



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

«A Ca' Giustinian fu tutto diverso». La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1168435> since 2019-10-17T20:09:47Z

Publisher:

Published

DOI:10.13138/2039-2362/1390

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SIMMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

«A Ca' Giustinian fu tutto diverso». La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)

Matilde Cartolari*

Abstract

La mostra di Paolo Veronese si svolse a Venezia nel 1939 sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini. Promuovendo una ricognizione materiale e critica dell'opera del maestro, la mostra fu l'occasione per effettuare una massiccia campagna di restauri ad opera del bergamasco Mauro Pelliccioli e della sua squadra di collaboratori. Agendo sul duplice fronte

* Matilde Cartolari, dottoranda presso la Technische Universität di Berlino (Prof. Dr. Bénédicte Savoy), Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Straße des 17. Juni 150/152, D-10623 Berlin, e-mail: matilde.cartolari@gmail.com.

Questo saggio nasce dalla tesi supervisionata dalla prof.ssa Chiara Piva, che ringrazio per aver supportato la mia ricerca. Ringrazio Lanfranco Secco Suardo, Cinzia Gimondi, Barbara Morosini e in particolare Paola Manzoni dell'Associazione Secco Suardo per la generosità nel dialogo, il prezioso aiuto e l'appoggio fornitomi durante il lavoro di ricerca in Archivio Pelliccioli. La mia gratitudine va altresì ad Alessandra Gregorini e a Monica Donaglio, direttrice dell'Archivio del Comune di Venezia, per avermi facilitato l'accesso alla documentazione relativa alla mostra. Infine, ringrazio l'amico e collega Devis Valenti per aver condiviso con me il riferimento all'allestimento della mostra nella corrispondenza Moschini-Wittgens del 1950.

della museografia e del restauro, Pallucchini si pose in dialogo con le parallele definizioni elaborate in sede istituzionale da Guglielmo Pacchioni e Giulio Carlo Argan. Il presente saggio intende offrire, attraverso materiale archivistico inedito, un'analisi del ruolo della mostra di Veronese nel contesto nazionale e internazionale, ricostruendo con un approccio interdisciplinare le dinamiche teoriche e operative che ne animarono lo svolgimento.

Veronese exhibition took place in Venice in 1939 under the direction of Rodolfo Pallucchini. While promoting both material and critical examination of Veronese's work, the exhibition was an opportunity to undertake a massive restoration, performed by Mauro Pelliccioli and his team of collaborators. Pallucchini's museographical and conservative program was in close relation with the theories promoted by Guglielmo Pacchioni and Giulio Carlo Argan in public administration. This paper intends to offer, through unpublished archival evidence, a detailed analysis of Veronese exhibition in relation to national and international context, in order to understand with an interdisciplinary approach both its theoretical and practical aspects.

Quella di Paolo Veronese è la terza di una serie di grandi mostre biennali organizzate dal Comune di Venezia in omaggio ai maestri del Rinascimento veneto, una sorta di contraltare all'ormai consolidato sistema delle biennali internazionali d'arte contemporanea¹. Rispetto alle precedenti rassegne curate da Nino Barbantini e dedicate a Tiziano (1935) e Tintoretto (1937), seppur in un'apparente continuità di impianto², la mostra di Veronese si distingue per alcune sostanziali novità.

A Barbantini subentra Rodolfo Pallucchini, trasferito a Venezia nel 1938 dopo l'esperienza come ispettore della Galleria Estense di Modena e temporaneamente assegnato alla Direzione delle Belle Arti ed Istruzione del Comune veneziano³. Nel debutto alla guida della mostra, Pallucchini innova senza rivoluzionare: l'intera iniziativa, dalla concezione alla realizzazione, testimonia un forte spirito di aggiornamento e consonanza rispetto alle elaborazioni di punta del pensiero museografico e della teoria del restauro in Italia, recentemente codificate nel noto Convegno dei Soprintendenti del 1938, in un più ampio processo di riforma delle Belle Arti promosso dall'allora Ministro Giuseppe Bottai⁴.

Nel programma culturale promosso da Bottai, le ragioni della propaganda fascista appaiono mescolate con l'aspirazione ad una rigorosa scientificità di impostazione e metodi⁵. Questa duplicità innerva il progetto della mostra di

¹ Pallucchini 1939a.

² Continuità testimoniata dalla composizione della Commissione Consultiva, che include tutti i membri delle passate edizioni (N. Barbantini, I. Brass, G. Fiocco, G. Fogolari, F. Forlati, G. Lorenzetti, V. Moschini), a cui si aggiunge la figura di Roberto Longhi; cfr. Fogolari 1935; Barbantini 1937. La genesi e le caratteristiche peculiari delle mostre di Tiziano e Tintoretto saranno oggetto di uno mio specifico contributo, dal titolo *Venezia e le biennali d'arte antica negli anni '30*, attualmente in corso di preparazione.

³ Nepi Sciré 2001.

⁴ Serio 1983; Salvagnini 2000, pp. 379-426; Cazzato 2011, pp. 217-330.

⁵ Bottai 1938.

Veronese, occasione di avanzamento scientifico per gli studi nazionali e al contempo celebrazione del genio della stirpe italiana attraverso uno degli eroi del Rinascimento⁶. L'inaugurazione della mostra il 25 aprile 1939, tributo al mito di Venezia nel giorno di S. Marco, funge da vetrina per la parata delle alte cariche dello Stato (fig. 1), opportunamente registrata e diffusa su scala nazionale grazie al cinegiornale dell'Istituto Luce⁷.

La ricaduta scientifica dell'attività espositiva si misura, oltre che nei restauri, nel catalogo e nelle molte pubblicazioni appositamente riservate al pittore, fra cui approfondimenti specifici dedicati agli affreschi di Maser e al complesso di S. Sebastiano, sedi collaterali della mostra⁸. Mentre per la villa di Maser, grazie alla disponibilità dei proprietari conti Volpi di Misurata, si organizzano periodiche escursioni, la chiesa di S. Sebastiano viene illuminata attraverso l'uso di riflettori di tipo Fortuny, secondo una modalità già sperimentata per i teleri di Tintoretto a S. Rocco durante la mostra del 1937⁹.

In quanto selezione antologica di opere di varia provenienza, affiancando alla necessaria revisione bibliografica la possibilità concreta dell'esame autoptico, la mostra rappresenta il luogo privilegiato per l'esercizio della critica così come del restauro. Grazie all'analisi della ricca documentazione archivistica conservata¹⁰, è possibile riconoscere nella mostra di Veronese un momento di snodo – nell'accezione utilizzata a titolo del recente volume curato da Maria Ida Catalano¹¹ – nell'interazione fra storia dell'arte, museografia e restauro attraverso il comune denominatore delle opere esposte.

1. Criteri di allestimento: Pallucchini, Pacchioni e il dibattito museografico internazionale

Nell'autunno del 1938, all'innescarsi della grande macchina organizzativa in preparazione della mostra di Veronese, si profila innanzitutto il problema

⁶ Pallucchini 1939a, p. 7. Per il ruolo delle mostre fasciste nella promozione nazionalistica di studi "autoctoni" rispetto ad una letteratura di marca prevalentemente straniera cfr. Medina Lasansky 2004, pp. 57-105 e Lazzaro 2005, p. 15.

⁷ Giornale Luce B1504, 03/05/1939. In agosto, il cinegiornale documenta la visita alla mostra di Göbbels, Ministro per la Propaganda del Reich, accompagnato dal Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri (Giornale Luce 1567-1568, 16/08/1939).

⁸ «Emporium» 1939, pp. 113-152 (numero dedicato a Veronese con articoli di G. Fiocco, A. M. Brizio, L. Coletti, V. Moschini, R. Gallo); Motta 1939; Pallucchini 1939b. Dal catalogo della mostra nascerà la prima monografia di Pallucchini dedicata a Paolo Veronese (Pallucchini 1940) ed ampliata attraverso numerose riedizioni nei decenni successivi sino a quella definitiva del 1984.

⁹ Pallucchini 1939a, pp. 9-10 e 1939c, p. 520.

¹⁰ Venezia (Celestia), Archivio Municipale (d'ora in poi AMV), *Mostra "Veronese" – Anno 1939*. La serie, proveniente dall'Ufficio Turismo del Comune, è tuttora in fase di riordino. Pertanto, le buste saranno citate secondo la segnatura provvisoria.

¹¹ Catalano 2013a.

della sede: a Ca' Pesaro, che aveva ospitato le precedenti mostre dirette da Barbantini, era stata recentemente inaugurata la Galleria Internazionale di Arte Moderna, in un ordinamento curato dallo stesso Pallucchini al fianco di Pietro Lorenzetti¹². Scartata dunque l'ipotesi di sfollarne temporaneamente la collezione per far posto ad un'ulteriore mostra d'arte antica – «perché non si può sacrificare ai grandi del passato l'arte moderna, cioè la voce e l'espressione del tempo nostro»¹³ – il Comune propone come alternativa il complesso dei locali di Ca' Giustinian e del Ridotto, recuperati dopo un recente intervento di restauro.

I due edifici presentano numerosi vantaggi: oltre alla posizione, a due passi dal bacino turistico di piazza S. Marco, essi possono offrire una struttura accogliente e moderna, dotata di bar, ristorante, ascensori, nonché di un moderno impianto di controllo termo-igrometrico, a beneficio dei visitatori estivi e soprattutto della conservazione delle opere¹⁴. D'altra parte, la necessità di rimediare ad uno dei principali difetti della sede, ovvero l'assenza di finestre nel Salone delle Feste di Ca' Giustinian, avrebbe obbligato a ricorrere ad un impianto di illuminazione artificiale che – se esteso a tutta la mostra – avrebbe garantito la possibilità di apertura serale, secondo quanto auspicato da Bottai nel recente Convegno dei Soprintendenti sulla base delle recenti esperienze internazionali¹⁵. Tale misura, che nello spirito pacificatore dell'*Office International des Musées* (OIM) rappresentava un'opportunità per ampliare il pubblico dei musei in quanto enti promotori di civiltà e rispetto fra i popoli¹⁶, nell'Italia del regime viene declinata in chiave propagandistica, come mezzo per estendere il proprio bacino di partecipazione alle classi lavoratrici.

La scelta della Commissione Consultiva cade dunque su Ca' Giustinian, e il prospettato sistema di illuminazione artificiale, da necessario rimedio, diventa ben presto una promettente novità¹⁷. Non solo esso permette effettivamente

¹² Pallucchini 1938b.

¹³ AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Determinazione generale Mostra "Paolo Veronese"* (n. 53283 B.A.): «la Galleria d'Arte Moderna è stata, per ben quattro anni, rinchiusa nei magazzini. La chiusura della Galleria provocò proteste e malcontenti nel campo artistico. È quindi evidente che il Comune di Venezia non solo non intende affrontare il problema della sede della futura Mostra ma anche desidera risolverlo in pieno».

¹⁴ AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Sede della mostra*, Per la sede della Mostra di Paolo Veronese, 5.11.1938.

¹⁵ Bottai in Pacchioni 1938, p. 154.

¹⁶ Sulla nascita dell'OIM in seno all'Institut International de Coopération Intellectuelle e sul dibattito museografico internazionale in rapporto con il contesto italiano si vedano: Basso Peressut 2005; Dalai Emiliani 2008; Catalano 2013a; Cecchini 2013b; Dragoni 2015.

¹⁷ AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Verbali di sedute*, Verbale della I^a seduta della Commissione per la Mostra di Paolo Veronese, 21.10.1938; AMV, Mostra "Veronese", Busta 6, *Pratiche in sospenso*, Relazione [del Podestà] per la Commissione Consultiva s.d. [ma 15.3.1939 ca.]: «I nostri tecnici hanno superbamente risolto il problema dell'illuminazione che, non temiamo di dirlo, sarà una vera affermazione in questo campo. Si è infatti realizzato un sistema che permette la perfetta e razionale illuminazione della parete e quindi dell'opera».

di prolungare l'apertura fino alle undici di sera; ma, nelle mani di Pallucchini, diviene uno degli elementi portanti della sua costruzione museografica.

Nel dar conto su «Le Arti» dei criteri allestitivi adottati, conscio delle obiezioni che avrebbe potuto sollevare¹⁸, Pallucchini ricorre ad esempi di sistemi a luce artificiale in uso in musei internazionali, dimostrando un alto livello di consapevolezza e aggiornamento sul tema¹⁹. Per la mostra viene ideato un apposito sistema a luce artificiale diretta, schermata in modo da illuminare selettivamente le opere lasciando in penombra il centro della sala (figg. 2-3). Nelle piccole sale del mezzanino, in cui è esposto il soffitto con travature a vista²⁰, un analogo effetto viene ottenuto incassando i riflettori nei lacunari e indirizzando la luce grazie ad un pannello obliquo (fig. 4).

I disegni, posti in una sala di passaggio, sono inseriti in *passepourtout* e illuminati mediante *applique* a parete costituite da uno scatolato metallico che ospita una luce lineare (verosimilmente a fluorescenza), a complemento di quella generica fornita dalle lampade a sospensione (fig. 5). Le finestre, laddove presenti, vengono schermate da lastre di *termolux*, un moderno tipo di materiale vitreo opalescente e isolante²¹; mentre le ampie tende permettono di gestire con flessibilità il passaggio fra illuminazione naturale, mista e artificiale²².

Più che dal dichiarato modello del Wadsworth Atheneum di Hartford, nel Connecticut²³, l'ispirazione sembra provenire dall'intervento di Clarence Stein e Isadora Rosenfield *Eclairage naturel et éclairage artificiel*, edito negli atti della Conferenza museografica organizzata dall'OIM a Madrid nel 1934²⁴. Oltre ad un ricco repertorio di esempi illustrati tramite fotografie, schemi e diagrammi, il saggio riporta in appendice il recente esempio del sistema di illuminazione artificiale adottato dalla National Gallery di Londra per illuminare selettivamente le pareti attraverso apposite lampade schermate²⁵. Analogamente, nella versione

¹⁸ AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Sede della mostra*, Per la sede della Mostra, cit.: «questo tentativo, che del resto è già stato favorevolmente realizzato all'estero, potrebbe incontrare la versione [sic] di studiosi e critici: anche perché è ovvio che un puro colorista della forza di Paolo Veronese è più godibile alla luce naturale».

¹⁹ Pallucchini 1939c, pp. 519-520. Una dettagliata descrizione tecnica del sistema di illuminazione è nel fascicolo dedicato alla mostra in AMV, IX/12/9 (1936-1940).

²⁰ Pallucchini 1939c, p. 519.

²¹ Dal Falco 2002, p. 444.

²² AMV, Mostra "Veronese", Busta 6, *Pratiche in sospenso*, Mostra del Veronese: ordine di Servizio del direttore della Mostra R. Pallucchini, 27.4.1939: «Nella Sala N. 3 del Ridotto alle ore 14 devono essere chiuse le tende e data una mezza illuminazione artificiale. Al II° piano di Ca' Giustinian, nelle sale prospicienti il Canal Grande, quando il tempo è scuro e piovoso le tende devono essere tutte aperte. Nelle giornate di sole le tende devono essere tutte chiuse al mattino e parte aperte progressivamente nel pomeriggio».

²³ Pallucchini 1939c, p. 520; sul museo di Hartford diretto da Arthur Everett "Chick" Austin si rimanda a Gordon Kantor 2002, ed. it., pp. 243-250.

²⁴ Stein, Rosenfield 1934. I suggerimenti dei due studiosi verranno raccolti, in forma parziale e rielaborata, da Bruno Maria Apollonj in Giglioli *et al.* 1934, e successivamente in Apollonj 1935, ried. in Basso Peressut 2005, pp. 116-125 con un più ampio corredo illustrativo.

²⁵ Stein, Rosenfield 1934, pp. 147-153. Il riferimento all'esempio della National Gallery

proposta da Pallucchini, il velario permette di nascondere i riflettori così da evitare il fastidioso effetto di *éblouissement*²⁶ più volte paventato da Stein e Rosenfield, prevenendo inoltre il formarsi sui vetri di riflessi diretti.

In ambito internazionale, si insiste sull'importanza del sistema di illuminazione come fattore non solo conservativo, ma anche psicologico, nell'intento di evitare al pubblico di affaticare la vista e creare nelle sale un'atmosfera il più possibile accogliente e favorevole al godimento estetico delle opere²⁷. Nel recepire tali istanze di rinnovamento, la critica italiana ne esalta la componente filologica: «l'illuminazione – puntualizza Bottai – deve essere applicata con criterio: e cioè senza scenografiche incidenze o colorazioni di raggi, ma con esatto calcolo delle condizioni luminose adatte alle opere»²⁸. Il criterio dell'illuminazione non è tanto quello del comfort, quanto piuttosto quello della scientificità, a partire da un principio di visibilità e corretta leggibilità dei valori formali dell'opera. Così Pallucchini commenta l'effetto ottenuto grazie al *termolux*: «Si è raggiunta [...] un'ottima e costante diffusione di luce negli ambienti, in modo da permettere una buona lettura delle opere disposte sulle pareti»²⁹.

A chi attacca l'illuminazione artificiale perché troppo distante dalle condizioni di luminosità naturale con cui l'artista ha creato i suoi dipinti, la direzione della mostra risponde ribadendo la natura del processo di astrazione critica in atto, lontano da ogni pretesa di ambientazione storicista:

Non si può agevolmente sostenere che questa luce viva e un poco fredda della mostra equivalga alla luce naturale dei dipinti, alla luce cioè nella quale avrebbero dovuto vivere e per la quale l'artista li aveva creati, essa è tuttavia quanto di meglio si possa oggi realizzare in questo campo e alla nostra obiezione gli ordinatori potrebbero facilmente rispondere, come già hanno risposto, che il fatto stesso che le opere sono radunate, cioè tolte dai loro luoghi naturali, postula la libertà assoluta nella creazione dell'ambiente di visione rispondente al nostro gusto e alle esigenze di una perfetta lettura dei valori figurativi³⁰.

di Londra, presente nelle carte d'archivio – per esempio AMV, Mostra “Veronese”, Busta 2, *Determinazione generale* – è omesso nell'articolo su «Le Arti» forse per ragioni di opportunità politica.

²⁶ L'*éblouissement* è, letteralmente, l'accecamento dovuto alla visione diretta della sorgente luminosa. Cfr. Stein, Rosenfield 1934, pp. 94-96.

²⁷ Ivi, pp. 77-78: «Le grand public visite un musée d'art pour y chercher un plaisir esthétique et une inspiration plutôt que pour s'y instruire. Il ne suffit donc pas que chaque objet soit éclairé de façon à mettre en valeur ses plus belles qualités artistiques».

²⁸ Bottai in Pacchioni 1938, p. 154.

²⁹ Pallucchini 1939c, p. 520. Una decina d'anni più tardi, Moschini si ricorderà dell'esperienza veronesiana sconsigliando la direttrice di Brera F. Wittgens dall'adottare il *termolux* per la Pinacoteca di Brera: «Purtroppo il *thermolux* [sic] ha fatto gran danno alla Mostra del Veronese e ce ne siamo accorti ogni volta che si aprivano le finestre e veniva la luce naturale. I quadri allora veramente vivevano mentre, in modo quasi misterioso, il *thermolux* dava una luce morta, senza vibrazioni» in Venezia, Archivio storico dell'ex-Soprintendenza al Polo Museale veneziano (d'ora in poi ASPMV), Gallerie, Busta 5/1 *Cessioni e cambi*, Lettera di V. Moschini a F. Wittgens, 22.2.1950.

³⁰ Moretti 1939.

Il criterio di leggibilità che informa la scelta del sistema di illuminazione pervade ogni aspetto della presentazione delle opere. Ecco quindi che ai restauri si accompagnano frequenti revisioni e sostituzioni delle cornici, fondamentale perimetro di raccordo fra pareti e superfici pittoriche. Nel caso delle portelle d'organo della Galleria Estense, ad esempio, la richiesta di liberarsi delle «brutte ottocentesche cornici delle tele» si collega alla necessità di restauro segnalata dal soprintendente Calzecchi in vista del loro trasporto³¹. Aldo de Rinaldis, direttore della Galleria Borghese, suggerisce di sostituire le «cornici indegne» della *Predica del Battista* e della *Predica di S. Antonio ai pesci*, anch'esse sottoposte a restauro, con cornici veneziane d'epoca³²; mentre Pallucchini propone l'adozione di «un tipo unico, semplicissimo»³³ a listelli dorati, utilizzato per molte delle opere esposte ed ancora visibile nelle fotografie delle sale.

Insieme al restauro, la revisione delle cornici rientra fra quelle operazioni preliminari all'allestimento che Frederik Schmidt Degener (direttore del Rijksmuseum di Amsterdam e protagonista del dibattito museografico internazionale di quegli anni) definisce come *toilette* dei dipinti, a maggior ragione necessaria nel caso di esposizioni che raccolgano quadri di diversa matrice collezionistica³⁴. L'eliminazione delle cornici non originali, espressione di un gusto diverso da quello dei dipinti e dunque ostacolo alla loro corretta lettura, consente di armonizzare la presentazione degli insiemi e al contempo valutare le singole opere senza interferenze spurie. L'allestimento, così come il restauro, opera al servizio della critica per favorire il contatto diretto con l'opera d'arte nella sua materialità e nell'unità del suo linguaggio figurativo; né è un caso che tale riflessione museografica venga raccolta e sviluppata da Brandi nell'allestimento della sala per le mostre presso l'Istituto Centrale del Restauro³⁵.

Per quanto riguarda l'allestimento delle sale, l'esigenza di uniformare i locali settecenteschi del Ridotto con quelli moderni di Ca' Giustinian comporta un pressoché totale mascheramento degli ambienti storici. Schermata la maggior parte dei soffitti, un'armatura lignea consente di suddividere gli ambienti in sale di diversa grandezza, creando un percorso razionale per agevolare il deflusso dei visitatori (fig. 6). Nonostante la preferenza accordata da Pallucchini alla tela juta, ragioni di praticità lo inducono a scegliere i più tradizionali velluti, calati morbidamente a ricoprire ogni parete³⁶. Il rivestimento in juta chiara viene realizzato solo nella piccola saletta che raccoglie i frammentari affreschi di Villa Soranzo, dove – caso unico fra quelli in mostra – il frammento di

³¹ AMV, Mostra “Veronese”, Busta 10, *Modena: prestito opere conservate nella R. Galleria Estense*, Lettera del Podestà a Carlo Calzecchi Onesti [sic], 7.1.1939.

³² AMV, Mostra “Veronese”, Busta 10, *Richieste prestito opere esistenti nelle varie RR. Gallerie – Musei ecc. d'Italia*, Roma: prestito opere conservate nella R. Galleria Borghese, Lettera di Aldo de Rinaldis a R. Pallucchini [sic], 29.3.1939.

³³ Ivi, Lettera di R. Pallucchini a A. de Rinaldis, 31.3.1939.

³⁴ Schmidt Degener 1934, p. 201.

³⁵ Catalano 2006; Catalano in Catalano, Cecchini 2013, pp. 331-340.

³⁶ Pallucchini 1939c, p. 519.

soffitto raffigurante *La Gloria* viene montato in modo da poterne apprezzare fedelmente lo scorcio prospettico (fig. 7).

Nella scelta delle tinte dei velluti, Pallucchini cambia registro: aboliti i fastosi verdi e i rossi scuri presenti nelle mostre di Tiziano e Tintoretto, la preferenza si appunta sul grigio, giocato su tre diverse gradazioni accuratamente calibrate per meglio «valorizzare la luminosità, intonata su tinte fredde, della pittura di Veronese»³⁷. I campioni di velluto tuttora visibili in uno dei fascicoli relativi all'allestimento della mostra offrono una rara testimonianza a colori di un elemento altrimenti taciuto dalle foto d'epoca (fig. 8-9)³⁸.

Se dunque la scelta del velluto drappeggiato come materiale di rivestimento potrebbe apparire in linea con la tradizione museografica precedente, assai diverso è il criterio di gusto e di relazione con l'ambiente attraverso il quale esso è applicato³⁹. Sessant'anni più tardi, Pietro Zampetti⁴⁰, successore di Pallucchini alla Direzione alle Belle Arti del Comune, evocherà così il ricordo impressogli dalla visita delle sale allestite per la Mostra:

la mostra ha un valore storico anche per i criteri di quell'allestimento. Nessuno di voi lo può ricordare. Esso era del tutto nuovo, addirittura rivoluzionario, rispetto al gusto di allora, che aveva ispirato l'allestimento di quella di Tiziano, tenuta a Ca' Pesaro: dove i quadri, valorizzati dagli ambienti prestigiosi, apparivano appesi alle pareti senza particolari accorgimenti. A Ca' Giustinian fu tutto diverso. Le sale offrirono solo lo spazio di esposizione, ma gli ambienti erano del tutto occultati e adattati a rispondere delle esigenze espositive delle opere⁴¹.

Lungi dall'essere neutrale, l'allestimento ideato da Pallucchini nasce come risposta a limiti oggettivi della sede e si sviluppa in un processo rigorosamente finalizzato ad individuare e favorire la lettura dei «valori figurativi» di ogni opera⁴². Così, nell'impossibilità di creare una sequenza cronologica a causa della distribuzione degli ambienti⁴³, è ribadito il principio di suddivisione delle opere «secondo criteri di affinità nell'intonazione cromatica e nel soggetto, in

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ I campioni di tessuto sembrano in effetti corrispondere alla descrizione datane da Pallucchini (*Ibidem*: «si sono scelte tre gradazioni di grigi, uno chiaro tendente all'argento, un secondo più scuro ed un terzo leggermente violaceo»).

³⁹ Sul tema del colore delle pareti dei musei in rapporto alla storia del gusto cfr. Di Macco 2014.

⁴⁰ Vastano, *ad vocem Zampetti, Pietro*, in *Dizionario* 2007, pp. 658-662.

⁴¹ Zampetti 2001, pp. 109-110. Zampetti propone per l'allestimento il nome di Carlo Scarpa; l'ipotesi è errata, ma l'esperienza della mostra veronesiana rappresenta in effetti un significativo precedente per la mostra di Bellini del 1949, allestita da Scarpa sotto la direzione di Pallucchini.

⁴² Pallucchini 1939c, p. 521: «si è voluto soprattutto che la "regia" fosse subordinata umilmente all'opera d'arte, e non viceversa: cioè che ognuna di quelle opere potesse vivere isolata in modo da offrire la migliore lettura dei propri valori figurativi».

⁴³ A differenza di Ca' Pesaro, la cui «distribuzione logica degli ambienti» avrebbe permesso lo sviluppo di un filo cronologico: AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Sede della mostra*, Per la sede della Mostra, cit.

modo da dar risalto a ciascuna di esse, collocandole dentro spazi ben pausati»⁴⁴. Le nicchie create per accogliere due dipinti ritenuti «di massimo significato» (la *Crocifissione* di S. Lazzaro dei Mendicanti e la *Predica del Battista* Borghese) rispondono dunque allo sperimentato principio di isolamento e sottolineatura del capolavoro⁴⁵ piuttosto che ad un improbabile tentativo di ricostruzione d'ambiente (figg. 10, 15). Nell'assenza di didascalie, è la disposizione stessa dei dipinti a generare senso attraverso la costruzione di una rete di relazioni significanti, contribuendo tramite l'illuminazione ad orientare l'attenzione dei visitatori esclusivamente sulle opere.

Il percorso complessivo della mostra risulta stilisticamente unitario ma non monotono, sobrio senza essere impersonale; articolato in modo da rispecchiare ed accogliere la varietà di temi e formati delle opere esposte, dagli esili supporti dei disegni ad opere come l'imponente *Cena in casa di Simone* della Sabauda (fig. 11). Non a caso la mostra veneziana viene pubblicamente lodata da Guglielmo Pacchioni sulle pagine de «Le Arti» pochi mesi dopo la sua chiusura. Additata insieme alla mostra di Leonardo da Vinci a Milano⁴⁶ come modello di riflessione sugli «attuali problemi critici di ordinamento museografico», è molto apprezzata per l'approccio alle difficoltà poste dalla sede, affrontate

non con singoli provvedimenti parziali ma con una coraggiosa trasformazione totalitaria della pianta e dell'alzato e con la quasi totale rinuncia alla luce naturale. Ardimento che non augurerei diventasse norma abituale d'ogni mostra di pittura ma che qui, adottato come mezzo d'eccezione per far fronte a particolarissime difficoltà altrimenti non superabili, assume nel complesso un'unità che ha valore di stile⁴⁷.

Il problema del rapporto fra architettura e opere era stato più volte affrontato da Pacchioni in sede pratica (a partire dal riordino della Galleria Sabauda nel 1932, seguita dai musei di Mantova, Novara e Pesaro⁴⁸) e teorica, in particolare nell'intervento dal titolo *Coordinamento dei criteri museografici* pronunciato al Convegno dei Soprintendenti del 1938⁴⁹. Fautore di un approccio museografico che, nel rigettare le ricostruzioni in stile, non cadesse nell'abulia o nella pretesa di imparzialità critica, Pacchioni sosteneva la necessità di valorizzare le opere entro criteri di gusto attuali. Il diradamento del materiale esposto e l'allestimento secondo i parametri di semplificazione e razionalizzazione degli

⁴⁴ Pallucchini 1939c, p. 521.

⁴⁵ Cecchini 2014, pp. 72-74. Alcuni esempi analoghi, di poco precedenti, sono quello del S. *Girolamo* di Leonardo nel riallestimento della Pinacoteca Vaticana proposto da Biagetti sulla base degli esempi europei (Cecchini 2013a, pp. 438-440) e del gabinetto di velluto fatto realizzare da Fogolari per la *Tempesta* di Giorgione, approdata alle Gallerie nel 1932 (Curzi 2005, p. 194).

⁴⁶ Sulla mostra leonardesca, coordinata da Giuseppe Pagano nelle sale della Triennale di Milano in un linguaggio architettonico spiccatamente moderno e sperimentale, vedi Catalano, Cecchini 2013, pp. 335-336, 344 e ss.; Cecchini 2013b, pp. 90-95.

⁴⁷ Pacchioni 1940, p. 181.

⁴⁸ Cfr. Astrua, *ad vocem Pacchioni, Guglielmo*, in *Dizionario* 2007, pp. 434-445.

⁴⁹ Pacchioni 1938; Cecchini 2013b, pp. 75-80.

spazi museali parallelamente discussi in seno all'OIM⁵⁰ venivano ricondotti da Pacchioni all'estetica del capolavoro, crocianamente inteso nel suo «puro valore di creazione» dello spirito⁵¹.

Per comunicare al vasto pubblico dei non-specialisti, Pacchioni proclamava l'esigenza di un linguaggio espositivo giocato non sul piano elitario dell'erudizione bensì su quello della sensibilità estetica, canale di accesso per l'educazione collettiva⁵². Non sorprende dunque che egli apprezzi, della mostra veneziana, la «delicata ed esperta sensibilità»⁵³ nell'accordare i grigi dei velluti con le tinte dei dipinti, presentati in una luce isolante ed auratica; esempio virtuoso di una museografia applicata non a priori, bensì come esercizio critico che individua ed interpreta al meglio le qualità stilistiche delle opere esposte. Pallucchini, d'altro canto, nell'affermare il valore sperimentale degli allestimenti temporanei, aveva citato fra i modelli di aggiornamento nazionale, oltre al Museo civico di Bolzano riordinato da Wart Arslan⁵⁴, proprio quel Museo della Ceramica di Pesaro da poco allestito e divulgato da Pacchioni secondo i criteri sopra descritti⁵⁵.

Pur inserendosi consapevolmente nel solco dei recenti interventi promossi da Pacchioni e Arslan, Pallucchini trasferisce nell'allestimento della mostra di Veronese molte delle soluzioni già sperimentate personalmente nel suo rapido *cursus honorum* di funzionario alle Belle Arti. La semplificazione di cornici e supporti; lo schiarimento delle pareti sulla base del criterio di «ambientazione cromatica» di un selezionato gruppo di opere esposte; l'utilizzo di materiali come la juta, il velluto, il vetro *termolux*; infine l'esplicito rimando a soluzioni museografiche internazionali di moderna realizzazione, sono tutti elementi già comparsi nel primo parziale riordino curato da Pallucchini, ovvero quello della Galleria Estense di Modena⁵⁶.

In quel caso, Pallucchini aveva riformulato, nel rispetto dei suoi principi essenziali, un progetto ideato pochi mesi prima da Giulio Carlo Argan, e rimasto su carta a causa dell'immediato trasferimento di Argan a Roma come funzionario della rinnovata Direzione Generale Antichità e Belle Arti a servizio

⁵⁰ Pacchioni pubblica il resoconto del proprio riallestimento della Galleria Sabauda su «Mouseion», la rivista ufficiale dell'OIM, nel 1934 (un sunto era già comparso in appendice al cap. VII di *Muséographie* 1934, pp. 246-247). Vedi Cecchini 2013b, pp. 70-72; Galizzi Kroegel 2014; Zanzottera 2014.

⁵¹ Pacchioni 1937, p. 128.

⁵² Pacchioni 1940, p. 178: «Interpretazione e commento [...] sono tanto più efficaci e felici quanto meno han bisogno di far ricorso a complesse didascalie, quanto più riescono a parlare col semplice linguaggio dei rapporti delle assonanze delle armonie dei contrasti tra opera e opera, tra le opere e la sala, tra le opere e il gioco di luce di penombre di riverbero: che sono poi gli essenziali strumenti ed i mezzi di cui l'ordinatore dispone per arrivare al suo intento.»

⁵³ Pacchioni 1940, p. 181.

⁵⁴ Gioli 2014; Angelini 2015.

⁵⁵ Pacchioni 1937.

⁵⁶ Pallucchini 1938a. Trasformazioni analoghe vengono realizzate, in parte, anche nel riallestimento della Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro l'anno precedente alla mostra (Pallucchini 1938b).

del Ministro Bottai⁵⁷. Nel perseguire la massima visibilità delle opere esposte, Argan aveva progettato un intervento in evidente consonanza con il piano di aggiornamento museografico promosso in Italia da Pacchioni, a cui renderà esplicito omaggio in un articolo dedicato al già citato museo di Pesaro sulla rivista «Casabella» del 1938⁵⁸. Sulle pagine della medesima rivista, tre anni prima, era stata pubblicata una recensione anonima, ma attribuibile allo stesso Argan, che valutava positivamente gli analoghi esiti conseguiti da Arslan nel riordino del Museo civico di Bolzano⁵⁹.

In questo percorso apparentemente tortuoso, che da Pacchioni conduce a Pallucchini attraverso la parentesi modenese di Argan, sta la chiave per comprendere e collocare i criteri di allestimento della mostra di Veronese nella fitta rete di relazioni, esperimenti e scambi sorta in Italia negli anni '30 a partire dal dibattito museografico internazionale. D'altra parte, nel tentativo di coniugare scientificità (di impianti, di allestimento, d'impostazione critica) ed ampiezza divulgativa si può cogliere l'eco di quel sodalizio fra tradizione e modernità, storicità e vita, che dalla retorica propagandistica di Bottai risuona forte e chiaro nelle sale della mostra allestita da Pallucchini.

2. Restauri: Mauro Pellicoli e bottega al servizio della critica d'arte

Sin dalle fasi iniziali della sua progettazione, il programma della mostra di Veronese prevede un finanziamento specifico da destinarsi alla voce restauri. A partire dall'esperienza maturata due anni prima durante la mostra di Tintoretto, che aveva propiziato alcune clamorose trasformazioni di configurazione e formato delle opere esposte⁶⁰, i restauri diventano uno degli ingredienti fondamentali nella costituzione delle esposizioni veneziane. A beneficiare del successo di questa formula è innanzitutto il restauratore bergamasco Mauro Pellicoli, che si era progressivamente affermato sulla scena veneziana guadagnandosi la totale fiducia della Soprintendenza a partire dai primi anni '30 grazie a numerosi restauri effettuati sia per le Gallerie che sul territorio⁶¹.

In un'intervista rilasciata trent'anni più tardi, in vista della pubblicazione della propria biografia, Pellicoli ricorderà la sistematica revisione «delle

⁵⁷ Argan 2002; Stoppani 2002.

⁵⁸ Argan 1938a. Sul rapporto Argan-Pacchioni-Pallucchini vedi Russo 2009, pp. 63-70; Dalai Emiliani 2012, pp. 70-71; Cecchini 2013b, pp. 80-84.

⁵⁹ Gioli 2014.

⁶⁰ Barbantini 1937; Moschini 1940.

⁶¹ Per un profilo biografico di Mauro Pellicoli vd. Panzeri 1998; Torresi, *ad vocem Pellicoli, Mauro*, in Torresi 1999, pp. 113-114 e 2003, p. 112; Bonfatti, *ad vocem Pellicoli, Mauro*, in Ciancabilla, Spadoni 2014, vol. II, p. 188. L'archivio Pellicoli di Lurano è incluso nel progetto della banca dati ASRI – Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani dell'Associazione Secco Suardo; cfr. Orizio 2007.

opere da esporre, con restauri anche radicali, rimozioni di ridipinture e poi foderature, puliture dove era il caso»⁶²; procedimento che lo vede protagonista nelle esposizioni veneziane di questi anni e che proseguirà pressoché immutato nelle rassegne del dopoguerra.

Avendo restaurato opere di alta caratura come la pala di Castelfranco, il polittico di S. Zeno di Verona, il *Ritratto* di Lotto, la *Pietà* di Bellini e il *S. Giorgio* di Mantegna delle Gallerie⁶³, Pelliccioli poteva ormai vantare una notevole dimestichezza con la pittura veneta e, soprattutto, la consuetudine al lavoro con Vittorio Moschini e Gino Fogolari⁶⁴, entrambi membri fissi nelle Commissioni consultive delle esposizioni veneziane. Già incaricati di alcuni restauri per le mostre di Tiziano e Tintoretto⁶⁵, Pelliccioli e la sua squadra vengono coinvolti in maniera più massiccia per la mostra di Veronese, sotto il vigilante controllo di una commissione composta da Moschini, Fogolari e Pallucchini. Il quaderno di restauro e i relativi fascicoli tuttora conservati nel suo archivio personale presso l'Associazione Secco Suardo a Lurano (BG) offrono una preziosa testimonianza dell'entità e dell'articolazione del lavoro condotto, ad un ritmo febbrile, fra il gennaio e l'aprile del 1939⁶⁶.

In soli quattro mesi, nonostante fosse contemporaneamente impegnato nel cantiere della Camera degli Sposi a Mantova⁶⁷, Pelliccioli interviene in varia misura su cinquantuno opere veronesiane ed effettua una «pulitura generale ai dipinti della Mostra»⁶⁸. Un lavoro di simile portata non si spiega se non attraverso un'efficace ripartizione di incarichi e responsabilità fra il maestro e i suoi numerosi collaboratori, occasionali e di lungo periodo. In quest'ultima categoria rientrano, nell'ordine, i fratelli Luciano e Giuseppe Arrigoni e Luigi Pigazzini⁶⁹, aiuti stabili nella bottega milanese di Pelliccioli nonché capifila della squadra impiegata a Venezia; fra i collaboratori occasionali per l'impresa veneziana, invece, figurano i meno noti Sergio Meneghini, Ariodante Bondi, Arturo Cestari e Augusto Dallaglio⁷⁰.

⁶² Pelliccioli in Rinaldi 2014, pp. 80-81.

⁶³ Parca 2005, pp. 199-205; sul restauro di Lotto vedi Ceriana 2011; mentre alla pala di Castelfranco sono dedicati i contributi di Pacia 2010 e Piva 2013.

⁶⁴ Fogolari e Moschini erano rispettivamente direttore e ispettore alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; Fogolari, inoltre, era Soprintendente alle Gallerie di Venezia. Cfr. Manieri Elia, *ad vocem Fogolari, Gino*; Noè, *ad vocem Moschini, Vittorio*, in *Dizionario* 2007, pp. 258-265 e 418-422.

⁶⁵ Moschini 1940, p. 257; Pelliccioli in Rinaldi 2014, p. 80.

⁶⁶ Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo, Archivio Mauro Pelliccioli (d'ora in poi AMP), 11,1.

⁶⁷ Paolucci 1985.

⁶⁸ Tab. 1.

⁶⁹ Su Giuseppe Arrigoni (il cui archivio è conservato, insieme a quello di Pelliccioli, presso l'Associazione Secco Suardo a Lurano) vedi Angelini 2011; Torresi, *ad vocem Arrigoni, Giuseppe e Arrigoni, Luciano*, in Torresi 2003, p. 40. Su Pigazzini: Sarti 2005; Rinaldi 2008; Marinelli, *ad vocem Pigazzini, Luigi*, in Ciancabilla, Spadoni 2014, vol. II, pp. 188-189. Ariodante Bondi potrebbe essere il medesimo restauratore cit. in Torresi, *ad vocem Bondi*, in Torresi 2003, p. 51.

⁷⁰ AMP 11,1.5, Acconti ai restauratori a Venezia. Dallaglio è citato anche in AMV, Busta 6

Come la tabella in appendice ben esemplifica, i restauri così condotti sono il frutto di un lavoro corale, eseguito a più mani a partire dalle disposizioni del maestro, al quale spetta l'intervento ultimo, l'orchestrazione e la supervisione complessiva del lavoro. Questa prassi doveva essere già stata sperimentata nel corso delle precedenti campagne di restauro, come lascia trapelare una lettera indirizzata al soprintendente Fogolari da Pelliccioli, impossibilitato a recarsi a Venezia per ragioni di salute:

Ho ricevuto una lettera anche oggi dal mio aiuto il quale mi dice che trova molta difficoltà a proseguire i lavori anche perché non sono d'accordo sul da farsi sui singoli dipinti del Veronese [...] Ora cercherò di fare un'altra visita appena sarò in grado per vedere bene tutte le situazioni e se possibile [...] continueremo i lavori come si era detto compatibilmente colle mie possibilità di salute, di tempo e con collaboratori sotto la mia responsabilità per il loro lavoro come si è fatto per le mostre di Tiziano e del Tintoretto [...] Il mio aiuto è più che sicuro del lavoro che si dovrà fare specialmente per il Veronese, naturalmente c'è bisogno di avere diversi dipinti in lavorazione per distribuire il lavoro⁷¹.

Alle comprensibili preoccupazioni del restauratore, Fogolari risponde rassicurante:

dipende da Voi giudicare quali lavori credete di assumerVi di persona e quali lasciare ai Vostri aiuti o ai nostri soliti restauratori di qui ma sempre sotto la Vostra guida e il Vostro controllo che dev'essere generale [...] Intanto quello che mi premeva era di assicurarVi che a Venezia e alle Gallerie troverete sempre il Vostro posto di dittatore dei restauri e potrete far qui il buono e il cattivo tempo come vorrete⁷².

L'atteggiamento di imperturbabile fiducia e serena deferenza da parte del Soprintendente veneziano è determinato non solo da anni di fruttuosa collaborazione, ma anche dal parallelo affermarsi di Pelliccioli in cantieri di prestigio nazionale come quello mantovano. Nel proporgli di visitare di persona alcuni affreschi di carattere mantegnesco nella Cappella Corner ai Frari in vista di un possibile restauro, Fogolari attribuisce a Pelliccioli un'alta competenza di giudizio: «a Voi che avete ormai completa dimestichezza coi chiaroscuri del Mantegna del soffitto della Camera degli Sposi se vi fosse qualche cosa proprio di Andrea Mantegna non Vi sfuggirebbe»⁷³.

Il restauratore, mettendo mano direttamente ai dipinti, è colui che meglio conosce e dunque può ri-conoscere le caratteristiche formali e, soprattutto, materiali dell'opera d'arte. Il sapere pragmaticamente maturato da Pelliccioli in

(fogli sciolti) nella doppia grafia Dall'Aglio/Dallaglio. Potrebbe trattarsi di quell'Augusto Dallaglio, pittore e restauratore la cui corrispondenza con Wart Arslan è conservata nel relativo fondo presso il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (CASVA) di Milano, vd. <<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD101B7E/>>, 24.04.2016.

⁷¹ ASPMV, Gallerie 3/1, *Restauri* fasc.119/51: Lettera di M. Pelliccioli a G. Fogolari, 24.1.1939.

⁷² Ivi, Lettera di G. Fogolari a M. Pelliccioli, 26.1.1939.

⁷³ *Ibidem*.

anni di esperienza sul campo si staglia con forza sul terreno di una cultura storico-artistica tradizionalmente votata all'analisi stilistica e filologica dell'opera⁷⁴. D'altra parte, l'assenza di strutture adeguate per lo sviluppo di una scuola locale autonoma (un laboratorio di restauro manca a Venezia, e mancherà fino alla fine degli anni '60⁷⁵) contribuisce a spingere la Soprintendenza a cercare e trovare altrove, nell'autorità della tradizione lombarda, la risorse necessarie al proprio mantenimento.

Il predominio di Pelliccioli a Venezia è testimoniato dai documenti conservati nell'archivio del restauratore, impegnato in laguna già dall'autunno precedente l'inaugurazione della mostra⁷⁶. Nello stesso fascicolo relativo ai restauri veronesiani, infatti, si trovano accenni ad altri interventi attigui: il *Ritratto di Paola Priuli* di Palma il Vecchio e la *Giuditta* di Vincenzo Catena della pinacoteca Querini-Stampalia⁷⁷, una *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini⁷⁸ ed alcuni dipinti della collezione Cini⁷⁹. Nel verso del quaderno di lavoro per la mostra, compaiono elencati sotto il titolo di «Nota radiografie» la *Tempesta* di Giorgione, un *Santo* di Vivarini, la firma di una non precisata *Santa Virgine*, un Bellini di Ca' d'Oro, un polittico di Bellini e infine la *Vecchia*, attribuita a «Torbido (Giorgione)»⁸⁰. Queste brevi, talvolta criptiche note ci restituiscono la complessa rete di lavori – eseguiti o programmati; individuali o a più mani; concentrati o diluiti nel tempo, nelle sedi, nella committenza; oscillanti fra pubblico e privato, musei e territorio – che si svolgeva in sincronia attraverso i ben oliati meccanismi della bottega di Pelliccioli, e che è alla base del suo successo (quasi un monopolio) in terra veneta.

⁷⁴ Un analogo dualismo si trova espresso nella collaborazione fra la prospettiva storico-critica incarnata da B. Nogara e A. Porcella e quella tecnico-operativa del pittore-restauratore Biagio Biagetti, in occasione del già citato riallestimento della Pinacoteca Vaticana (Cecchini S. 2013, pp. 432-433 e 440-441). Va altresì sottolineata l'apertura di Biagetti nei confronti del dibattito museografico internazionale e dell'utilizzo dei metodi scientifici per il restauro che, come vedremo, lo differenzia sostanzialmente da Pelliccioli, più legato ai metodi tradizionali di bottega.

⁷⁵ Cardinali, Falcucci 2002, pp. 84-85 e pp. 92-93.

⁷⁶ AMP 11,1.1, Elenco presenze a Venezia di M. Pelliccioli dal 30 novembre 1938 al 22 aprile 1939.

⁷⁷ *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri* 1940. Pelliccioli restaura inoltre il *Ritratto di Francesco Querini*, sempre della Querini Stampalia. Paola Priuli risulta citata come *Violante*, figlia del pittore, secondo una precedente identificazione che si ritrova, ad esempio, nella fototeca di Federico Zeri in una foto del dipinto anteriore al restauro (inv. 92463, b. 0428, f. 1). Da una nota in AMP 11,1.1, quest'ultimo dipinto e la *Giuditta* risultano essere stati sottoposti a radiografie.

⁷⁸ Verosimilmente la *Madonna con il Bambino dormiente sulle ginocchia* (Fogolari 1940).

⁷⁹ AMP 11,1.5, Quaderno di lavoro: I dipinti Cini sono menzionati per autore (Cima da Conegliano, Mainardi e Montagna). È citato inoltre un trittico da S. Francesco della Vigna che è, con ogni probabilità, quello di Antonio Vivarini il cui restauro – presentato in *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri* 1938, p. 97 – risale a prima dell'autunno 1938.

⁸⁰ AMP 11,1.5, Quaderno di lavoro: Per la *Tempesta* sono enumerate tre radiografie riguardanti i dettagli delle due figure («uomo» e «donna»). Le radiografie, eseguite da Pelliccioli nel giugno 1939 furono successivamente pubblicate da Morassi 1939; mentre le altre confluirono in Morassi 1942. Vedi anche De Ruggieri in Cardinali, De Ruggieri 2013, pp. 129-131.

Gli esiti del lavoro svolto per la mostra, più che nelle relative schede di restauro, sono raccolti e nuovamente presentati da Pallucchini in un articolo dall'eloquente titolo *Restauro veronesiani* sulla rivista ministeriale «Le Arti»⁸¹. La forte attenzione riservata ai restauri da parte degli organi centrali dello Stato, a questa data, non è casuale: il 1939, come noto, segna l'atto di nascita dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, fondato da Bottai su progetto di Argan, Brandi e Longhi ed inaugurato due anni più tardi, nell'ottobre del 1941⁸².

L'atto di istituzione dell'ICR sancisce il nuovo orientamento scientifico impresso al restauro e codificato nel noto discorso pronunciato da Giulio Carlo Argan durante il Convegno dei Soprintendenti del 1938⁸³. In quanto «indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera»⁸⁴, il restauro deve essere condotto dallo storico dell'arte sulla base delle proprie conoscenze e capacità di discernimento, al di fuori di qualsivoglia pretesa ricostruttiva o artistica. Il pensiero di Argan trapassa nelle direttive impartite dal Ministro Bottai:

Restaurare, voi tutti lo sapete, non significa soltanto conservare e consolidare, ma interpretare criticamente. È attraverso il restauro, che noi tramandiamo alle generazioni venture il segno del nostro rigore di studiosi, l'indice della lucida storicità, che è propria della nostra cultura. Restaurare è conoscere⁸⁵.

In ottemperanza alle direttive ministeriali, Pallucchini presenta i restauri veronesiani allineandosi con il pensiero di Argan: più che una misura per rendere presentabili i dipinti, essi rappresentano l'opportunità per una sistematica disamina dell'opera veronesiana ed apportano «un concreto contributo alla storia dell'arte»⁸⁶ grazie al sodalizio fra il sapere tecnico del restauratore e la conoscenza critica dello storico dell'arte preposto⁸⁷.

Nel caso delle mostre venete, l'apporto più significativo è recato per lo più dal restauro di dipinti provenienti dalle innumerevoli chiese disseminate sul territorio. Spesso poste in collocazioni impervie o poco illuminate, tali opere finivano con l'essere ignorate dalla critica, talvolta retrocesse ad attribuzioni di

⁸¹ Pallucchini 1939d. Solo otto delle cinquantuno opere restaurate risultano registrate nelle relative schede di restauro in Archivio Restauri di Venezia (Laboratori della Misericordia), di cui sei in schede anonime e prive di dettagli (Territorio nn. 114-117, 119 e 121). Le restanti due (Gallerie nn. 27, 28) rimandano a Pallucchini 1939d.

⁸² Argan 1989; Catalano 1998; Bon Valsassina 2006, pp. 19-55; Varoli Piazza 2012; per il ruolo di Longhi, cfr. Rinaldi 2002, p. 97 e nota 8 p. 103 e Rinaldi 2006.

⁸³ Argan 1938b.

⁸⁴ Ivi, p. 133.

⁸⁵ Bottai 1938, p. 49. La medesima definizione verrà ripresa in Pacchioni 1938, a proposito della pratica museografica.

⁸⁶ Pallucchini 1939d, p. 26.

⁸⁷ Ivi, p. 27; cfr. anche Parca 2005, p. 200.

minor pregio⁸⁸. Il restauro, in questo caso, ha origine nel momento in cui l'occhio informato e consapevole dello storico dell'arte seleziona il dipinto per far parte della serie esposta: ovvero lo colloca, idealmente, all'interno di una precisa rete di rapporti spazio-temporali astraendolo dal contesto di provenienza (fig.12).

L'intervento sulle opere, a questo punto, è doppiamente necessario: per preservarne l'integrità, certo; ma anche per rimuovere polvere, nerofumo, vernici alterate e soprattutto i restauri spesso invasivi che vi sono stati sovrapposti per mascherarne il degrado, per aggiornarle al gusto corrente, a spostamenti, a mutate finalità devozionali, in una storia conservativa indissolubilmente legata alla vita della comunità a cui erano destinate. L'esercizio di una critica di matrice crociana, al contrario, è votato all'astrazione; ha bisogno, cioè, di esaminare quelle opere come altrettanti testi di una storia dell'arte il più possibile veridica: dove il restauro rappresenta lo strumento di recupero, verifica e garanzia dell'autenticità del testo.

Le opere restaurate forniscono così altrettanti testi inediti per lo studio e la conoscenza dello sviluppo stilistico di un autore. È questa una tipologia di intervento definita da Roberto Longhi come «restauro di rivelazione»⁸⁹, che trova nelle mostre di questi anni un adeguato palcoscenico. Longhi, uomo di fiducia del Ministro Bottai e autorevolissima voce della *connoisseurship* italiana, nonché prezioso tramite per il mondo del collezionismo privato, è il membro aggiunto nella Commissione Consultiva per la mostra di Pallucchini⁹⁰. Nelle fasi preparatorie, la fitta corrispondenza fra Pallucchini e Longhi testimonia il ruolo chiave svolto da quest'ultimo dietro le quinte: a lui spetta il vaglio di attribuzioni dubbie, l'avanzamento di nuove proposte, e talvolta l'indicazione degli opportuni restauri⁹¹.

A questa data, inoltre, Longhi è legato a Pelliccioli da un pluriennale rapporto di personale amicizia e collaborazione professionale⁹². Non a caso nel 1940, trattando il problema dei restauri spesso frettolosi, grossolani e nocivi svolti in occasione delle mostre, Longhi cita come esempio virtuoso i restauri di Pelliccioli per la mostra londinese *Italian Art 1200-1900* del 1930, rispondendo a distanza alle critiche di Margherita Sarfatti⁹³. Un esempio parzialmente negativo, al contrario, è quello di Augusto Vermehren, nemesi di Pelliccioli, responsabile accanto ai colleghi del Gabinetto fiorentino dei restauri per la mostra *Exposition*

⁸⁸ Barbantini in Fogolari 1935, p. 10; Barbantini 1937, pp. 9-10; Pallucchini 1939d, p. 26; Moschini 1940.

⁸⁹ Longhi 1948, p. 185; Parca 2005, p. 205.

⁹⁰ Pallucchini 1939a. Riguardo la posizione di Longhi sui temi di museografia e restauro cfr. Fittipaldi 1984; Catalano 1998, pp. 25-32; Rinaldi 2002 e 2006; Ercolino 2012; Ferretti 2013.

⁹¹ È il caso di *S. Pietro di Amiens dinnanzi a Doge* dalla pinacoteca di Lucca e dei tondi della Marciana (tab. 1). AMV, Mostra "Veronese", Busta 5, *Commissione Consultiva*, Lettera di R. Longhi a R. Pallucchini, 27.1.[1939]; Pallucchini 1939d, p. 30.

⁹² Per la ricostruzione del rapporto di trentennale amicizia fra Longhi e Pelliccioli si rimanda a Rinaldi 2014, pp. 23-51.

⁹³ Longhi 1940, p. 121; Cecchini 2013b, p. 61.

de l'Art italien: de Cimabue à Tiepolo tenuta a Parigi nel 1935 e per la Mostra giottesca di Firenze del 1937⁹⁴.

Già protagonista nella politica espositiva degli anni '30, una ventina d'anni più tardi Longhi rammenterà il portato scientifico delle mostre monografiche e regionali organizzate in quegli anni in Italia, opponendole alle sterili mostre di parata promosse dalla macchina propagandistica fascista all'estero⁹⁵. Accantonando la «discutibile e discussa mostra leonardesca», Longhi menzionerà appunto le imprese veneziane del «bravo Barbantini e il giovine Pallucchini», due fra i molti «valorosi soprintendenti, direttori di musei statali e civici» che avevano proficuamente animato quella stagione di mostre nazionali:

Per quanto diversamente meditate, di vario esito e di gusto alterno, nessuna di quelle mostre [...] fu oziosa. Tutte furono dotate di cataloghi spesso eccellenti, sempre servibili, e tutti infatti ce ne servimmo e ce ne avvantaggiammo. Oso anzi dire che non so quale altra serie di imprese, più di questa delle mostre speciali, abbia, durante il Fascismo, mostrato la persistenza di una cultura italiana alta e libera⁹⁶.

All'accrescimento degli studi, accanto ai citati cataloghi e alle opportunità di confronto diretto fra le opere in mostra, un innovativo contributo è quello offerto dai restauri. Secondo la formula longhiana, un tipico caso di «rivelazione» a vantaggio di un'inedita visibilità e leggibilità dell'opera è il restauro della *Crocefissione* veronesiana di S. Lazzaro dei Mendicanti.

La pala, posta al di sopra di un altare buio e portata, letteralmente, alla luce in occasione della mostra, rivela ad un esame ravvicinato i segni di aggiunte e massicce ridipinture. Verificata l'integrità del colore sottostante attraverso saggi di pulitura, si procede alla progressiva eliminazione, mediante solventi e mezzi meccanici, della sporcizia così come dei precedenti restauri. Una volta rimosse le aggiunte, la pala cambia formato, passando da rettangolare a centinata, e recupera al di sotto delle ridipinture la corona di volti angelici che si accalcano luminosi alle spalle di Cristo (figg.13-14)⁹⁷.

La pulitura dona alla pala un rinnovato assetto di rapporti compositivi, cromatici e tonali. La rivalutazione critica che ne deriva, inoltre, consente a Pallucchini di trovare nell'«invenzione mirabile del cielo sbarrato da grandi

⁹⁴ Su Augusto Vermehren, figura di restauratore votato (al contrario di Pelliccioli) all'avanzamento tecnico-scientifico, cfr. Rinaldi 2014, p. 42, lettera n. 14 p. 119; De Ruggieri in Cardinali, De Ruggieri 2013, pp. 126-127; Ventra 2014, pp. 124-126. Sulla giottesca e sul ruolo del laboratorio di restauro fiorentino istituito nel 1934 da U. Procacci cfr. Paolucci 1986, pp. 33-39 e Monciatti 2010, pp. 59-62, dove però Augusto è confuso con il padre Otto. Sulle critiche rivolte da Longhi ai restauri eseguiti da Amedeo Benini sul ciclo di Maso di Banco a S. Croce, con l'istituzione di una Commissione di cui farà parte anche Pelliccioli, infine, cfr. Rinaldi 1999 e 2006, p. 107.

⁹⁵ Longhi 1969, pp. 7-10. Si veda inoltre Fittipaldi 1984, pp. 619-620 e Carletti, Giometti 2016a e 2016b (usciti dopo la stesura di questo saggio).

⁹⁶ Longhi 1969, p. 8.

⁹⁷ Pallucchini 1939d, p. 27. Il restauro è frutto della collaborazione di Pelliccioli con i fratelli Arrigoni, Meneghini, Pigazzini e Cestari (tab. 1).

banchi di nubi»⁹⁸ un precedente diretto per la *Crocifissione con donatori* di El Greco al Louvre, fissando al 1576 (data in cui il cretese sarebbe partito da Venezia) un nuovo termine *ante-quem* per la datazione dell'opera.

Il dipinto costituisce, insieme alla restaurata pala di S. Pantaleone⁹⁹ (ultima opera documentata del pittore), un prezioso punto d'appoggio per la conoscenza dello stile tardo di Veronese, fino ad allora poco indagato¹⁰⁰. La monumentalità della pala, ricondotta al modello tizianesco di S. Domenico ad Ancona, documenta inoltre quella che Pallucchini definisce come l'«aspirazione rinascimentale» di Paolo, che lo porta, in età matura, a

rimontare l'ondata di protomanierismo del periodo giovanile ed offrire esempi figurativi che sono tra i più classici della civiltà rinascimentale veneziana, proprio allorché la cultura è travagliata da una crisi che sfocierà [sic] nella sensibilità seicentesca e barocca¹⁰¹.

L'asportazione dei restauri che l'avevano trasformata, al contrario, in un campione del «gusto barocco» per i forti contrasti chiaroscurali – «accentuando i valori chiaroscurali dell'opera col rendere più minacciose le nubi, e col filettare di bianco il velo della Vergine»¹⁰² – appare a maggior ragione legittimata in quanto rivendicazione di appartenenza stilistica. Alla reintegrata *Crocifissione* spetta una presentazione di eccellenza: unica, insieme alla *Predica del Battista Borghese*¹⁰³, a godere del privilegio della collocazione isolata entro un'apposita nicchia, inquadrata da un'esile cornice dorata (fig.15)¹⁰⁴. Documento inedito per gli studiosi, culmine lirico ed emozionale per un pubblico non specializzato; essa si presta perfettamente al risalto e alla suggestione esercitata da una simile presentazione.

Per l'apprezzamento dell'opera pittorica di Veronese, la delicata fase di pulitura della superficie pittorica gioca un ruolo cruciale, poiché proprio nella capacità di orchestrare toni e colori è tradizionalmente riconosciuto un tratto distintivo dello stile e della personalità artistica del pittore¹⁰⁵. A questo proposito, Argan aveva ribadito la necessità di «una lettura storicamente esatta», svolta nella «precisa coscienza del risultato da raggiungere e cioè attraverso l'esame critico della qualità stilistica dell'opera e della sua posizione

⁹⁸ Ivi, p. 28.

⁹⁹ Ivi, pp. 28-29 (cfr. tab. 1).

¹⁰⁰ Lo studioso ritornerà, molti anni più tardi, sul valore della mostra e della *Crocifissione* di S. Lazzaro per la conoscenza della produzione tarda di Veronese: Pallucchini 1984, p. 139.

¹⁰¹ Pallucchini 1939a, p. 22.

¹⁰² Pallucchini 1939d, p. 27.

¹⁰³ Restaurata anch'essa a cura del direttore della Galleria Borghese A. de Rinaldis: AMV, Mostra "Veronese", Busta 10, *Richieste prestito opere esistenti nelle varie RR. Gallerie - Musei ecc. d'Italia*, Roma: prestito opere conservate nella R. Galleria Borghese, Lettera di Aldo de Rinaldis a R. Palluchino [sic], 29.3.1939.

¹⁰⁴ La cornice è del tipo realizzato appositamente per la mostra, come lascia intuire la richiesta di riutilizzo in AMV, Busta 5, Indirizzi, Lettera di R. Sterling Frost al Podestà, 19.5.1940.

¹⁰⁵ Pallucchini 1939a, pp. 11-23.

nello sviluppo cronologico dell'autore»¹⁰⁶. Pallucchini gli fa eco sottolineando il ruolo cruciale del confronto fondato sui due poli della letteratura artistica e dell'osservazione autoptica:

Anche nel caso del Veronese la conoscenza diretta delle sue opere e della critica sorta sopra di esse hanno costantemente indirizzato gli studiosi preposti a tali restauri, permettendo di risolvere casi in cui non bastava solo togliere le ridipinture, ma valutare l'accento dell'assieme dei valori pittorici, in base ad esempi analoghi, soprattutto in rapporto alla cronologia, di ottima conservazione¹⁰⁷.

Nell'ambito del restauro comparativo, un caso esemplare è quello dei due ovali con *Putti alati* provenienti dal Duomo di Castelfranco, frammenti della perdita decorazione a fresco di villa Soranzo a Treville. I due dipinti, precedentemente disposti «tanto in alto da essere difficilmente leggibili», risultano ridipinti con «grossolane nubi» sotto le quali è possibile scorgere il segno inciso a delineare delle balaustre¹⁰⁸.

Tale motivo architettonico era già noto e ancora visibile nei frammenti gemelli della medesima decorazione, ma in miglior stato conservativo, provenienti dalla Pinacoteca di Vicenza e dalla collezione parigina di Arthur Sambon, anch'essi in mostra. Giovandosi del confronto con i due esemplari meglio conservati, ci si può spingere ben oltre la pulitura, reintegrando il motivo delle balaustre verosimilmente perdute durante lo strappo eseguito da Filippo Balbi fra 1816 e 1817 (figg.16-17)¹⁰⁹. Gli ovali così restaurati sono prontamente sottratti al dubbio attributivo di chi li voleva di mano dello Zelotti e restituiti alla paternità di Veronese¹¹⁰.

Un caso particolare è infine il complesso decorativo di S. Sebastiano, sottoposto a restauri congiunti dalla Soprintendenza ai Monumenti, che segue il restauro degli affreschi, e dalla Commissione Pallucchini-Fogolari-Moschini per alcuni dei dipinti¹¹¹. I saggi di pulitura effettuati da Pelliccioli sulla pala del terzo altare di destra, raffigurante la *Crocefissione*, rivelano la presenza di estese ridipinture che, secondo un appunto del quaderno di lavoro, avrebbero

¹⁰⁶ Argan 1938b, p. 133.

¹⁰⁷ Pallucchini 1939d, p. 27; vd. anche Parca 2005, p. 200.

¹⁰⁸ Pallucchini 1939d, p. 30.

¹⁰⁹ Artoni, *ad vocem Balbi, Filippo*, in Ciancabilla, Spadoni 2014, vol. II, p. 175.

¹¹⁰ Pallucchini 1939d, p. 30. All'intervento lavorano Pelliccioli, gli Arrigoni, Pigazzini, Cestari e Bondi (cfr. tab. 1).

¹¹¹ AMV, Mostra "Veronese", Busta 2, *Verballi di sedute*, Verbale della I^a seduta della Commissione per la Mostra di Paolo Veronese, 21.10.1938: per la chiesa di S. Sebastiano si propone «una cauta pulitura» degli affreschi e «di togliere una tavola con decorazioni di festoni dal soffitto per esaminare la conservazione ed eventualmente studiarne la pulitura», oltre a «la foderatura delle tele del coro; la foderatura ed il restauro della pala con la Crocefissione» e ad «un sistema di apertura e chiusura dal basso delle portelle d'organo [...]». Nella sagrestia si prevede di «togliere le bacchette dorate attorno al soffitto centrale, di velare le dorature moderne dei soffitti; di studiare una più dignitosa sistemazione dei dossali; di far rientrare un poco i dipinti di scuola bonifacesca alle pareti». A parte i restauri menzionati in tab. 1, non si conosce l'esito degli altri interventi, cfr. Pallucchini 1939d, p. 31 n. 28.

necessitato «l'uso di soda forte»¹¹². In questo caso, però, i saggi vengono ricoperti e ci si limita alle ordinarie operazioni di foderatura e verniciatura. Una lettera inviata da Fogolari al restauratore svela i retroscena della vicenda:

Per il Paolo Veronese di S. Sebastiano o almeno per la Crocifissione l'affare mi pare molto pesante e che forse non convenga che ne assumiate il carico gravoso, tanto più che come mi disse Pallucchini, pare che il quadro anche durante la Mostra resterà a S. Sebastiano nella Chiesa¹¹³.

Constatata la difficoltà dell'intervento, la scelta pare dettata da ragioni di priorità espositiva ed impegno economico più che di rischio¹¹⁴: la soda è frequentemente utilizzata da Pellicoli per rimuovere gli strati più ostici di ridipintura, in base al principio empirico per cui anche una sostanza pericolosa può servire allo scopo se dosata da mani capaci¹¹⁵. A questo proposito, la documentazione conservata dal restauratore apre uno spiraglio inatteso sui materiali utilizzati per i restauri, diligentemente annotati settimana per settimana sul retro del quaderno di lavoro per la mostra.

Accanto agli attrezzi (pennelli, coltelli, tenaglie, una pietra per affilare, un martello, un tegamino di alluminio, uno spazzolino di ferro, una spatola per stucco), vi si trovano elencati solventi ed altre sostanze abitualmente utilizzate da Pellicoli nel corso di puliture, foderature e consolidamenti (soda caustica, acquaragia, essenza di trementina, alcol, etere solforico, glicerina, ammoniaca, acetone, acqua Vichy Hopital, scatola di VIM, gomma lacca bianca, gomma arabica in polvere, vernice mastice, allume di rocca, colla Totin nera). Ai colori per le fasi finali di restauro pittorico (giallo di Napoli, giallo indiano in polvere, tubetti di lacca gialla e giallo indiano all'acquerello, tubetti all'acquerello ordinari, colori per stucco, colori per affresco a caseina, colori in polvere), va aggiunta infine la speciale categoria rappresentata dagli ingredienti alimentari (uova, latte, vino bianco, semolino)¹¹⁶.

¹¹² Tab. 1.

¹¹³ ASPMV, Gallerie 3/1, Restauri fasc.119/51: Lettera di G. Fogolari a M. Pellicoli, 26 gennaio 1939.

¹¹⁴ Un caso analogo è quello della pala Malipiero, della chiesa di S. Giacomo dall'Orto, dove viene lasciato intatto il secondo strato di ridipintura del cielo in virtù del fatto che «un quadro che sta su un altare non può venir considerato alla stregua di quello che è in Galleria, dove il restauro deve avere la rigorosità d'una soluzione di un teorema (per giungere anche alla conclusione di zone lacunose, dopo la distruzione di quelle aggiunte posteriormente)» (in Pallucchini 1939d, p. 29). La necessità di rigore scientifico per i dipinti "da museo" ne giustifica dunque la pulitura e l'integrazione delle lacune, eseguita da Pellicoli in maniera mimetica.

¹¹⁵ Pellicoli in Rinaldi 2014, p. 89: «[...] è questione di saper usare la materia nelle giuste dosi, insomma insieme all'operatore ci vuole sempre intelligenza, vale a dire, sapere quello che si deve fare [...] la soda è una materia più che necessaria nella vita moderna e quando l'abbiamo a disposizione la si deve adoperare, per ottenere un risultato come questo [la pulitura del *Cenacolo* dalle muffe] che è controllabile».

¹¹⁶ AMP 11,1.5, Quaderno di lavoro.

Come Pellicoli dichiara apertamente¹¹⁷, i materiali e le tecniche da lui impiegate fanno capo alla tradizione di restauro lombarda, codificata nel secondo '800 dal *Manuale* del conte-restauratore Giovanni Secco Suardo¹¹⁸. Proprio questa impostazione sarà il bersaglio polemico di Cesare Brandi, che in un'intervista rilasciata quarant'anni più tardi (dopo la morte di Pellicoli) definirà «approssimativi»¹¹⁹ i metodi del restauratore portando ad esempio la soda caustica e il giallo indiano, rispettivamente utilizzati per le puliture e per conferire ai dipinti un'intonazione dorata. Entrambi gli elementi risultano presenti nella lista dei materiali usati per i restauri per la mostra di Veronese.

D'altra parte, quella di Brandi è una valutazione possibile solo in sede retrospettiva. Nel 1939, Pellicoli rappresenta, proprio in virtù della tradizione a cui fa riferimento, uno degli operatori più abili, esperti ed autorevoli sul campo: non a caso è proprio lui ad essere nominato, nel 1941, primo restauratore-capo dell'ICR diretto appunto da Brandi¹²⁰. Negli anni a seguire, la trasformazione dei metodi del restauro nel trapasso dalla tradizione empirica all'innovazione scientifica promossa dall'Istituto stesso comporterà un progressivo scadimento della fama di Pellicoli, che Brandi stigmatizza come il retaggio di un passato da archiviare poiché legato al mito del restauratore-stregone e ad una resa amatoriale dell'opera restaurata¹²¹. È questo, assommato ad una lunga serie di polemiche e rancori personali che vedono Pellicoli schierato al fianco di Roberto Longhi (allontanato dall'Istituto nel 1949 dopo averne aspramente criticato i metodi¹²²), a determinare la condanna postuma del restauratore bergamasco.

Per quanto possano apparire oggi obsoleti e finanche nocivi, i metodi di Pellicoli fanno perno su una conoscenza acquisita in anni di esperienza sul campo: non appare strano che i funzionari dell'amministrazione statale, non solo veneziana, vi facciano ampio affidamento. In una fase di ridefinizione della cultura del restauro e della professionalità ad essa correlata, in cui evidentemente l'esigenza teorica di scientificità non è ancora efficacemente tradotta in disposizione operativa, Pallucchini ripropone in sostanza metodi antichi sulla base di nuovi criteri.

¹¹⁷ Rinaldi 2014, pp. 69-70.

¹¹⁸ Panzeri 1996, pp. 96-97 e 2007. Sui materiali del restauro secondo Secco Suardo vedi Cecchini *et al.* 1995.

¹¹⁹ Brandi cit. in Serio 1983; Panzeri 1996, p. 101.

¹²⁰ Pellicoli viene reclutato all'ICR insieme al collaboratore storico L. Arrigoni, probabilmente grazie al tramite di Roberto Longhi. Bon Valsassina 2006, p. 42; Rinaldi 2006. Il primo contratto di Pellicoli è riportato in Rinaldi 2008, n. 6, p. 134.

¹²¹ Panzeri 1996, pp. 101-104; Rinaldi 2006, pp. 112-115 e 2008, p. 132.

¹²² Pellicoli cessa la già saltuaria collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro (di cui, da capo-restauratore, aveva voluto diventare consulente tecnico nel 1946) nel 1947, sostituito dall'ex-collaboratore L. Pigazzini e da A. Vermehren. Un anno più tardi, esplose la polemica contro l'ICR diretto da Brandi nell'articolo di denuncia *Buongoverno: una situazione grave* pubblicato da Longhi nel 1948 dapprima sul «Corriere d'informazione» e successivamente, in forma più estesa, sulla rivista «Proporzioni» (Longhi 1948), si veda, in particolare, Bon Valsassina 2010, pp. 45-75 (con documenti allegati a pp. 76-116); Rinaldi 2008, pp. 127-128 e 2014, pp. 38-43 e 114-121.

La raffinata elaborazione dello storico dell'arte, d'altra parte, si deve pur misurare con la realtà professionale di un restauratore esperto come Pelliccioli, legato alla tradizione del restauro pittorico al punto da definirsi lui stesso «pittore restauratore» o «pittore mancato»; non artista (perché non può creare a suo piacimento), ma nemmeno tecnico¹²³. Nel cambiamento indotto a partire da un'esigenza critica, il restauratore non è soltanto uno strumento inerte nelle mani dello storico dell'arte, bensì il portatore di un sapere pratico profondamente radicato nella sua cultura di provenienza.

Da questo intreccio nasce una trama la cui complessità non può essere risolta nel rigido dualismo fra cultura scientifica e cultura empirica, tradizione e innovazione. La ricorrenza di vocaboli come visibilità, leggibilità, gusto sottintende piuttosto concetti e processi decisionali comuni alla mostra e al suo attentissimo contesto di riferimento. Come momento di studio, interpretazione e chiarificazione della personalità di un artista attraverso il suo fare pittorico, la mostra di Veronese risulta animata da una costante intenzionalità critica che ne pervade ogni aspetto (dalla prima selezione delle opere al loro restauro, fino all'allestimento di luci, cornici e velluti); e che segna l'emergere, in esiti disomogenei, di dinamiche e aspirazioni di lungo corso.

TITOLO	DESCRIZIONE INTERVENTO	PROVENIENZA	BOTTEGA	COSTO TOTALE
<i>Venezia fra Ercole e Cerere</i>	Foderatura, rimossi gli ossidi e restauri vecchi, scopritura del cielo originale, intonatura del medesimo, stuccatura, intonatura e restauro.	Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia	M. Pelliccioli, L. Arrigoni (300,00 L), S. Meneghini (170,00 L), G. Arrigoni (30,00 L), A. Bondi (20,00 L)	1800,00 L
<i>Pala di S. Zaccaria [Pala Bonaldo]</i>	Pulitura e intonature, pochi restauri.	Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia	L. Arrigoni (225,00 L), A. Bondi (25,00 L)	780,00 L
<i>Battaglia di Lepanto</i>	Foderatura, fissatura delle squame di colore cadente, rimozione degli ossidi e dei restauri, stuccatura, intonature e restauri	Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia	M. Pelliccioli, L. Arrigoni (100,00 L), A. Cestari (95,00 L), S. Meneghini (75,00 L)	800,00 L
<i>S. Nicolò accolto dal clero di Mira</i>	Foderatura, scopritura del cielo originale e intonatura del medesimo, levati gli ossidi e i vecchi restauri, stuccature, intonature e restauro	Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia	M. Pelliccioli, L. Arrigoni (870,00 L), A. Cestari (30,00 L)	1900,00 L

¹²³ Crippa 1966. Pittore-restauratore è il titolo che compare nei suoi timbri a quest'epoca, mentre pittore mancato è il titolo della mostra personale che lui stesso promuoverà a Bergamo, Milano e Venezia nel '66 – significativo coronamento della carriera di un restauratore che ha saputo mettere a tacere le proprie qualità artistiche per porle a servizio della conservazione del patrimonio nazionale (Pelliccioli 1965).

TITOLO	DESCRIZIONE INTERVENTO	PROVENIENZA	BOTTEGA	COSTO TOTALE
<i>S. Francesco riceve le stimmate</i>	Foderatura, rimossi gli ossidi e i vecchi restauri, stuccatura, restauro e intonature	Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia	M. Pellicoli, L. Pigazzini (240,00 L), L. Arrigoni (230,00 L), S. Meneghini (190,00 L), A. Cestari (150,00 L)	1900,00 L
<i>Pala Giustiniani</i>	Rimozione la vernice ossidata del quadro e specialmente sul manto di S. Antonio Abate, saldatura del colore e restauri	Venezia, Chiesa di S. Francesco della Vigna	A. Bondi (230,00 L), L. Pigazzini (85,00 L), G. Arrigoni (15,00 L), S. Meneghini (20,00 L), L. Arrigoni (20,00 L)	980,00 L
<i>Battesimo di Gesù</i>	Foderatura, levati vecchi durissimi restauri, pulitura, restauro. Lo stucco rosso è come vetro, inattaccabile dalla soda	Venezia, Chiesa del Redentore	M. Pellicoli, L. Arrigoni (360,00 L), S. Meneghini (210,00 L), L. Pigazzini (160,00 L), G. Arrigoni (50,00 L)	1500,00 L
<i>S. Gerolamo penitente</i>	Foderatura con rimozione e pulitura degli ossidi in varie parti del dipinto, stuccatura delle varie parti desquamate del quadro, intonature e restauro	Venezia, Chiesa di S. Andrea della Zirada	M. Pellicoli, L. Arrigoni (525,00 L)	1200,00 L
<i>Adorazione dei pastori</i>	Rinforzata in quattro punti pericolanti la vecchia tela con strisce di nuova tela, stuccatura, restauri, intonature	Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo	L. Pigazzini (210,00 L), A. Bondi (40,00 L)	960,00 L
<i>S. Pantaleone risana un fanciullo</i>	Foderatura, pulitura e asportazione di durissimi restauri vecchi specie nella parte superiore dove le architetture furono coperte con tinte del cielo, stuccatura, intonatura e restauri	Venezia, Chiesa di S. Pantaleone	M. Pellicoli, L. Arrigoni (420,00 L), L. Pigazzini (300,00 L), S. Meneghini (60,00 L)	2300,00 L
<i>Apparizione della Vergine a S. Luca</i>	Foderatura, rimozione del nero e delle colature dei restauri e dei rifacimenti, restauro, stuccatura, intonatura	Venezia, Chiesa di S. Luca	M. Pellicoli, L. Arrigoni (350,00 L), L. Pigazzini (170,00 L), A. Bondi (140,00 L), S. Meneghini (60,00 L), G. Arrigoni (20,00 L)	2300,00 L
<i>Tre Santi [Pala Malipiero]</i>	Foderatura, levati i vecchi restauri, pulitura, intonatura, restauro, assaggi per il cielo che è ridipinto, asportazione totale dei ridipinti sul cielo e intonatura generale	Venezia, Chiesa di S. Giacomo dall'Orio	M. Pellicoli, L. Pigazzini (580,00 L), G. Arrigoni (480,00 L), L. Arrigoni (225,00 L), A. Cestari (70,00 L), S. Meneghini (35,00 L)	2500,00 L
<i>S. Gerolamo</i>	Saldature, intonature, pulitura restauro	Venezia, Chiesa di S. Pietro di Murano	S. Meneghini (140,00 L), L. Pigazzini (80,00 L)	780,00 L
<i>Crocefissione</i>	Foderatura, rimozione ridipinture e restauro specie dell'alto del cielo ove i cherubini erano per metà cancellati, stuccatura, restauro, intonatura	Venezia, Chiesa di S. Lazzaro dei Mendicanti	M. Pellicoli, G. Arrigoni (225,00 L), S. Meneghini (175,00 L), L. Arrigoni (50,00 L), L. Pigazzini (50,00 L), A. Cestari (30,00 L)	1600,00 L
<i>Punizione del falsario</i>	Fatta rinvenire la vernice	Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei tre Capi del Consiglio dei Dieci	L. Arrigoni (15,00 L), L. Pigazzini (15,00 L)	80,00 L
<i>La Virtù debella il Peccato</i>	Fatta rinvenire la vernice	Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei tre Capi del Consiglio dei Dieci		90,00 L

TITOLO	DESCRIZIONE INTERVENTO	PROVENIENZA	BOTTEGA	COSTO TOTALE
<i>La Giovinetta e la Vecchiaia</i>	Fatta rinvenire la vernice	Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci	L. Pigazzini (20,00 L)	60,00 L
<i>Giunone che versa i suoi doni su Venezia</i>	Fatta rinvenire la vernice	Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci	L. Pigazzini (20,00 L), L. Arrigoni (10,00 L)	80,00 L
<i>Ratto di Europa</i>	Rinvenuta la vernice, uguagliatura [sic] e riverniciatura	Venezia, Palazzo Ducale	L. Pigazzini (15,00 L), L. Arrigoni (10,00 L)	150,00 L
<i>La Mansuetudine</i>	Saldatura, pulitura e intonatura	Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio	L. Pigazzini (25,00 L)	200,00 L
<i>La Dialettica</i>	Saldatura, pulitura e intonatura	Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio		
<i>Un Filosofo</i>	Foderatura rimozione degli ossidi estesi stuccatura intonatura restauro	Venezia, R. Libreria Marciana	M. Pellicoli, Dallaglio (190,00 L), L. Arrigoni (135,00 L), A. Bondi (65,00 L), L. Pigazzini (30,00 L)	980,00 L
<i>L'Onore</i>	Saldature, estese [sic] pulitura, intonature e restauro	Venezia, R. Libreria Marciana	M. Pellicoli, L. Pigazzini (140,00 L), L. Arrigoni (40,00 L), G. Arrigoni (10,00 L), S. Meneghini (25,00 L)	700,00 L
<i>L'Aritmetica e la Geometria</i>	Saldature, estese [sic] pulitura, intonature e restauro	Venezia, R. Libreria Marciana		
<i>La Musica</i>	Saldature, estese [sic] pulitura, intonature e restauro	Venezia, R. Libreria Marciana		
<i>Trasfigurazione di Cristo</i>	Incollati i bordi alabbrati, saldatura, stuccatura e intonatura del bordo, pulitura, restauro, intonatura	Padova, Montagnana, Duomo	M. Pellicoli, G. Arrigoni (420,00 L), Dallaglio (360,00 L), L. Arrigoni (130,00 L)	2000, 00 L
<i>Adorazione dei Magi</i>	Rinvenuta vernice con acquaragia e cotone	Vicenza, Chiesa di S. Corona	L. Arrigoni (25,00 L), A. Cestari (15,00 L)	130,00 L
<i>Il Tempo e la Fama</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo)	L. Pigazzini (385,00 L), G. Arrigoni (100,00 L), A. Cestari (85,00 L), A. Bondi (70,00 L), L. Arrigoni (50,00 L)	2300,00 L
<i>La Giustizia</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo)		
<i>La Temperanza</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo)		
<i>Putto sulla balaustra</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo)		
<i>Putto sulla balaustra con una mela</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo)		
<i>Putto affacciato tra i pilastri della balaustra</i>	Rimozione ridipinture, pulitura e restauro	Treviso, Castelfranco, Duomo (già Villa Soranzo) [sic, ma Vicenza, Pinacoteca comunale]		

TITOLO	DESCRIZIONE INTERVENTO	PROVENIENZA	BOTTEGA	COSTO TOTALE
<i>La Storia [sic, ma La Gloria]</i>	Rimozione restauri, pulitura restauri intonature	Venezia, Museo del Seminario Patriarcale (già Villa Soranzo)	L. Pigazzini (230,00 L)	900,00 L
<i>Putto affacciato fra i pilastri con una pera</i>	Saldatura generale del colore stuccatura delle scrostature, pulitura, e restauro	Parigi, Raccolta Arthur Sambon (già Villa Soranzo)	L. Pigazzini (50,00 L), S. Meneghini (35,00 L)	250,00 L
<i>Annunciazione</i>	Restauro ad una grande rottura e verniciatura	Treviso, Castelfranco, Duomo [sic, ma Firenze, R. Galleria degli Uffizi / Detroit, Raccolta Haas]	A. Bondi (25,00 L)	125,00 L
<i>Martirio dei SS. Primo e Feliciano</i>	Levate piccole velature e saldatura in alto del cielo	Padova, Museo Civico	L. Arrigoni (15,00 L)	70,00 L
<i>Sposalizio della Vergine</i>	Opacata la vernice e levati i buchi bianchi	Venezia, Stra, Villa Reale	L. Arrigoni (60,00 L)	300,00 L
<i>Riposo nella fuga in Egitto</i>	Opacata la vernice e levati i buchi bianchi	Venezia, Stra, Villa Reale		
<i>Un Santo Eremita e l'angelo</i>	Opacata la vernice e levati i buchi bianchi	Venezia, Stra, Villa Reale		
<i>Morte di un Santo</i>	Opacata la vernice e levati i buchi bianchi	Venezia, Stra, Villa Reale		
<i>Deposizione di Cristo</i>	Opacata la vernice e levati i buchi bianchi	Venezia, Stra, Villa Reale		
<i>S. Pietro d'Amiens dimanzi al doge Michele Vital</i>	Rimozione dello sporco, della vernice e di ossidi e uguagliatura	Lucca, R. Istituto d'Arte «A. Passaglia»	M. Pelliccioli, L. Arrigoni (40,00 L)	200,00 L
<i>SS. Gemignano e Severo</i>	Opacatura della vernice	Modena, R. Galleria estense	L. Pigazzini (25,00 L)	75,00 L
<i>Ritratto di Famiglia</i>	Fatta rinvenire la vernice, rimozione di alcuni ossidi, piccoli restauri	California, S. Francisco, Museo della Legion d'Onore	L. Arrigoni (50,00 L)	200,00 L
<i>Ritratto di Agostino Barbarigo</i>	Leggera pulitura e piccole saldature	Cleveland, Museum of Art	L. Arrigoni (15,00)	60,00 L
<i>Ritratto femminile</i>	Piccola saldatura e restauro	Donai [sic, ma Douai, Musée de la Chartreuse]	L. Pigazzini (25,00 L)	150,00 L
<i>Ritratto di gentiluomo seduto</i>	Leggera pulitura e verniciatura	Londra, Raccolta del conte Harewood	L. Arrigoni (15,00 L)	60,00 L
Pulitura generale ai dipinti della Mostra			L. Pigazzini (120,00), Dallaglio (50,00 L), L. Arrigoni (50,00 L), S. Meneghini (40,00)	500,00 L
DIPINTI NON IN MOSTRA:				

TITOLO	DESCRIZIONE INTERVENTO	PROVENIENZA	BOTTEGA	COSTO TOTALE
<i>Crocefissione</i>	Foderatura assaggi di rimozione di antiche e durissime ridipinture posteriori eseguiti in diversi punti del quadro, ricoperti poi i medesimi assaggi, buona verniciatura generale, eseguiti diversi restauri. Assaggi di asportazione della ridipintura di tutto il cielo: tempera durissima, lavoro ove necessita l'uso di soda forte	Venezia, Chiesa di S. Sebastiano	M. Pellicoli, L. Arrigoni (140,00 L)	450,00 L
<i>Adorazione dei pastori</i>	Pulitura dal fumo e verniciatura	Venezia, Chiesa di S. Sebastiano (organo)	L. Arrigoni (10,00 L)	90,00 L

Tab. 1 *Elenco dei restauri effettuati da M. Pellicoli e aiuti per la mostra di Veronese nel 1939* (Fonte: Archivio Mauro Pellicoli, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano (BG), fald.11, fasc.1)

Riferimenti bibliografici / References

- Angelini G. (2015), *Quasi una mostra. Wart Arslan, Giulio Carlo Argan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939*, «Ricerche di S/Confine», VI, n. 1, pp. 57-80.
- Angelini P., a cura di (2011), *Giuseppe Arrigoni: sessanta anni di restauri*, Saonara: Il Prato (Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori italiani).
- Apollonj B. (1935), *Recenti criteri di organizzazione dei musei*, «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», XIII, fasc. X, ottobre, pp. 573-587.
- Argan G.C. (1938a), *L'ordinamento della galleria e del museo della ceramica di Pesaro*, «Casabella Costruzioni», n. 128, pp. 16-17.
- Argan G.C. (1938b), *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, «Le Arti», I, fasc. II, dicembre-gennaio, pp. 133-137.
- Argan G.C. (1989), *La creazione dell'Istituto centrale del restauro (1989)*, intervista a cura di M. Serio, Roma: F.lli Palombi.
- Argan G.C. (2002), *Progetto di Riordinamento della Real Galleria Estense di Modena*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», n. 12, pp. 147-161.
- Barbantini N., a cura di (1937), *Mostra del Tintoretto*, catalogo della Mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 4 novembre 1937), Venezia: tip. C. Ferrari.

- Basso Peressut L. (2005), *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano: Lybra Immagine.
- Bon Valsassina C. (2006), *Restauro made in Italy*, Milano: Mondadori Electa.
- Bon Valsassina C. (2010), *Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori*, in *Longhi-Brandi divergenze convergenze*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 27 maggio 2008) a cura di M.C. Bandera, G. Basile, Il Prato: Saonara, pp. 45-116.
- Bottai G. (1938), *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «Le Arti», I, fasc. I, ottobre-novembre, pp. 42-52.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013), *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in Catalano 2013a, pp. 107-150.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B., Falcucci C. (2002), *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma: Palombi.
- Carletti L., Giometti C. (2016a), *In margine all'Editoriale Mostre e Musei di Roberto Longhi: gli antichi maestri italiani a San Francisco nel 1939*, «Predella», 36, pp. 71-85.
- Carletti L., Giometti C. (2016b), *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma: Carocci.
- Catalano M.I. (1998), *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero*, Fiesole: Nardini.
- Catalano M.I. (2006), *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la «Sala delle Mostre» dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale (Viterbo, 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 179-197.
- Catalano M.I., a cura di (2013a), *Snodi di critica tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930 – 1940)*, Roma: Gangemi editore.
- Catalano M.I. (2013b), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano 2013a, pp. 9-55.
- Catalano M.I., Cecchini S. (2013), *L'aura dei materiali: «Le Arti» tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero: riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli: Luciano Editore, pp. 331-358.
- Cazzato V., a cura di (2011), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2 voll.
- Cecchini G., Giordano G., Milani D., a cura di (1995), *Materiali tradizionali per il restauro dei dipinti: preparazione e applicazione secondo il manuale di Giovanni Secco Suardo*, Lurano (BG): Associazione Giovanni Secco Suardo.
- Cecchini S. (2013a), *In viaggio per i musei d'Europa negli anni Trenta del Novecento. Studi di Biagio Biagetti per la Pinacoteca Vaticana*, in Failla et al. 2013, pp. 431-445.
- Cecchini S. (2013b), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013a, pp. 57-105.

- Ceriana M. (2011), “*La sola brama di arricchire d’opere egregie questa Galleria*”. *Acquisti lotteschi per le Gallerie dell’Accademia*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto: i dipinti dell’Ermitage alle Gallerie dell’Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell’Accademia, 24 novembre 2011 – 26 febbraio 2012), a cura di R. Battaglia, M. Ceriana, Venezia: Marsilio, pp. 72-77.
- Ciancabilla L., Spadoni C., a cura di (2014), *L’incanto dell’affresco. Capolavori strappati*, Catalogo della mostra (Ravenna, MAR, 16 febbraio – 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2 voll.
- Crippa G.R. (1966), *Il restauratore principe Mauro Pellicoli uomo e “mago”*, Bergamo: Conti.
- Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri* (1938), «Le Arti», I, fasc. I, ottobre-novembre, pp. 95-98.
- Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri* (1940), «Le Arti», II, fasc. III, febbraio-marzo, pp. 206-208.
- Curzi V. (2005), *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca’ d’Oro, le Gallerie dell’Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 21 dicembre 2005 – 19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna: Bononia University Press, pp. 185-198.
- Dal Falco F. (2002), *Stili del razionalismo: anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma: Gangemi.
- Dalai Emiliani M. (2008), “*Faut-il brûler le Louvre?*”. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni ’30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 12-49.
- Dalai Emiliani M. (2012), *Argan e il museo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell’arte*, Atti dei due convegni (Roma, 19 novembre 2009 e 9-11 dicembre 2010), a cura di C. Gamba, Milano: Mondadori Electa, pp. 70-79.
- Di Macco M. (2014), *Il colore nei musei. Una fruttuosa alleanza fra metodo e prassi*, in *Storia dell’arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano, pp. 79-86.
- Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell’arte, 1904-1974* (2007), Bologna: Bononia University Press.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista “Mouseion” per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni ’30 del Novecento*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, pp. 149-221.
- «Emporium» (1949), vol. LXXXIX, fasc. 531.
- Ercolino M.G. (2012), *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in *Giornate di studio in onore di Claudio Tiberi*, Atti delle giornate di studio (Roma, 17-

- 18 febbraio 2011), a cura di F. Cantatore, A. Cerutti Fusco, P. Cimbolli Spagnesi, Roma: Bonsignori, pp. 165-171.
- Failla M.B., Meyer S.A., Piva C., Ventra S., a cura di (2013), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma: Campisano.
- Ferretti M. (2013), *La storia del restauro e il mestiere di storico dell'arte (da Alessandro Conti a Roberto Longhi)*, in Failla et al. 2013, pp. 555-568.
- Fittipaldi A. (1984), *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di Roberto Longhi*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Benevento: Banca sannitica, pp. 597-633.
- Fogolari G., a cura di (1935), *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 4 novembre 1935), Venezia: tip. C. Ferrari.
- Fogolari G. (1940), *I restauri del Giambellino alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Le Arti», II, fasc. IV, aprile-maggio, pp. 251-254.
- Galizzi Kroegel A. (2014), *The Journal Mouseion as means of transnational culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy*, in *The museum is open. Towards a Transnational history of museums 1750-1940*, edited by A. Meyer, B. Savoy, Berlin: De Gruyter, pp. 89-100.
- Giglioli G.Q. (1934), *ad vocem, Museo*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. 1949, vol. XXIV, pp. 113-123.
- Gioli A. (2014), *Argan, Arslan, il Museo di Bolzano e "Casabella" (1935-42)*, in *Storia dell'arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano, pp. 107-114.
- Gordon Kantor S. (2002), *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge: MIT press; trad. it. *Le origini del MoMa: la felice impresa di Alfred H. Barr*, Milano: Il saggiatore, 2010.
- Lazzaro C. (2005), *Forging a Visible Fascist Nation. Strategies for fusing past and present*, in *Donatello among the blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, edited by C. Lazzaro, R.J. Crum, Ithaca-London: Cornell University Press, pp. 13-31.
- Longhi R. (1940), *Restauri*, «Critica d'arte», XXIV, n. 5, pp. 121-128.
- Longhi R. (1948), *'Buongoverno'*. *Una situazione grave*, «Il corriere d'informazione», 5-6 gennaio; ried. in «Proporzioni», n. 2, pp. 185-188.
- Longhi R. (1969), *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, «Paragone», n. 235, pp. 3-23.
- Medina Lasansky D. (2004), *The Renaissance perfected: architecture, spectacle, and tourism in fascist Italy*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Monciatti A. (2010), *Alle origini dell'arte nostra: la Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano: Il Saggiatore.

- Morassi A. (1939), *Esame radiografico della Tempesta di Giorgione*, «Le Arti», I, fasc. VI, agosto-settembre, pp. 567-570.
- Morassi A. (1942), *Giorgione*, Milano: U. Hoepli.
- Moretti B. (1939), *Criteri museografici alla mostra del Veronese a Venezia*, «Rassegna di architettura: rivista mensile di architettura e decorazione», n. 6, p. 254.
- Moschini V. (1940), *Restauro tintoretteschi*, «Le Arti», II, fasc. IV, aprile-maggio, pp. 255-257.
- Motta E. (1939), *La Chiesa di S. Sebastiano e i dipinti di Paolo Veronese*, Venezia: tip. C. Ferrari.
- Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art* (1934), Actes de la conférence internationale d'études (Madrid, 14-20 octobre 1934), Paris: Office International des Musées, 2 voll.
- Nepi Sciré G. (2001), *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, in Pilo 2001, pp. 105-107.
- Orizio P. (2007), *Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pellicoli*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: ClíoPress, pp. 425-430.
- Pacchioni G. (1937), *Galleria e Museo della ceramica di Pesaro. Trasporto e ordinamento della nuova sede*, «Bollettino d'arte», XXXI, fasc. III, settembre, pp. 116-135.
- Pacchioni G. (1938), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. II, dicembre-gennaio, pp. 149-154.
- Pacchioni G. (1940), *Le Mostre d'arte e il pubblico*, «Le Arti», II, fasc. III, febbraio-marzo, pp. 176-182.
- Pacia A. (2010), *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CLXVIII, fasc. 2, pp. 359-428.
- Pallucchini R. (1938a), *La sala del Greco ed altri ambienti sistemati nella R. Galleria Estense di Modena*, «Bollettino d'Arte», XXXII, fasc. XI, maggio, pp. 510-515.
- Pallucchini R. (1938b), *Il riordinamento della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia*, «Le Arti», I, fasc. I, ottobre-novembre, pp. 84-88.
- Pallucchini R. (1939a), a cura di, *Mostra di Paolo Veronese*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile - 4 novembre 1939), Venezia: Tip. C. Ferrari.
- Pallucchini R. (1939b), *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Pallucchini R. (1939c), *Criteri di allestimento della mostra del Veronese*, «Le Arti», I, fasc. V, giugno-luglio, pp. 516-520.

- Pallucchini R. (1939d), *Restauro veronesiani*, «Le Arti», II, fasc. I, ottobre-novembre, pp. 26-31.
- Pallucchini R. (1940), *Veronese*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Pallucchini R. (1984), *Veronese*, Milano: A. Mondadori.
- Panzeri M. (1996), *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, «Bollettino d'arte», Supplemento, IIC, pp. 95-113.
- Panzeri M. (1998), *Pellicoli Mauro*, scheda "R" n. 10/2/130, in ASRI-RESI, 1998/14/04, <<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/>>, 23.04.2016.
- Panzeri M. (2007), *Tra Cavenaghi e Pellicoli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: ClioPress, pp. 409-424.
- Paolucci A. (1985), *Un'inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicoli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, «Paragone», 419/423, pp. 331-335.
- Paolucci A. (1986), *Il laboratorio di restauro a Firenze*, Torino: Istituto bancario S. Paolo.
- Parca S. (2005), *Restauro pittorici a Venezia. Mauro Pellicoli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 21 dicembre 2005 – 19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna: Bononia University Press, pp. 199-220.
- Pellicoli M. (1965), *Mauro Pellicoli, pittore mancato!!*, catalogo della mostra (Bergamo, Milano, Venezia 1966), Bergamo: Industrie grafiche Cattaneo.
- Pilo G.M., a cura di (2001), *Una vita per l'arte veneta*, Atti della giornata di studio (Venezia, 10 novembre 1999), Monfalcone: Edizioni della Laguna.
- Piva C. (2013), *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pellicoli sulla pala di Castelfranco*, in Failla *et al.* 2013, pp. 543-554.
- Rinaldi S. (1999), *Longhi e Ogetti sul restauro degli affreschi di Maso a S. Croce*, «Paragone», 23, 587, pp. 24-42.
- Rinaldi S. (2002), *Il dialogo Longhi-Pellicoli per il restauro degli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauro*, Atti del seminario internazionale (Brescia, 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi Vettori, E. Lucchesi Ragni, Milano: Skira, pp. 95-104.
- Rinaldi S. (2006), *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno

- internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 101-115.
- Rinaldi S. (2008), *Luigi Pigazzini e la tradizione lombarda del restauro pittorico*, in V. Merlini, D. Storti, *Caravaggio a Milano. La Conversione di Saulo*, Milano: Skirà, pp. 127-135.
- Rinaldi S. (2014), *Memorie al magnetofono: Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze: Edifir.
- Russo V. (2009), *Giulio Carlo Argan: restauro, critica, scienza*, Firenze: Nardini.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna: Minerva.
- Sarti M.G. (2005), *Pigazzini Luigi*, scheda "R" n. 2/2/203, in ASRI-RESI, 2005/11/03, <<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/>>, 23.04.2016.
- Schmidt Degener F. (1934), *Principes generaux de la mise en valeur des œuvres d'art*, in *Muséographie 1934*, pp. 198-223.
- Serio M. (1983), *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela ed organizzazione*, in *Via dei Fori Imperiali, la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia: Marsilio, pp. 225-262.
- Stein M., Clarence S., Rosenfield I. (1934), *Eclairage naturel et éclairage artificiel*, in *Muséographie 1934*, pp. 76-154.
- Stoppani C. (2002), *Giulio Carlo Argan Ispettore alla Galleria Estense*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», n. 12, pp. 119-130.
- Torresi A.P. (1999), *Primo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara: Liberty house.
- Torresi A.P. (2003), *Secondo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara: Liberty house.
- Varoli Piazza R. (2012), *Argan e il restauro come atto critico: un'idea innovativa per la creazione di un Istituto Centrale del Restauro*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Atti dei due convegni (Roma, 19 novembre 2009 e 9-11 dicembre 2010), a cura di C. Gamba, Milano: Mondadori Electa, pp. 80-89.
- Ventra S. (2014), *Restauri di dipinti nel Novecento. Le posizioni nell'Accademia di San Luca 1931-1958*, Roma: Sapienza Università Editrice.
- Zampetti P. (2001), *A Venezia con Pallucchini per le grandi mostre d'arte antica*, in Pilo 2001, pp. 109-115.
- Zanzottera F. (2014), *Il riordino della Galleria Sabauda di Torino progettato da Guglielmo Pacchioni nel 1931-1932*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 11, pp. 101-114.

Appendice

Fig. 1. Il Re Imperatore Vittorio Emanuele III affiancato da Rodolfo Pallucchini durante l'inaugurazione della mostra di Veronese (25 aprile 1939), Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)

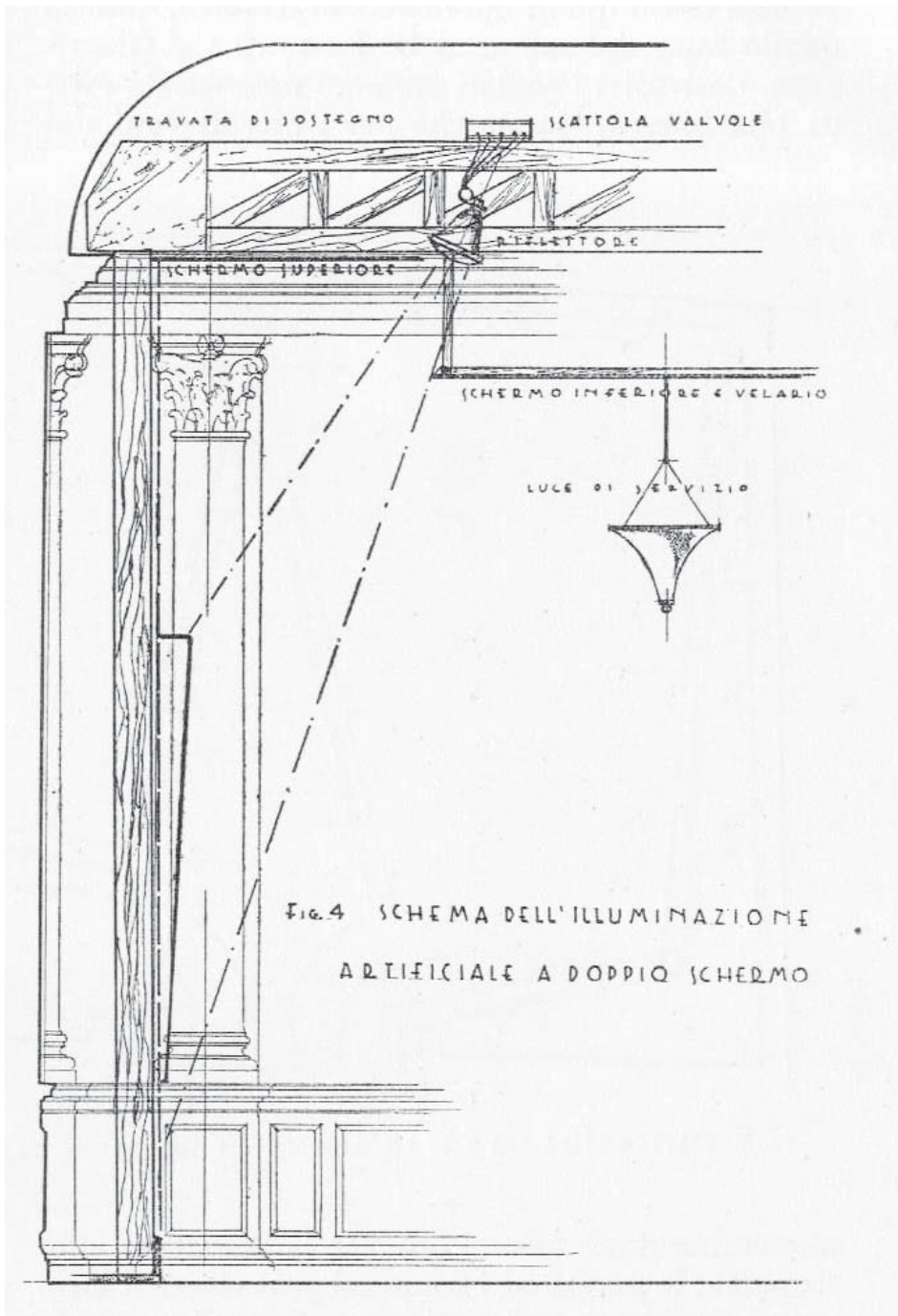


Fig. 2. Sistema di illuminazione artificiale a doppio schermo ideato per le sale della mostra di Veronese (1939), da Pallucchini 1939c, p. 520



Fig. 3. “Mostra di Veronese” (1939). *Illuminazione artificiale in una delle sale ricavate dal Salone delle Feste di Ca’ Giustinian*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione, Foto: Reale Fotografia Giacomelli



Fig. 4. “Mostra di Veronese” (1939). *Illuminazione artificiale in una delle salette ricavate dal mezzanino di Ca’ Giustinian*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 5. “Mostra di Veronese” (1939). *Illuminazione del corridoio di esposizione dei disegni*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 6. “Mostra di Veronese” (1939). *Operazioni di allestimento dell'esedra ricavata da uno dei saloni del Ridotto*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 7. "Mostra di Veronese" (1939). Operazioni di allestimento dei dipinti nella saletta dedicata agli affreschi di Villa Soranza, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 8. “Mostra di Veronese” (1939). *Prospettiva delle sale ad allestimento ultimato*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 9. *Campioni di velluto per il rivestimento delle pareti della “Mostra di Veronese” (1939)*, in AMV, “Mostra di Veronese”, Busta 2, *Materiale di allestimento per la Mostra*



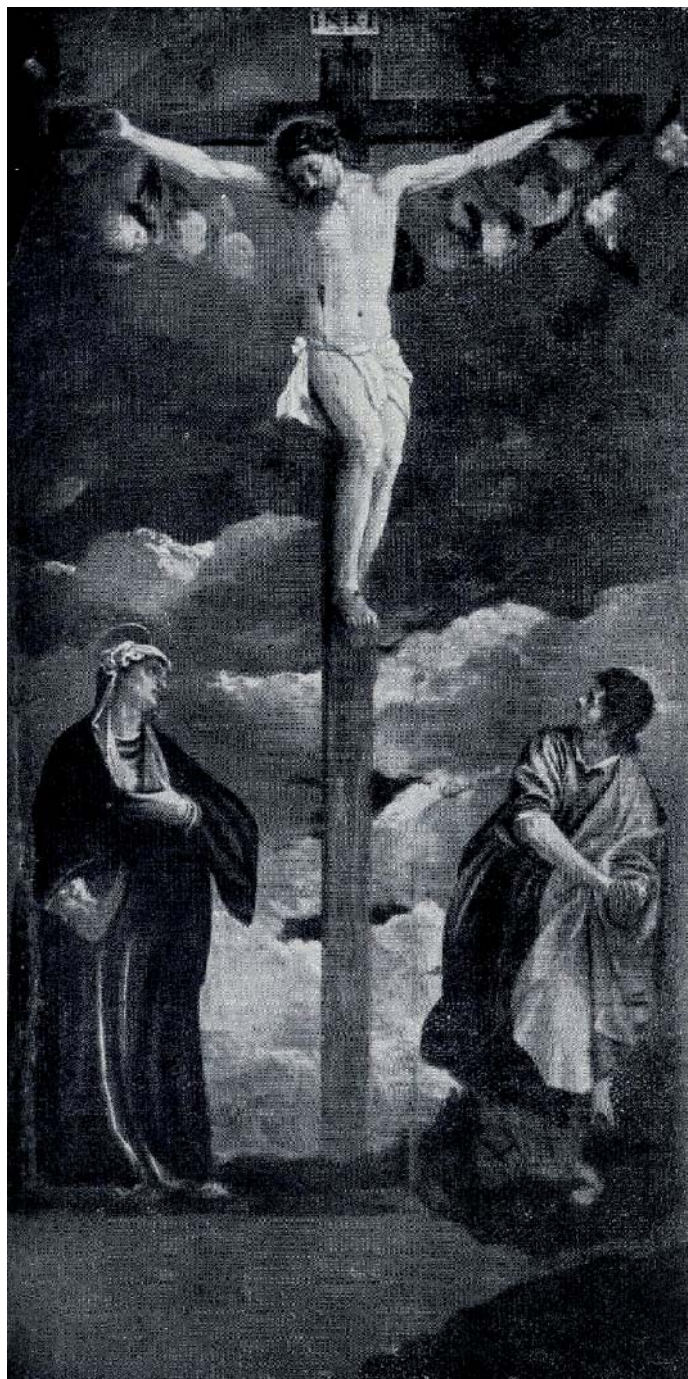
Fig. 10. "Mostra di Veronese" (1939). Operazioni di allestimento della Predica del Battista dalla Galleria Borghese di Roma, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 11. “Mostra di Veronese” (1939). *Operazioni di allestimento della Cena in casa di Simone dalla Galleria Sabauda di Torino, Comune di Venezia* - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Fig. 12. “Mostra di Veronese” (1939). *Operazioni di prelievo della Adorazione dei pastori dalla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Figg. 13-14. *La Crocefissione di S. Lazzaro dei Mendicanti prima e dopo il restauro di M. Pelliccioli e aiuti (1939), da Pallucchini 1939d, tav. XIV*

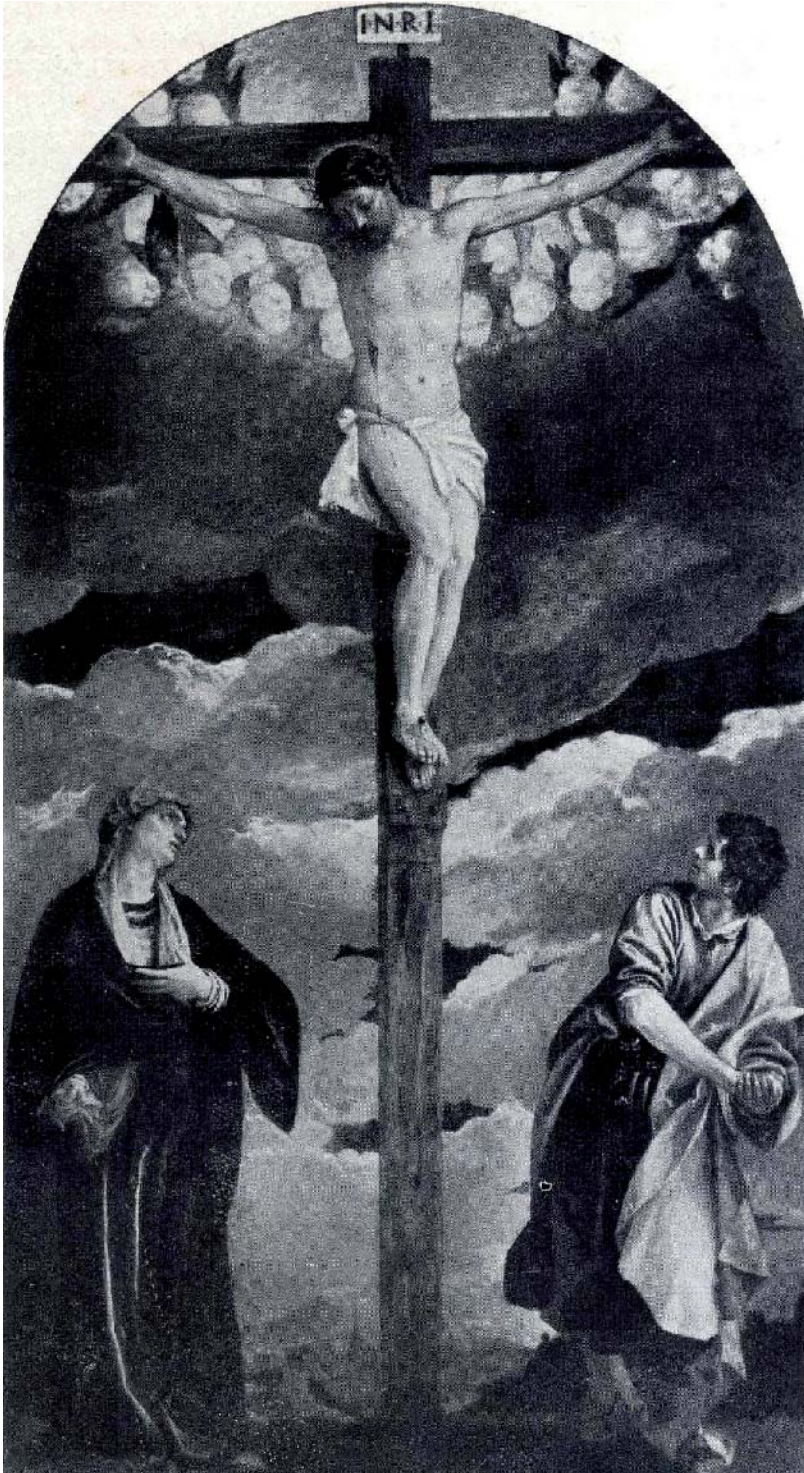




Fig. 15. “Mostra di Veronese” (1939). *Allestimento della Crocefissione di S. Lazzaro dei Mendicanti restaurata*, Comune di Venezia - Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli)



Figg. 16-17. *Il Putto sulla balaustra del Duomo di Castelfranco prima e dopo il restauro di M. Pelliccioli e aiuti* (1939), da Pallucchini 1939d, tav. XI

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale