposito dello svanito plasticismo, che poi ha avuto, nel chiuso del suo studio, dinanzi alle foto degli affreschi. Ma le fotografie, per quanto fatte bene, non possono riprodurre

esattamente il dipinto perché hanno bisogno, almeno in questo ambiente, di luce elettrica. Guardi ad esempio il busto nudo di Giona con questo incrocio di linee di colori freddi che segnano i muscoli. Spegnamo il faretto puntato sopra, vede ora come la poca luce naturale ricompatti le linee separate in una tenue fusione chiaroscurale di masse e volumi?

Ma l'ombra del piede?

Dunque, Beck il piede l'ha visto da vicino e sa benissimo che in quella porzione di muro c'è stato un attacco forte di silicati (dovuti alle infiltrazioni d'acqua) che hanno corrotto il colore partendo da dentro il muro e che, quindi, avrebbero distrutto le eventuali parti a «secco» di Michelangelo. E nel '700 sui silicati il restauratore ha ridipinto tutto. Quello che rimane oggi, quindi, è l'ombra originaria in affresco, più morbida di quella nera delle ridipinture che, peraltro, abbiamo mantenuto in un campione di sporco.

Insomma lei non ha dubbi.

Non è vero. Io di dubbi ne ho avuti tanti. E sono gli stessi che ha ancora oggi James Beck. Ma li ho superati attraverso la prassi corrente secondo la quale prima di mettere mano su ogni singola porzione di affresco si deve spendere tanto tempo ad analizzare il pigmento, a studiare la tecnica, a individuare le diverse mani che sono intervenute sull'opera. E poi, fortunatamente, supero i problemi insieme allo staff di chimici, di restauratori e con il professor Mancinelli, storico dell'arte responsabile del progetto. Comunque sì, sono convinto che abbiamo operato le scelte giuste restituendo l'opera di Michelangelo nella sua luce più vera. Nonostante i danni provocati dall'acqua, dal tempo e dagli uomini.

**Biografia Professionale di Gianluigi Colalucci relativa ai
lavori svolti per le Soprintendenze dal 1953 al 1987**



Gianluigi Colalucci nel suo ufficio ai Musei Vaticani

1953 Palermo-Galleria di Palazzo Abatellis-			
Maestro del polittico di trapani	<i>Incoronazione della Vergine</i>	temp.su tav.	cm.230x178
Seguace di P.Novelli	<i>Madonna col Bambino e Santi</i>	olio su tela	cm.130x167
sc.di A. De Crescenzo	<i>Annunciazione</i>	temp.su tav.	
1953 Monreale (Pa)- Duomo-			
Filippo Paladino	<i>Martirio di San Placido</i>	olio su tela	cm.406x311
1954 Petralia Sottana (Pa)-Chiesa Madre-			
Maestro delle Madonie ?	<i>Madonna tra i Santi Pietro e Paolo</i>	temp.su tav.	cm.216x143
1955 Erice (Tr)-Chiesa di Sant'Antonio			
epoca basiliana	<i>Santo vescovo</i>	affresco	cm.200x70
1956 Creta-Museo di Eracilon			
epoca minoica	<i>affresco detto dei gigli</i>	affresco	
1956 Palermo-Galleria di Palazzo Abatellis			
Tommaso de Vigilia	<i>Madonna della catena</i>	olio su tela	
1957 Palermo -Galleria di Palazzo Abatellis			
an.sec.XVII	<i>Deposizione dalla Croce</i>	olio su tela	cm.252x177
sc. Del Novelli	<i>Madonna del Rosario</i>	olio su tela	cm.238x166
F.Potenzano	<i>La lavanda dei piedi</i>	olio su tela	cm.315x211
an.	<i>Circoncisione</i>	temp.gr.su tav.	cm.358x247
P. d'Asaro detto il Monocolo	<i>Natività</i>	olio su tela	cm.390x248
an.sec.XVII	<i>Sant'Ignazio in estasi</i>	olio su tela	cm.456x273
V. De Pavia	<i>Deposizione dalla Croce</i>	temp.gr.su tav.	cm.320x223
an.	<i>Arcangelo Michele</i>	olio su tela	cm.391x263
1957 Palermo-Chiesa del Noviziato			
G. Mercurio	<i>Il trionfo della Chiesa</i>	olio su tela	cm.430x300
an.	<i>San Stanislao</i>	olio su tela	cm,220x141
1957 Palermo- Museo Dicesano			
an. sec. XVIII	<i>Vergine col Bambino e Santo</i>	olio su tela	
1957 Agira (En)- Chiesa di Santa Maria Maggiore			
an.	<i>Crocifisso</i> dip.su due lati	temp.su tav.	cm.390x247
1957 Agira (En)-Chiesa dell'Immacolata			
sc. catalana	<i>Crocifisso</i>	temp.su tav	cm.385x286
1957 Agira (En)-Chiesa di San Pietro			
an. Siciliano	<i>Madonna col Bambino S.Pietro ePaolo ter</i>	temp.su tav.	cm.140x210

1957 Castelvetrano (Tr)- Chiesa Madre-			
an.		stucchi	
		oli su muro	
		oli su tela	
1957 Castoreale (Me)-Chiesa di Santa Marina			
an.	<i>San Lorenzo</i>	temp.gr.su tav.	cm.185x103
an. Fiammingo	<i>Adorazione dei Magi</i>	olio su tav.	cm.136x190
an.	<i>Crocifisso</i>	temp. su tav.	cm.240x193
an.	<i>Madonna con Santi e leone</i>	temp.gr.su tav.	cm.165x110
1957 Castoreale (Me)- Chiesa del Salvatore			
A. Riccio	<i>San Leonardo</i>	temp.gr.su tav.	cm.232x104
1957 Castoreale (Me)- Chiesa di San Filippo			
G. Buonfiglio	<i>Ognissanti</i>	temp.gr.su tav.	cm.360x235
1957 Troina -Chiesa Madre			
an.	<i>Arcangelo</i>	temp.su tav.	cm.115x89
an. sec. XVI	<i>Madonna col Bambino</i>	temp.gr.su tav.	cm.110x81
1958 Palermo-Galleria di Palazzo Abatellis			
P. Novelli	<i>Annunciazione</i>	olio su tela	cm.380x204
sc.di V. De Pavia	<i>Morte della Vergine</i>	temp.gr.su tav.	
P. Novelli	<i>Vergine col Battista e Santi</i>	olio su tela	
V. Carrera	<i>San Raimondo</i>	olio su tela	cm.238x138
1958 Butera (Ag)-Chiesa di San Francesco di Paola			
an.	<i>Madonna del Rosario</i>	olio su tela	cm.263x184
an.	<i>Madonna d'Itra</i>	olio su tela	cm.275x207
1958 Butera (Ag)-Chiesa Madre			
an.	<i>Madonna, Bambino SS. Pietro e Paolo</i>	tem.su tav.	cm.198x193
F. Paladino	<i>Immacolata e Santi</i>	olio su tela	cm.300x200
1958 Caltagirone (Rg)- Chiesa del Collegio			
F. Paladino	<i>Deposizione</i>	olio su tela	cm.300x200
Polidoro da Caravaggio	<i>Adorazione dei Pastori e Annunciazione</i>	olio su tav.	cm.278x154
1958 Castoreale (Me)-Chiesa della Candelora			
an.	<i>Circoncisione</i>	temp.su tav.	cm.267x205
an.	<i>Dormitio Virginis</i>	temp.su tav.	cm.222x221
maestro del polittico di Trapani	<i>Scene della vita della Vergine</i>	temp.su tav.	

1958 Castoreale (Me)-Chiesa del Salvatore-				
an.	<i>Trinità e Ognissanti</i>		temp.gr.su tav.	cm.253x210
an.	<i>Angeli e IHS</i>		temp.gr.su tav.	cm.130x205
an.	<i>Incoronazione e Assunzione</i>	2 lunette	temp.gr.su tav.	cm.70x190
1958 Cesarò (Me)-Chiesa Madre-				
an.	<i>Crocefisso</i>		temp.gr.su tav.	cm.274x205
1958 Enna-Chiesa di San Francesco-				
an.	<i>Crocefisso</i>	dipinto su due lati	temp.su tav.	cm.359x255
1958 Enna -Chiesa di San Cataldo-				
an.	<i>Crocefisso</i>		temp.su tav.	cm.250x200
1958 Ficarra (Me)- Chiesa Madre-				
an.	<i>Madonna con i Santi Pietro e Paolo</i>		temp.gr.su tav.	cm.288x248
1958 Montalbano Elicona (Me)- Chiesa Madre-				
an.	<i>Crocefisso</i>		scultura lignea	
1958 Molino (Me)-Chiesa Madre-				
A. Riccio	<i>Madonna di Loreto e Santi</i>		temp.gr.su tav.	
1958 Naro (Ag) -Chiesa di San Francesco-				
V. d'Anna	<i>Immacolata</i>		olio su tela	cm.325x200
1958 Venetico (Me)-Chiesa Madre-				
sc.di C.da Sesto	<i>Adorazione dei magi</i>	replica	olio su tav.	cm.326x270
sc.di C.da Sesto	<i>Redentore</i>		olio su tav.	cm.78x78
an.sec.XV	<i>Crocifisso</i>		temp.gr.su tav.	
1958 Trapani - Museo Pepoli				
P.d'Asaro detto il Monocolo	<i>Resurrezione</i>		olio su tela	
A. Carreca	<i>Annunciazione</i>		olio su tela	cm.284x180
A. Carreca	<i>Sogno di Giacobbe</i>		olio su tela	cm.127x195
sc. siciliana sec.XVII	<i>Deposizione</i>		olio su tela	cm.100x178
an.sec.XVII	<i>San Giovannino nel deserto</i>		olio su tela	cm.100x129
an.sec.XVIII	<i>Gesù e l'adultera</i>		olio su tela	cm.74x98
La Bruna	<i>Madonna col Bambino e sant'Anna</i>		olio su tela	cm.121x98
sc. del Tintoretto	<i>Flagellazione</i>		olio su tela	cm.67x57
sc. del Novelli	<i>Deposizione</i>		olio su tela	cm.220x180
A. Carreca	<i>Sant'Alberto</i>		olio su tela	cm.225x167
La Bruna	<i>Sacra Famiglia</i>		olio su tela	cm.300x210
sc. fiamminga sec.XVII	<i>Miracolo di Sant'Isidoro</i>		olio su tela	cm.285x178
V. d'Anna ?	<i>Madonna fra due Santi e Angeli</i>		olio su tela	cm.295x200

A. Carreca	<i>Madonna del Rosario</i>	olio su tela	cm.382x252
an.	<i>Testa di vecchio</i>	affresco	cm.37x30
an. fiammingo	<i>Testa con cappello piumato</i>	olio su tav.	cm.35x20
M. Stanzioni	<i>Sant'Apollonia</i>	olio su tela	cm.46x35
1958 Ragusa Ibla (Rg)- Chiesa dei Cappuccini-			
Guinaccia ?	<i>Natività</i>	temp.gr.su tav.	cm.275x198
1958 Racalmuto (Ag)- Chiesa del Carmine-			
P. d'Asaro detto il Monocolo	<i>Sacra Famiglia</i>	olio su tela	cm.220x154
P. d'Asaro detto il Monocolo	<i>Crocifissione e Santi</i>	olio su tela	cm.380x275
1958/59 Nicosia (En)-Chiesa Madre-			
P. Novelli	<i>Madonna e Santi</i>	olio su tela	cm.207x154
an.	<i>San Sebastiano</i>	olio su tela	cm.228x193
1958/59 Francofonte (Sr)- Chiesa Madre-			
an. sec. XV	<i>Madonna Miracolosa col Bambino</i>	temp.gr.su tav.	
1958/59 Roccavaldina (Me)-Chiesa Madre-			
an. sec. XV	<i>Crocifisso</i>	temp.su tav.	
1958/59 Randazzo (Ct)- Chiesa Madre-			
an. sec. XVII	<i>Martirio di san lorenzo</i>	olio su tela	
1958/59 Santa Lucia del Mela (Me)- Chiesa Madre-			
P. Novelli	<i>San Biagio in adorazione</i>	olio su tela	cm.309x206
sc. siciliana del sec.XVII	<i>Madonna del Rosario</i>	olio su tela	cm.305x205
an.	<i>San Sebastiano</i>	olio su tela	cm.380x230
an.sec.XVII	<i>Madonna con S.Antonio e S.Simeone</i>	olio su tela	cm.322x218
an.sec.XVII	<i>Madonna del Carmelo</i>	olio su tela	cm.330x202
an.sec.XVII	<i>San Pietro e San Paolo</i>	olio su tela	cm.305x205
an.sec.XVII	<i>Madonna con San Gregorio</i>	olio su tela	cm.326x205
an.sec.XVII	<i>Madonna della presentazione</i>	olio su tela	cm.314x213
an.sec.XVII	<i>Assunzione</i>	olio su tela	cm.600x400
Guinaccia	<i>San Mauro</i>	temp.gr.su tav.	cm.237x157
an.		affresco	
1959/60 Trapani-Museo Pepoli-			
G. Ruoppolo	<i>Natura morta</i>	olio su tela	cm.49x65
A. Sabatini	<i>Dio Padre e angeli</i>	temp.gr.su tav.	cm.40x84
A. Caroselli ?	<i>La testa del Battista ad Erodiade</i>	olio su tela	cm.83x80
an. caravaggesco	<i>Tobiolo e l'Angelo</i>	olio su tela	
B. Cavallino	<i>San Francesco e il Crocefisso</i>	olio su tela	cm.81x69
M. Pino	<i>Deposizione</i>	olio su tav.	cm.41x23

A. Vaccaro	<i>Adorazione dei Magi</i>		olio su tela	cm.98x128
V. Carrera	<i>San Raimondo</i>		olio su tela	cm.238x138
L. Coccorante	<i>Mare in tempesta con rovine</i>		olio su tela	cm.125x99
M. Stanzioni	<i>Sant'Agata</i>		olio su tela	cm.46x35
H. Rigaut ?	<i>Ritratto di Luigi XIV^o</i>		olio su tela	cm.63x46
P. Porpora	<i>Natura morta</i>		olio su tela	cm.113x72

1965 Roma- Chiesa di Santa Maria in Montesanto-Sacrestia della Cappella Montioni-

L. Geminiani			stucchi	
			oli su muro	
			olio su tela	

1967 Roma- Chiesa di San Salvatore in Lauro-

Peruzzini	<i>Trasporto della Santa Casa</i>		olio su tela	
P. L. Ghezzi	<i>Santi marchigiani</i>		olio su tela	
A. Turchi	<i>San Carlo Borromeo e la Vergine</i>		olio su tela	cm.318x185

1967 Roma- Pio Sodalizio dei Piceni-

J. Barocci	<i>Madonna della Misericordia</i>		olio su tela	320x220
P.L. Ghezzi	<i>Gesu e San Gioacchino</i>		olio su tela	cm.277x152

1967 Roma-Chiesa di Santa Sabina-

Sassoferrato	<i>Madonna del Rosario</i>		olio su tela	cm.220x115
--------------	----------------------------	--	--------------	------------

1967 Roma-Chiesa di Santa Cecilia-

F. Vanni	<i>Morte di santa Cecilia</i>	lunetta	olio su tela	cm.200x97
an. emiliano sec.XVI	<i>Circoncisione</i>		olio su tela	cm.70x90

1967 Roma-Chiesa di San Tommaso ai Cenci-

Giotto giovane o Maestro d'Isacco	<i>Crocefisso</i>		temp.gr.su tav. camot.	cm.250x176
-----------------------------------	-------------------	--	------------------------	------------

1967 Anguillara (Rm)-Collegiata-

an. sec. XVII	<i>Cristo in croce</i>		olio su tela	cm.257x149
---------------	------------------------	--	--------------	------------

1967/69 Roma -Chiesa di Gesù e Maria-

L. Baldi	<i>Madonna col Bambino</i>		olio su tela	cm.236x145
G. Brandi	<i>Sacra Famiglia</i>		olio su tela	cm.247x173

1967/69 Roma-Chiesa di San Salvatore in Lauro-

an. sec. XVI	<i>Crocefisso</i>	scultura	temp.gr.su tav.	cm.176x140
--------------	-------------------	----------	-----------------	------------

1967/69 Roma-Chiesa di San Saba-			
an. sec.XIII	<i>Dormitio Virginis</i>	affresco	cm.166x230
1967/69 Roma-Chiesa di Sant'Angelo in Pescheria-			
Petrus De Belizo-Bellus Homo	<i>Madonna col Bambino</i>	temp.su tav.	cm.126x84
1967/69 Roma-Chiesa di Santa Maria in Campo Marzio-			
an. sec.XII	<i>Madonna Avvocata</i>	temp.su tav.	cm.114x64
1967/69 Roma-Chiesa del Nome di Maria-			
an. sec. XIII	<i>Madonna col Bambino</i>	temp.su tav. camot.	cm.101x75
1967/69 Roma- Chiesa di San Giovanni Decollato			
G. Vasari	<i>Decollazione del Battista</i>	olio su tav.	cm.320x200
G. Balducci	<i>Resurrezione di Lazzaro</i>	olio su tela	cm.288x192
G. Balducci	<i>Predica del Battista</i>	olio su tela	cm.319x385
J. Zucchi	<i>Nascita del Battista</i>	olio su tela	cm.344x237
J. Zucchi	<i>Vergine in gloria</i>	olio su tela	cm.245x178
J. Zucchi	<i>Due Santi (due pannelli)</i>	olio su tela cad.	cm.176x57
an.sec.XVI	<i>Decollazione del Battista</i>	olio su tela	cm.293x193
an.sec.XVI	<i>Crocifissione</i>	olio su tela	cm.240x131
an.sec.XIV-XV	<i>Madonna col Bambino</i>	affresco (staccato)	cm.84x56
C. Roncalli	<i>Visitazione</i>	olio su tela	cm.348x238
B. Naldini	<i>Morte di San Giovanni</i>	olio su tela	cm.335x230
M. Monanni	<i>Battesimo di Cristo</i>	olio su tela	cm.310x385
copia da Lanfranco	<i>Andata al Calvario</i>	olio su tela	cm.209x115
1967/69 Roma-Chiesa dei SS. Apostoli-			
A. Romano ?	<i>Madonna col Bambino</i>	temp.gr.su tav.	cm.179x129
1967/69 Roma-Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza-			
P. da Cortona	<i>Sant'Ivo Avvocato</i>	olio su tela	cm.825x375
1967/69 Roma-Chiesa di Sant'Andrea della Valle-Cappella Barberini-			
Passignano	<i>Visita di Santa Elisabetta</i>	olio su muro	cm.278x410
Passignano	<i>Nascita della Vergine</i>	olio su muro	cm.260x420
Passignano	<i>Annunciazione</i>	olio su muro	cm.260x425
1967/69 Roma-Castel Sant'Angelo-			
sc. fiorentina sec. XV	<i>Madonna col Bambino e Santi</i>	temp.gr.su tav.	cm.97x51
F. di Lorenzo	<i>San Sebastiano</i>	affresco strappo	cm.177x73
P. del Vaga	<i>Sala della Giustizia</i>	affresco	cm.400x290
B. Montagna	<i>Madonna col Bambino</i>	olio su tav.	cm.63x45
N. Alunno	<i>San Sebastiano e san Giovanni</i>	temp.su tav.	cm.112x25
S. del Piombo	<i>Cristo portacroce</i>	olio su tela	cm.124x91

1967/69 Velletri (Rm)-Cattedrale di San Clemente-				
an. senese	sec.XIV	<i>Madonna delle Grazie</i>	temp.su tav.	cm.153x70
1967/69 Velletri (Rm)-Chiesa di San Pietro e san Simone-				
an.	sec. XV	<i>Madonna del Gonfalone</i>	olio su tav.	cm.98x59
1967/69 Caprarola (RM)- Duomo-				
an.	sec.X VIII	<i>Madonna in Gloria e Santi</i>	olio su tela	cm.326x219
1967/69 Tivoli (Rm)- Chiesa di Santa Maria Maggiore-				
falso del	sec .XVII	<i>Madonna Avvocata</i>	temp.su tav.	cm.102x65
1967/69 Salice (Me)- Chiesa di Santo Stefano-				
an.		<i>Le Sante Lucia,Agata e Santa Famiglia</i>	olio su tav.	
1970 Roma-Chiesa di San Domenico e Sisto-				
Lanfranco		<i>Crocifissione</i>	centinata	olio su tela
an.	sec. XIII	<i>Croefisso</i>		temp. su tav.
				cm.313x146
				cm.206x169
1970 Roma-Castel Sant'Angelo-				
Zavattari		<i>Madonna in Trono e Santi</i>	trittico	temp.gr.su tav.
L. Lotto		<i>San Girolamo nella selva</i>		temp.su tav.
Poussin		<i>Baccanale</i>		olio su tela
Spansotti		<i>Pietà</i>		olio su tav.
P. Bordone		<i>Cristo portacroce</i>		olio su tela
Giampietrino		<i>Cristo portacroce</i>		olio su tav.
an.		<i>Sala dei Festoni</i>	fregio	affreschi
				m.0,98x22
1970 Anguillara (Rm)-Chiesa di Santa Maria Assunta-				
an.	sec.XV	<i>Madonna col Bambino</i>	trasporto	temp. gr.su tav.
				cm.157x63
1970 Soriano al Cimino (Rm)- Chiesa della SS.Trinità-				
an.	sec. XIV	<i>Madonna in Trono</i>		temp. gr. su tav.
				cm.117x73
1970 Scandriglia (Ri)- Chiesa di san Nicola-				
an.	sec. XIII	<i>San Nicola in Trono</i>		temp.su tav.
				cm.168x68
1971 Roma- Castel Sant'Angelo-				
L. Romano		<i>Sala del Delfino</i>		affreschi
L. Romano		<i>Sala della Cicogna</i>		affreschi
P. del Vaga		<i>Corridoio della Sala della Cicogna</i>		affreschi
an.		<i>Sala della Cagliostra</i>		affreschi
				mq.164
1971 Roma-Chiesa di Sant'Andrea della Valle-				
sc. del	Murrillo	<i>Immacolata Concezione</i>		olio su tela
				cm.348x220

1971 Roma- Chiesa di Sant'Ambrogio della Massima-				
an. sec. XIII	<i>Crocefisso</i>		temp.su tav.	cm.225x160
1971 Roma- Chiesa di San Claudio-				
G. Francisci	<i>Madonna col Bambino</i>	centinata	olio su tav.	cm.92x44
1971 Rocca di Papa (Rm)- Chiesa dell'Assunta-				
an. sec.XV	<i>Madonna col Bambino</i>		olio su tav.	cm.125x68
P. del Vaga ? attr.	<i>Redentore</i>		olio su tav.	cm.127x69
1971 Alatri (Fr)-Curia Vescovile-				
an. sec.XVI	<i>Sacra Famiglia</i>		olio su tav.	cm.45x60
1971 Tivoli (Ri)-Chiesa di Santa Maria Maggiore-				
A. Romano	<i>Sant'Antonio da Padova</i>		temp.gr.su tav.	cm.188x63
1971 Vinciano (Fr)-				
frammenti antichi rid. nel sec. XIX	<i>Madonna del Carpinello</i>		olio su tela	cm.149x70
1971 Maranola (Fr)- Chiesa di Santa Maria dei Martiri-				
sc. romana/napoletana sec.XVI	<i>Madonna in Trono con Bamb.e Santi</i>		temp.gr.su tav.	cm.218x264
1972/74 Roma- Chiesa di San Giovanni Decollato-				
an. sec. XVI	<i>Incredulità di San tommaso</i>		affresco	cm.260x180
1972/74 Roma-Chiesa di san domenico e Sisto-				
L. Vanni	<i>Madonna col Bambino e Santi</i>		temp.gr.su tav.	cm.159x208
1973/74 Roma Castel Sant'Angelo-				
P. del Vaga e P. Tibaldi	<i>Sala Paolina</i>	pareti	affreschi	
L. Lotto	<i>Sacra Conversazione</i>		olio su tela	cm.79x106
C. Crivelli	<i>San Girolamo</i>		olio su tav.	cm.34x27
C. Crivelli	<i>Redentore</i>		olio su tav.	cm.34x27
sc. lombarda sec.XVI	<i>Dama con Ilocorno</i>		olio su tav.	cm.132x98
E. Grandi	<i>Deposizione</i>		olio su tav.	cm.84x174
1973/74 Bracciano (Rm)-Collegiata di Santo Stefano-				
D. e G. d'Arezzo	<i>Redentore</i>		olio su tav.	
1973/74 Rometta (Me)-Chiesa dell'Immacolata-				
D. Guinaccia	<i>Trasfigurazione</i>		olio su tav.	cm.148x114
1973/74 Piedimonte Etneo (Me)-Santuario della Madonna della Vena-				
an. sec. XII	<i>Madonna col Bambino</i>		temp.su tav.	cm.175x66

1973/74	Savoca (Me)-Chiesa di Santa Lucia-			
an. sec. XIV	<i>San michele Arcangelo</i>	olio su tav.	cm.193x114	
1973/74	Monreale (Pa)-Palazzo del Comune-			
M. Stomer	<i>Adorazione dei pastori</i>	olio su tela	cm.224x294	
1975	Roma-Chiesa di San Silvestro al Quirinale-			
an. sec. XIII	<i>Madonna della Catena</i>	temp.su tav.	cm.144x92	
1975	Gaeta (Lt)-Duomo-			
G. Siciolante da Sermoneta	<i>Stendardo di Lepanto</i>	temp.gr.su seta	cm.206x297	
1975	Palermo-Chiesa di San Giovanni dei Lebroisi-			
an. sec. XV	<i>Crocefisso</i>	temp.gr.su tav.	cm.273x184	
1975	Termini Imerese (Pa)-Chiesa della Misericordia-			
G. da Pesaro	<i>Trittico della Misericordia</i>	temp.gr.su tav.	cm.198x198	
1976/77	Roma- Galleria Borghese-			
F. Galizia	<i>Giuditta con la testa di Oloferne</i>	olio su tela	cm.124x93	
Garofalo	<i>Madonna col Bambino e cardellino</i>	temp.gr.su tav.	cm.35x39	
Garofalo	<i>Madonna col Bambino e Santi</i>	temp.gr.su tav.		
Garofalo	<i>Santa Caterina d'Alessandria</i>	temp.gr.su tav.	cm.50x32	
M. Pino	<i>Resurrezione</i>	olio su tav.	cm.132x98	
D. Ciampelli	<i>Cristo nel Sepolcro</i>	olio su tela	cm.125x103	
1976/77	Roma-Castel Sant'Angelo-			
L. Luzi e D. Zaga	<i>Sala d'Apollò</i>	affreschi		
an. sec.XVI	<i>Loggia di Paolo III</i>	affreschi		
an. sec. XVI	<i>Vestibolo della Biblioteca</i>	affreschi		
P.del Vaga	<i>Stufetta di Clemente VII</i>	affreschi e stucchi		
P.del Vaga	<i>Fregio della Sala del Perseo</i>	affreschi		
P.del Vaga	<i>Fregio della Sala di Amore e Psiche</i>	affreschi		
1977	Castronuovo (Pa)-Chiesa Madre-			
an. sec. XVI	<i>Crocefisso</i>	scultura lignea policr.		
1978	Roma- Chiesa di Santa Maria sopra Minerva-Chiostro-			
an. sec. XVI		affresco		
1978	Roma-Galleria Borghese-			
I. da Imola	<i>Ritratto femminile</i>	temp.gr.su tav.	cm.78x58	
seguace del Garofalo	<i>Resurrezione di Lazzaro</i>	temp.gr.su tav.	cm.66x45	
Garofalo	<i>Sacra Famiglia</i>	temp.gr.su tav.	cm.65x42	
Garofalo	<i>Pianto del Cristo</i>	temp.gr.su tav.	cm.55x32	
Garofalo	<i>Flagellazione</i>	temp.gr.su tav.	cm.71x40	
L. Cranach	<i>Venere e Amore</i>	temp.gr.su tav.	cm169x67	
B. di Dosso	<i>Riposo dopo la fuga in Egitto</i>	temp.gr.su tav.	cm.46x59	
B.di Dosso	<i>Presepio</i>	temp.gr.su tav.	cm.44x29	
D. Dossi	<i>Adorazione del Bambino</i>	temp.gr.su tav.	cm.56x32	

1978 Roma -Palazzo Falconieri-			
F. Borromini	<i>Sala 106 e Sala 107</i>	stucchi	
an. sec. XVIII-XIX		temp.su muro	
1978 Palermo-Museo Diocesano-			
an. sec.XV	<i>Santi Cosma e Damiano</i>	temp.gr.su tav.	cm.170x121
1979/81 Roma-Galleria Borghese-			
Brescianino	<i>Venere tra due amirini</i>	olio su tav.	cm.151x66
sc. romana	<i>Madonna col Bambino</i>	olio su tav.	cm.36x47
seguace di B. Luini	<i>Sant'Agata</i>	temp.gr.su tav.	cm.40x29
A. del Sarto	<i>Madonna col Bambino e S. Giovannino</i>	temp.gr.su tav.	cm.154x101
sc. fiorentina	<i>Madonna col Bambino e S. Goivannino</i>	olio su tav. tondo	cm.72x72
D. Puligo	<i>Madonna col Bambino e S. Giovannino</i>	temp.gr.su tav.	cm.86x64
J. Dal Conte	<i>Ritratto di Vittoria Farnese</i>	olio su lavagna	cm.106x83
Bachiacca	<i>Ricerca della coppa rubata</i>	temp.gr.su tav.	cm.26x34
Bachiacca	<i>Ritrovamento della coppa</i>	temp.gr.su tav.	cm.26x34
Bachiacca	<i>Giuseppe venduto dai fratelli</i>	temp.gr.su tav.	cm.26x36
Bachiacca	<i>L'arresto dei fratelli di Giuseppe</i>	temp.gr.su tav.	cm.26x36
Garofalo	<i>Madonna col Bambino</i>	temp.gr.su tav.	
M. Basaiti	<i>Adamo</i>	temp.gr.su tav.	cm.152x85
M. Basaiti	<i>Eva</i>	temp.gr.su tav.	cm.152x85
P. Tibaldi	<i>Adorazione dei Pastori</i>	olio su tela	cm.157x107
Baglione	<i>Ecce Homo</i>	olio su tela	
Parmigianino	<i>Ritratto d'uomo</i>	olio su tav.	cm.54x44
1981 Roma-Chiesa della Trinità del Pellegrini-			
G. Reni	<i>Crocefissione con la Trinità</i>	olio su tela	cm.564x301
1981 Roma- Convento di Sant'Alberto-			
an.sec. XIII?	<i>Crocifissione</i>	temp. su tav.	cm.190x145
1980/81 Roma- Chiesa del Gesù- Cappella della Madonna della Strada-			
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Sposalizio della Vergine</i>	olio su tav.	cm.230x117
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Visita di Sant'Anna</i>	olio su tav.	cm.230x119
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Presentazione al Tempio</i>	olio su tav.	cm.232x117
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Annunciazione</i>	olio su tav.	cm.233x207
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Madonna in Gloria</i>	olio su tav.	cm.230x168
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Assunzione</i>	olio su tav.	cm.234x171
G. Valeriano e S. Pulzone	<i>Natività</i>	olio su tav.	cm.231x117
1981 Roma- Palazzo Spada-			
an. sec. XVI	<i>Galleria della Meridiana</i>	pittura a calce su muro	
1981 Cerro al Volturno (Is)-Chiesa Parrocchiale-			
an. sec.XVI	<i>Trasporto della Santa Casadi loreto</i>	olio su tav.	cm.178x210

1981 Cremona- Battistero-					
an. sec. XIV	<i>Angelo e due teste di Leone</i>		bronzo	scultura	cm.102x36
1981 Ostiglia (Mn)-Chiesa Parrocchiale-					
an.	<i>Madonna in Trono col Bambino</i>		olio su tela		cm.200x158
an.	<i>Natività</i>		olio su tela		cm.161x202
an.	<i>Adorazione del Bambino</i>		olio su tela		cm.168x130
1981 Esperia (Fr)-Chiesa di Santa Maria Maggiore-					
M. Mazzaroppi	<i>Discesa dello Spirito Santo</i>		olio su tav.		
1981 Vallemaio (Fr)-Chiesa dell'Annunciata-					
attr. C. Martucci sec. XVI	<i>L'Annunciazione</i>	trittico	olio su tav.		cm.200x280
1982/85 Roma-Galleria Borghese-					
Bassano	<i>Pecore</i>		olio su carta		cm.31x44
Palma il Vecchio	<i>Ritratto di giovane</i>		olio su tav.		cm.30x23
Raffaellino da Reggio	<i>Tabiolo e l'Angelo</i>		temp.gr.su tav.		cm.107x73
Guercino	<i>Sansone offre un favo ai genitori</i>		olio su tela		cm.148x103
D. Dossi	<i>Apollo e Dafne</i>		olio su tela		cm.191x116
A. del Sarto	<i>Storie di Gesù</i>		temp.gr.su tav.		cm.26x173
Mazzolino	<i>San Tommaso</i>		olio su tav.		cm.37x31
sc. tedesca	<i>Ritratto di Ludovico X</i>		olio su tav.		cm.43x35
copia da Rubens	<i>Adorazione</i>		olio su marmo		cm.45x38
F. Francia	<i>San Francesco</i>		olio su tav.		cm.58x43
P. Batoni	<i>Madonna col Bambino</i>		olio su tela		cm.66x50
Savoldo	<i>Figura di giovane</i>		olio su tela		cm.50x40
Caravaggio	<i>San Girolamo</i>		olio su tela		cm.116x153
G. della Porta	<i>Crocifissione</i>		cera su lavagna		cm.69x48
1982/85 Roma- Castel Sant'Angelo-					
P. del Vaga	<i>Sala del Perseo</i>	soffitto	temp.su tav.		
P. del Vaga	<i>Sala di Amore e Psiche</i>	soffitto	temp.su tav.		
P. del Vaga	<i>Sala Paolina</i>	volta	affresco		
P. del Vaga	<i>Corridoio Pompeiano</i>		affresco		
1982/85 Cremona- Cattedrale-					
G. Campi	<i>Assunta</i>	stendardo	olio su seta		cm.257x166
1982/85 Verona- Museo di Castelvecchio-					
J. Bellini	<i>Cristo in Croce</i>		temp.su tela		cm.314x190

1982/85 Padova-Scuola del Santo- Sala Capitolare-

Tiziano	<i>Il miracolo del neonato</i>	affresco	cm.325x333
Tiziano	<i>Il miracolo del piede</i>	affresco	cm.325x215
Tiziano	<i>Il miracolo del marito geloso</i>	affresco	cm.325x215
F. Vecellio	<i>Il miracolo della mula</i>	affresco	cm.325x335
F. Vecellio	<i>Il miracolo del forziere</i>	affresco	cm.325x320
G. Tessari	<i>Il neonato salvato dall'acqua</i>	affresco	cm.325x432

1985/87 Roma- Castel Sant'Angelo_

Verschaffelt	<i>Arcangelo Michele</i>	scultura in bronzo	
Raffaello da Montelupo	<i>Arcangelo Michele</i>	scultura in marmo	