
Giovanni Pileri: «il migliore de' restauratori» nella Roma di Tommaso Minardi

STEFANIA VENTRA

ABSTRACT *Giovanni Pileri, restorer working in Rome and in the Papal State, is a little-known figure in the Roman art scene of the 19th century. Tommaso Minardi's student, he was defined by Ernesto Ovidi, the painter's biographer, «the best of all the restorers». During his career, Pileri got very important commissions, like the restoration of the frescoes of the porch of San Lorenzo fuori le mura in Rome, or the restoration of the famous altarpiece representing St. Luke painting the Virgin, attributed to Raphael. Pileri obtained such important assignments also thanks to his master's prestige as advisor about restoration. The reconstruction of Giovanni Pileri's work helps understanding the mechanism of the 19th century artistic labour market in Rome, in a period of decline of nobility that made public commissions more important than ever.*

Quel «Giovanni Pileri romano», nominato nella *Nota de Giovani Concorrenti in disegno di Figura, nella Insigne Accademia di San Luca del Anno 1822* (AASL, Miscellanea Scuole I, n. 12), potrebbe essere lo stesso Giovanni Pileri che, tra gli anni cinquanta e i sessanta dell'Ottocento, sarebbe divenuto uno dei maggiori restauratori di dipinti attivi nello Stato Pontificio, benché egli non fosse effettivamente romano, ma originario di Rieti (cfr. OVIDI 1902, p. 135, e RICCI 2003, p. 161).

Se la restituzione di una completa biografia dell'artista è compito arduo, è invece più facilmente possibile rintracciare un *corpus* di restauri da lui operati alla metà del XIX secolo. Tale ricognizione dimostra, per via dell'importanza delle imprese condotte e dei committenti, la centralità di questa figura, poco nota e poco studiata, nel panorama artistico romano ottocentesco.¹

Prima di analizzare nel dettaglio la vicenda lavorativa di Pileri, è utile ricostruire per brevi tratti il contesto in cui egli si trovò ad operare.

Com'è noto, lo Stato Pontificio nel corso del XIX secolo si dotò di importanti strumenti legislativi ed istituzionali finalizzati alla salvaguardia e alla tutela dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà sia pubblica, sia privata.² Per quanto riguarda il restauro, di fondamentale importanza fu la creazione della Commissione Consultiva di Belle Arti, istituita dall'Editto Pacca nel 1820 insieme alle Commissioni Ausiliarie, satelliti della prima, attive nelle «provincie». L'organo cui faceva capo la gestione dei restauri pittorici era l'Ispettorato alle Pubbliche Pitture, carica istituita nel 1813 ed immediatamente affidata al pittore Vincenzo Camuccini (cfr. GIACOMINI 2007).

Gli studi relativi a questo argomento, notevolmente incrementati negli ultimi anni, dimostrano come sostanzialmente la commissione di restauri pittorici nello Stato Pontificio vertesse su un rapporto fiduciario che potremmo definire «ad effetto domino» (cfr. RINALDI 2007). L'organo decisionale, il Camerlengato prima, il ministero del Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura e La-

1. Tutti i restauri cui mi riferisco nel testo sono stati schedati nella banca dati RESI, gestita dall'Associazione Giovanni Secco Suardo, e saranno a breve consultabili all'indirizzo http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/?q=consulta_RESI (2013/01/30).

2. Nella vasta bibliografia relativa all'argomento cfr. il pionieristico EMILIANI 1978 ed il più recente CURZI 2004.

vori Pubblici³ poi, conferiva piena e totale fiducia all'ispettore in carica, scelto tra gli artisti accademici di San Luca ed evidentemente considerato un'autorità in materia, riservandosi la facoltà di intervenire prevalentemente per questioni riguardanti i compensi economici. La corrispondenza fra gli ispettori succedutisi intorno alla metà del XIX secolo e gli organi centrali dello Stato rivela infatti come, anche quando questi ultimi ricevevano richieste dirette, nessuna di esse venisse mai presa in considerazione senza avere prima richiesto ed ottenuto il parere dell'ispettore in carica. Proprio alla fiducia accordata dal governo all'ispettore Tommaso Minardi e da questi al restauratore Giovanni Pileri si deve in gran parte la brillante carriera condotta da quest'ultimo.

La ricostruzione di cui si dà conto in questo scritto si basa sui documenti contenuti nel fondo del Ministero e in quelli contenuti nell'archivio personale di Minardi, conservatosi intatto nel cosiddetto Fondo Ovidi, presso l'Archivio di Stato di Roma. Queste carte consentono di rintracciare una buona parte delle commissioni pubbliche affidate a Pileri negli anni del mandato del faentino, cioè tra la fine del 1858 e la fine degli anni sessanta, quando, indebolito dalla malattia, Minardi si ritirò dalla vita pubblica. Anche il biografo di Minardi, Ernesto Ovidi, ricorda Giovanni Pileri tra gli allievi del primo, definendolo «il migliore de' restauratori» (OVIDI 1902, p. 135), confermando la formazione di Pileri presso Minardi e non sostituendo di fondamenta l'ipotesi di una formazione presso l'Accademia di San Luca.

La carriera di Giovanni Pileri, però, ebbe inizio prima della nomina di Minardi ad ispettore. Negli anni cinquanta Pileri è rubricato fra i «doratori» nell'Almanacco romano: egli possedeva infatti una bottega in via Mercede al civico 34 (*Almanacco* 1860, p. 331). Il restauratore era a quest'epoca molto attivo nello Stato Pontificio, ed operava con il beneplacito dell'ispettore Filippo Agricola. Come testimoniano i documenti conservati nel fondo del Ministero (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I), a prediligere le prestazioni di Pileri era la Commissione Consultiva di Antichità e Belle Arti. Ad esempio, nel 1855, in occasione della necessi-



Fig. 1. F. BAROCCI, *Sepoltura di Cristo*, Senigallia, Chiesa di Santa Croce, 1579-1582.

tà di restaurare la *Sepoltura di Cristo* di Federico Barocci (fig. 1), conservata nella chiesa della Confraternita del Santissimo Sacramento e Croce a Senigallia, «fu scelto il pittore Pileri siccome il più abile a condurre questo difficile lavoro» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I, n. 370, fasc. 28; estratto dal verbale dell'adunanza della Commissione di Antichità e Belle Arti del 10 luglio 1855) e questo ancora prima di avere richiesto un preventivo. In effetti Pileri portò a termine la foderatura ed il restauro del dipinto, recandosi a Senigallia in compagnia del figlio Cesare, anch'egli restauratore

3. Da ora in poi, Ministero.

4. Del 6 novembre 1855 è l'autorizzazione al pagamento siglata dall'ispettore Filippo Agricola.

(ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, n. 370, fasc. 28).⁴ La presenza del figlio, le cui prestazioni vennero considerate nell'elargire il compenso al padre, di quattro scudi al giorno, è sintomo dell'esistenza di un'attività ben avviata.

Pileri dunque fu impiegato come restauratore ben prima dell'ascesa di Minardi all'ispettorato, ma è da chiarire che quest'ultimo fu considerato un luminaire in materia di restauro fin dagli anni trenta e soprattutto che fece parte della Commissione Consultiva di Belle Arti, che deliberava, come si è detto, in materia di restauro, fungendo da organo appunto consultivo nei confronti dell'Ispettorato.⁵ È certo che Pileri trasse grande vantaggio dalla nomina di Minardi all'Ispettorato, ma, come si è detto, anche in precedenza egli godette del favore del Ministero e questo è dimostrato, tra l'altro, da una vicenda occorsa nel 1856, durante l'ispettorato di Filippo Agricola. Nel luglio del 1856, infatti, venne accolta dal Ministero la richiesta del padre rettore della Chiesa della Santissima Trinità di Marino per il restauro delle pitture ivi conservate, in particolare della pala dell'altare maggiore, la *Trinità* attribuita a Guido Reni.⁶ In quell'occasione vennero chiamati a stilare un preventivo i restauratori Giovanni Pileri, Luigi Scalzi e Luigi Spalladoro ed il foderatore Filippo Principi, ma infine i lavori vennero affidati a Mariano Billaud, che si era autocandidato, essendo venuto a conoscenza di questa opportunità (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; lettera di Mariano Billaud al Ministero). Nel gennaio del 1857, Giovanni Pileri inviò una lettera al ministro, spiegando come un restauro a lui commissionato fosse poi stato allogato ad un altro operatore e chiedendo, essendo rimaste altre due pale su cui operare nel duomo di Marino, «volergli accordare il restauro dei due ultimi in compenso del primo, offrendosi di farli ambedue per Scudi Duecento salvo da spese di foderazione assumendo ogni responsabilità per la buona esecuzione del lavoro» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, La-

vori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; lettera di Giovanni Pileri al Ministero, datata 16 gennaio 1857). Sul medesimo foglio è appuntata la minuta della risposta che Luigi Grifi, segretario generale del Ministero, inviò al ministro dopo aver consultato Filippo Agricola:

prima di tutto non gli è stato abogato quadro veruno perché era solamente designato per un ristauero a Marino, ma non è andato a fare lo scandaglio, giacché stava a lavorare per conto del Ministero in Sinigaglia ove ha ristaurato nel 1856 i dipinti del Barbieri, del Zuccari e del Perugino e ha preso la somma di Scudi 256 dal solo Ministero, senza contare le commissioni particolari, e ciò nel solo anno 1856, giacché nel 1855 avea avuto altre commissioni dal Ministero in Sinigaglia. Dunque non si può dire defraudato, tanto perché non gli era stato abogato quadro veruno, quanto perché era fuori di Roma per lavori di Ministero. Ora poi nel 1857 è stato già provveduto del lavoro delle pitture di Tolentino [...] sicché si può contentare. [ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; appunto datato 24 maggio 1857].

Tale risposta attesta la costanza delle commissioni pubbliche affidate a Pileri.

Nel 1858 Pileri venne designato dall'Accademia di San Luca per operare il restauro della propria opera-simbolo, il dipinto raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* (fig. 2), tradizionalmente attribuito a Raffaello. La vicenda risulta di fondamentale importanza per mettere a fuoco la centralità della figura di Pileri a questa data: la ricostruzione della storia conservativa dell'opera raffaellesca, infatti, dimostra come questa venisse sempre affidata all'operatore ritenuto il migliore sulla piazza nel momento in cui si verificava la necessità di operare un restauro o anche una semplice pulitura.⁷ In passato, infatti, ad intervenire sul *San Luca* erano stati chiamati direttamente i principi dell'Accademia, come Carlo Maratti e Vincenzo Camuccini e, una volta affermatasi, anche proprio grazie alle teorie sostenute all'interno dell'istituzione da Tommaso Minardi, la necessità di affidarsi alle competenze di

5. Per Tommaso Minardi consulente delle istituzioni cfr. SUSINNO 1982 e SCARPATI 1982, nonché RICCI 2007, e VENTRA 2013. Per la biografia più recente dell'artista cfr. SARTI 2010.

6. Il dipinto, per secoli ritenuto di Guido Reni, è oggi attribuito a Giovanni Francesco Gessi.

7. La storia conservativa della pala raffaellesca e, in parte, quella della sua copia sono state oggetto di una ricerca dal titolo *Il «San Luca di Raffaello»: nuove ricerche sulla storia conservativa*, presentata da chi scrive nel corso della giornata di studi *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011 (DALAI EMILIANI, CIPRIANI in corso di pubblicazione).



Fig. 2. R. SANZIO (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 3. A. GRAMMATICA, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Chiesa dei SS. Luca e Martina, 1623.

restauratori esperti, in possesso di una professionalità distinta rispetto a quella del pittore, il primo che fu chiamato ad intervenire fu proprio Giovanni Pileri. Il restauratore fu incaricato preventivamente di eseguire la pulitura della copia del *San Luca* (fig. 3), quella eseguita da Antiveduto Grammatica attualmente conservata sull'altare maggiore della Chiesa accademica dei Santi Luca e Martina al Foro Romano, e di procedere successivamente al restauro della tavola originale. Di questo restauro rimane una preziosa e puntuale narrazione (CAVALLERI 1858), pubblicata per volere dell'Accademia da Ferdinando Cavalleri, allora ispettore alle gallerie accademiche, che non ha impedito comunque il tramandarsi di false notizie a tal riguardo, come si dirà a breve.

Le condizioni del *San Luca* al momento della chiamata di Pileri sono ben descritte in una lettera che Ferdinando Cavalleri inviò al Presidente dell'Acca-

demia, Pietro Tenerani, informandolo del fatto che il dipinto era

soggetto a grave detrimento cagionato in parte dall'alterazione dei cattivi restauri operativi, ed in parte dal vizioso incartamento della tavola cui non poté rimediare neanche la massiccia armatura postavi al di dietro. Questo progressivo incurvarsi del legno ha in molte parti alla fine sollevato la superficie dal dipinto per la qual cosa se non si ripara immediatamente a tanto guasto andrà un sì prezioso monumento dell'Arte a perdersi con nostro grave disdegno. [AASL, vol. 117, n. 99].

Pileri fu dunque chiamato a stendere una perizia preventiva (AASL, vol. 117, n. 99, *Rapporto per federazione e restauro del dipinto di Raffaele Sanzio rapp.te San Luca, esistente nelle sale dell'Accademia medesima redatto dal restauratore Giovanni Pileri, s.d.*), in cui descrisse le operazioni che reputava necessarie per «vedere di riportarne in piano assicura-

re il colore ed eseguire il restauro di questo dipinto» e propose quanto segue:

di necessità si debbono togliere le traverse poste alla medesima fermate con viti male a proposito non che i molti tasselli di legno che tirando le commissure delle tavole contribuiscono sempre più ad incurvar le medesime: trovo pertanto necessario dopo formato il colore ed assicurato secondo l'arte dovere riportare in piano le tavole quindi consumare ed assottigliare le medesime fino alla grossezza [sic] di mezz'oncia, indi con telaro legato a contrasto in forma di grata foderare la tavola facendo passare tre traverse sulle commissure di questa perpendicolarmente, ed altre sette equidistanti orizzontalmente [sic]. L'esperienza insegna che una tavola per tal maniera intelarata non è soggetta ad ulteriori cambiamenti o movimenti. [AASL, vol. 117, n. 99].

Al contempo egli fu incaricato di eseguire una perizia preventiva anche per il restauro della copia del *San Luca*, opera di Antiveduto Gramatica, che il restauratore descrisse come «lacero nel dintorno sul telaro a cui la tela dipinta è affidata», ritenendo che

i danni che vieppiù si mostrano presentemente sono i vecchi restauri fatti ad olio ed anneriti i quali si devono togliere, stuccare le mancanze di colore riprenderle ed accompagnarle; molte tinte annerite e svanite stonano il dipinto e debbono restaurarsi secondo l'arte. [AASL, vol. 118, n. 78].

Come dimostra la successiva corrispondenza fra l'Accademia e il restauratore, egli si attenne in effetti alle operazioni preventivate, con l'unica variante riguardante le integrazioni pittoriche apportate all'originale, che non furono minime, come egli aveva previsto, poiché «in molte parti mancava per intero il dipinto, onde mi è convenuto con mia grandissima fatica riaccompagnare il vecchio colore non a piccoli ritocchi ma a grandi tratti di lavoro» (AASL, vol. 118, n. 158).⁸

Questi «grandi tratti di lavoro» cui si riferiva il restauratore nel suo scritto, sono da intendersi come pesanti ridipinture che andavano, appunto, a reintegrare un tessuto figurativo fortemente lacunoso. L'intervento pittorico di Pileri dovette essere tanto

esteso da modificare effettivamente l'aspetto dell'opera, come dimostra una vicenda contemporanea al restauro in questione. Nel 1862, in seguito al confronto tra il disegno di traduzione dalla pala, commissionato nel 1849 a Gian Carlo Thevenin, e la pala restaurata da Pileri, la commissione di valutazione della Calcografia camerale decise di fare apportare delle modifiche, poiché le variazioni intervenute in seguito al restauro non rendevano più l'incisione aderente alle forme del dipinto (MIRAGLIA 1995, II, pp. 499-501).

Nonostante la presenza di tanta documentazione sul restauro, nonché del già citato opuscolo pubblicato da Cavalleri al termine del restauro, fino ad oggi a Giovanni Pileri è spesso stata attribuita la paternità del trasporto su tela della tavola del *San Luca*, circostanza che i documenti smentiscono categoricamente attribuendo giustamente il trasporto a Pietro Cecconi Principi, che lo eseguì negli anni ottanta dell'Ottocento, a circa tre decenni di distanza dall'intervento di Pileri.

Va sottolineato innanzitutto, però, che, nella ricostruzione della carriera di Giovanni Pileri, questa commissione rappresenta un punto nodale: Pileri venne incaricato di restaurare la pregiata opera accademica perché considerato già un valente ed affermato restauratore, ma allo stesso tempo il fatto di aver restaurato quest'opera avrebbe costituito una referenza per le commissioni successive, se si considera che, in una lettera a Luigi Grifi, redatta nel 1867, Tommaso Minardi scriveva:

per capacitare il detto Sig. Gonfaloniere e tutti i suoi Consiglieri della capacità del Pileri basterà certamente che egli sappia, che il Sig. Pileri è stato scelto dall'Accademia Romana di San Luca tra tutti i restauratori a restaurare il Quadro di Raffaele della Galleria Accademica, molto danneggiato; al quale importantissimo incarico il Pileri ha soddisfatto non solo ma con piena lode.⁹

I verbali accademici che riguardano il lungo dibattito intercorso fra i professori prima di assegnare l'esecuzione del lavoro a Pileri non forniscono indicazioni al riguardo, ma è da ritenersi altamente probabile che sia stata proprio la presenza di Minardi

8. La lettera è senza data, ma Pileri indica di aver già lavorato per cinque mesi, dunque presumibilmente è da datarsi intorno al settembre del 1858.

9. In ASR, FO, B. 8, fasc. 59, è contenuta la minuta; in ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I, b. 375, fasc. 15, è contenuto l'originale, datato 10 luglio 1867.

di, la cui firma compare in calce a tutti i verbali, ad indirizzare la preferenza verso Giovanni Pileri.

A confermare la spinta avuta in seguito alla commissione ottenuta dall'Accademia di San Luca, sono i documenti che vedono Pileri all'opera, come si è detto, nelle maggiori imprese pubbliche romane degli anni sessanta dell'Ottocento: fu attivo insieme a Giuseppe Missaghi e a Ercole Ruspi, per volontà di Tommaso Minardi, presso il portico della basilica di San Lorenzo fuori le mura (ASR, FO, B. 8, fasc. 59, *Preventivo dei Ristauri del 1864*), il cui restauro costituì uno dei fiori all'occhiello della campagna promossa da Pio IX durante il proprio pontificato (cfr. CAPITELLI 2011). Nello stesso 1858, ad esempio, la Commissione Ausiliaria di Belle Arti di Pesaro chiese che l'ispettore Minardi esaminasse lo stato di conservazione delle opere pittoriche conservate a Fano. In seguito a questo sopralluogo venne scelto proprio Giovanni Pileri per stilare un preventivo e procedere al restauro dei sedici affreschi del Domenichino conservati nella cappella Nolfi (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 1). Questo non fu in verità il solo incarico dato a Pileri per il suo soggiorno a Fano, egli infatti fu suggerito come restauratore «di fiducia» cui le autorità del luogo avrebbero potuto chiedere, a proprie spese, di procedere ad altre operazioni di restauro, ma soprattutto fu indicato da Minardi come colui che avrebbe potuto rimediare a «l'infelice ristaurato fattovi dal Carattoli per ordine del Camerlengato» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 1). Questa affermazione dell'ispettore in carica evidenzia come le possibilità di accesso alle commissioni pubbliche nello Stato Pontificio nel corso del XIX secolo fossero legate all'appartenenza ad una cerchia, quella degli operatori di fiducia dell'ispettore, e come, pertanto, fosse facile che si riducessero le possibilità di impiego in occasione dei cambi di guardia, come si esporrà meglio più oltre al riguardo di un caso simile.

Sul finire del 1859, Pileri restaurò gli affreschi eseguiti da Raffaellino del Colle tra il 1530 ed il 1538 nell'oratorio del Corpus Domini di Urbania, con un esito non del tutto felice, che diede vita ad una polemica fra il restauratore e la Commissione Ausiliaria di Pesaro, incaricata di supervisionare il restauro, che imputava alla sua negligenza i danni occorsi poco dopo la fine dell'intervento ad un riquadro, quello raffigurante la *Sacra Famiglia* (fig. 4).



Fig. 4. R. DEL COLLE, *Sacra Famiglia*, Urbania, Oratorio del Corpus Domini, 1530-1538.

Nelle parole di difesa dello stesso restauratore viene spiegato l'accaduto:

vedendosi [...] tracce di salnitro alla base del dipinto ed alla sottoposta mensa, pensando rimuovere la causa del danno che minacciava il dipinto fece disfare la mensa formata di terrapieno di sassi calcari, e fece praticare un arco a tutto sesto sotto l'altare med[esim]o dietro la mensa rifatta nuovamente di pietra da gesso, onde togliere l'umidità del terreno. Ma rifatto l'intonaco sulla parte mancante del dipinto (per un metro quadrato) ed eseguito il restauro dopo qualche mese questo formò il salnitro e produsse qualche abbottatura, effetto prodotto dall'umidità rinnovata su i sassi calcari con cui il muro è costruito, materiale comodo e poco costoso, che in abbondanza fornisce il letto del Metauro che circonda Urbania non che la rena salmastra del luogo med[esim]o. [ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 372, fasc. 3; lettera di Pileri al Ministero, datata 4 gennaio 1860].

La Commissione comprese ed accettò infine i chiarimenti del restauratore ed acconsentì al tra-

sferimento del saldo spettante, a patto che egli si impegnasse a riparare i danni (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 372, fasc. 3; lettera del 28 gennaio 1860 della Legazione Apostolica di Pesaro e Urbino, che riferisce al Ministero la decisione della Commissione Ausiliaria). È possibile ancora oggi osservare l'effettiva vastità della lacuna presente nell'affresco.

La spiacevole vicenda di Urbina non intaccò minimamente la fiducia dell'Ispettorato - e del Ministero di conseguenza - nei confronti di Pileri, che infatti fu designato da Minardi, all'inizio dello stesso 1860, per restaurare la *Deposizione* di Daniele da Volterra di Trinità dei Monti. L'incarico fu però revocato, poiché il dipinto si trovava in quel momento nei locali dell'Accademia di Francia, pertanto non si ritenne opportuno finanziare il restauro finché questa non fosse stata ricollocata nella sua sede (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 11; minuta di lettera di Luigi Grifi del 9 maggio 1860) - e si noti a tal proposito lo scrupolo con cui i soldi pubblici venivano spesi solo per restaurare opere che effettivamente erano di pubblico godimento. In sostituzione dell'incarico precedente, venne affidato a Pileri il restauro del «Presepe» della Cappella Marciac nella medesima chiesa, che venne certificato nel settembre dello stesso anno da Minardi come «compito con diligenza» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 11; certificato di Tommaso Minardi datato 29 settembre 1860).¹⁰

La situazione politica venutasi a creare all'indomani della mutilazione dello Stato Pontificio in seguito alla missione garibaldina del 1861 provocò una riduzione dei finanziamenti destinati alla tutela - riduzione momentanea, poiché, com'è noto, Pio IX utilizzò l'arte come *instrumentum regni* nel momento di massimo declino dell'autorità pontificia. La precaria condizione in cui si vennero a trovare i restauratori in quell'anno è testimoniata dalle decine di istan-

ze presentate da questi al Ministero per ottenere commissioni (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 18). Giovanni Pileri, nel gennaio del 1861, inviò un accorato appello al Ministero dichiarando di «trovarsi per le presenti vicende privo affatto di commissioni» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 18).¹¹ La situazione non dovette migliorare molto se Pileri, nell'anno successivo, si vide costretto ad inviare altre due lettere dello stesso tenore al Ministero, nelle quali specificava di trovarsi privo di lavoro «per le vicende dei tempi» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 22).¹² Sulla prima lettera è appuntata la risposta di Luigi Grifi, che dichiarava che, in caso di stanziamento di fondi, la richiesta sarebbe stata presa in considerazione, evidenziando la situazione di incertezza in cui versava il Ministero stesso. Eppure il restauratore non rimase totalmente privo di commissioni pubbliche nemmeno in quel momento critico, egli fu infatti chiamato ad operare su due opere appartenenti all'allora Pinacoteca Lateranense - la cui collezione confluita poi nella Pinacoteca Vaticana - e si tratta del *Polittico di Montelparo* di Niccolò Alunno e dell'*Annunciazione*, allora attribuita a Ghirlandaio, oggi data alla scuola di Almerico da Ventura.¹³

Alla metà degli anni sessanta, come è noto, erano in corso gli scavi nella basilica romana di San Clemente, che riportarono alla luce molte pitture appartenenti alla prima fondazione. Il priore responsabile dei lavori comunicò al Ministero la necessità di eseguire il distacco di alcune di queste pitture, situate su un muro che stava per essere abbattuto per creare un arco che sostenesse il peso della pavimentazione della basilica superiore. Lo stesso prelado comunicò altresì l'intenzione di affidare il distacco ad un artista di sua fiducia, Guglielmo Iwing, ma Minardi, interpellato in qualità di ispettore, rispose negativamente, asserendo di voler invece chiedere un preventivo - ed eventualmente fare eseguire

10. Gli affreschi della Cappella Marciac, già nell'Ottocento senza attribuzione, sono ad oggi attribuiti ad anonimo della metà del XVI secolo.

11. La lettera non è datata, ma il timbro di protocollo riporta la data del 21 gennaio 1861.

12. Entrambe le lettere sono senza data, ma i timbri di protocollo riportano rispettivamente le date del 20 gennaio 1862 e del 3 marzo dello stesso anno.

13. I due restauri relativi alle opere oggi conservate presso la Pinacoteca Vaticana sono stati rintracciati da Federica Giacomini, che ringrazio per la segnalazione.



Figg. 5-6. Perin del Vaga, *Evangelisti*, Roma, Chiesa di San Marcello al Corso, Cappella del Crocifisso, 1525-1527.

il distacco - a Pileri e Kern, trovandosi Pellegrino Succi, esperto di distacchi, fuori Roma. Minardi motivò la sua scelta affermando che non era certo che, nemmeno nelle mani di Pileri e di Kern, il distacco potesse avere esito felice, ma che almeno loro erano operatori di fiducia, mentre non aveva senso, a suo parere, affidare le pitture alle mani sconosciute di Iwing (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 375, fasc. 44).

Ancora, nel 1866 Pileri operò su quella che venne definita come tavola del Sermoneta raffigurante l'Assunta nella Chiesa di Santa Maria Maggiore (ASR, FO, B. 8, fasc. 59; lettera del Ministero a Minardi datata 1 agosto 1866, in cui è attestato l'affidamento del lavoro a Pileri). Nel 1867 Pileri fu all'opera in San Marcello al Corso, dove restaurò, dietro compenso di 150 scudi, i dipinti della volta della Cappella del Crocifisso di Perin del Vaga (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 28) (figg. 5 e 6).

Le vicende relative a quest'ultimo restauro permettono di verificare, documenti alla mano, quelle modalità di assegnazione fiduciaria e di affiliazione - di cui si è detto poc'anzi - che caratterizzavano l'attività lavorativa dei restauratori ottocenteschi in area pontificia. Poco tempo dopo l'inizio dei lavori, Minardi indirizzò un'accorata lettera al ministro (ASR, FO, B. 8, fasc. 59), spiegando che

nel eseguirsi il ristauro delle pitture di Pierino del Vaga nella volta della Cappella del Crucifisso di S. Marcello al corso nel quadro laterale a quello di mezzo, ove stanno i due Evangelisti S. Giovanni e S. Marco quella parte del di-

pinto che sembrava una fiuritura superficiale della umidità facile a togliersi; invece si è trovato un offuscamento di olio cotto ossidato, e immedesimato con l'intonaco, sicché non cede a qualunque corrosivo e si aggiunge che della pittura originale vi restano pochissime tracce.

In effetti, ad oggi, il riquadro raffigurante gli evangelisti Giovanni e Marco presenta ancora le tracce di quella «fioritura» già individuata da Minardi. Apparentemente lo scopo della comunicazione sembra essere puramente informativo: l'ispettore riferiva al suo diretto superiore sullo stato di avanzamento dei lavori. Procedendo oltre si scopre invece che il vero intento era quello di difendere il restauratore impiegato, appunto Giovanni Pileri, da eventuali accuse che avrebbero potuto essergli rivolte al termine dei lavori. Minardi continuava infatti chiarendo che

in conseguenza di che è forza che l'opera del restauratore ora non riesca quale si converrebbe: e siccome [sic] il male fu cagionato [sic] dalla imperizia di chi anni sono vi pose mano sotto la direzione di Camuccini; così ora non è giusto, che il male fatto da altri sia a carico e responsabilità del Pileri.

Dallo scritto traspare una chiara vena polemica all'indirizzo di Vincenzo Camuccini e degli operatori che avevano lavorato sotto la sua direzione; com'è noto, infatti, tra Minardi ed il più anziano maestro non era mai corso buon sangue e questo documento testimonia come l'avvicinamento alla carica di ispettore, seppur mediato dall'intermezzo dell'azione di Filippo Agricola, vice di Camuccini e poi ispettore in prima persona fino alla morte, avesse

avuto ripercussioni sugli artisti. Ciò che qui preme sottolineare, appunto, non è certo la nota avversione di Minardi nei confronti di Camuccini, ma piuttosto il sistema nel quale operavano i restauratori. Infatti un documento di questo tipo chiarisce come all'avvicendamento degli ispettori corrispondesse un avvicendamento degli operatori che venivano chiamati a svolgere le commissioni pubbliche, in un periodo storico, quello della seconda metà dell'Ottocento, di indubbio declino del potere economico della nobiltà romana, in cui pertanto le commissioni pubbliche rappresentavano una condizione necessaria alla sopravvivenza per gli artisti e per i restauratori. Benché, infatti, non tutti i restauratori prediletti da Camuccini e da Agricola, molto fedele al più anziano ispettore, fossero stati estromessi durante l'ispettorato di Minardi, è pur vero che gli operatori che trassero maggior beneficio dal suo ruolo furono altri: Luigi Scifoni, Giuseppe Missaghi, Pietro Kern, Luigi Scalzi, Mariano Billaud, i cari allievi Francesco Podesti e Luigi Cochetti e non ultimo, appunto, Giovanni Pileri.

Nel settembre 1870, con la definitiva decapitazione dello Stato Pontificio e l'annessione di Roma al neonato Regno d'Italia, le ripercussioni su chi, come gli artisti, viveva di commissioni pubbliche non mancarono. Il grave disagio derivò in primo luogo dalle complicazioni burocratiche dovute all'avvicendamento delle istituzioni, per cui i contratti stipulati ad inizio anno dagli organi del Governo Pontificio furono disattesi. I restauratori che da anni lavoravano alle dipendenze del Ministero fecero sentire la loro voce, scrivendo più volte, molte delle quali in appelli collettivi, al nuovo Ministero, chiedendo che venisse loro consentito di portare avanti i contratti in essere (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 19). In questo frangente non si pose – non ancora – una questione di fiducia nei confronti degli operatori, poiché in questo primo momento vennero mantenute le cariche preesistenti, pertanto Francesco Podesti continuò ad operare in sostitu-

zione dell'infermo Minardi, ma si pose un problema di disordine pubblico e di necessità di riorganizzare gli organi di tutela. Qualora fossero stati stanziati i fondi, quindi, almeno in questo primo momento i restauratori chiamati ad operare sarebbero rimasti gli stessi: quelli cui aveva assegnato la sua fiducia Minardi e, di conseguenza, l'allievo Podesti. In attesa di decidere come procedere, il nuovo Ministero italiano decise di sospendere i restauri in corso e di portare avanti solo i grandi cantieri di Santa Maria in Trastevere, dove si stavano restaurando i mosaici cavalliniani, e quello della Villa di Livia a Prima Porta.

In questa caotica situazione generale, la vicenda di Pileri fu ulteriormente aggravata dal fatto che egli non si era trovato a Roma nel periodo della stipula dei contratti, pertanto vantava semplicemente il proprio nome tra gli operatori prescelti nella nota preventiva per i restauri da eseguirsi in quell'anno, ma non aveva un contratto in essere. Forse proprio per questo, mentre i colleghi Missaghi, Kern, Scifoni, Scalzi e Billaud scrivevano in modo congiunto al nuovo Ministero (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 19), egli portava avanti la propria pratica in solitudine. Dopo una breve ma molto intensa battaglia epistolare, Pileri fu infine accontentato e, grazie alle pressioni di Podesti, sul finire dell'ottobre del 1871 il nuovo ministro concesse il nulla osta alla stipula del contratto per il restauro del dipinto di Scipione Pulzone raffigurante la *Madonna Immacolata tra sant'Andrea, santa Chiara, santa Caterina d'Alessandria, san Francesco d'Assisi, angeli e donatore*, conservato presso il Convento dei Cappuccini di Ronciglione (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 17), opera di sommo pregio e oggetto di una fortuna critica importante, se si tiene conto della citazione fattane già da Giovanni Baglione, che la definì «opera invero bella, con buonissima maniera condotta» (BAGLIONE 1642, p. 53).

Abbreviazioni

AASL = Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

ASR = Archivio di Stato di Roma.

FO = Fondo Ovidi.

Bibliografia

- Almanacco* 1860 = *Almanacco romano, ossia Raccolta dei primari dignitari e funzionari della corte romana*, 1, 1855-1860, Roma, Tipografia Chiassi 1860.
- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Roma, Stamperia d'Andrea Fei 1642.
- CAPITELLI 2011 = G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Viviani Editore, 2011.
- CAVALLERI 1958 = F. CAVALLERI, *La tavola del San Luca, insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella galleria della Pontificia Accademia Romana delle Belle Arti. Dichiarazione del Professore Cav. Ferdinando Cavalleri, consigliere di essa accademia nella classe della pittura*, Roma, Tipografia di Tito Ajani, 1858.
- CURZI 2004 = V. CURZI, *Bene Culturale e Pubblica Utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, Minerva, 2004.
- DALAI EMILIANI, CIPRIANI in corso di pubblicazione = M. DALAI EMILIANI, A. CIPRIANI (a cura di), *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Atti della giornata di studio (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011), in corso di pubblicazione.
- EMILIANI 1978 = A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978.
- GIACOMINI 2007 = F. GIACOMINI, *Per reale vantaggio delle arti e della storia: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma - Lurano, Quasar - Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007.
- MIRAGLIA 1995 = M. MIRAGLIA (a cura di), *I disegni della calcografia 1785-1910*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1995, 2 voll.
- OVIDI 1902 = E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Tipografia Pietro Rebecca, 1902.
- RICCI 2003 = S. RICCI, *Giovanni Pileri*, in A.P. TORRESI (a cura di), *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty House, 2003, pp. 161-162.
- RICCI 2007 = S. RICCI, *Restauri in «provincia»: i sopraluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio*, in RINALDI 2007, pp. 99-121.
- RINALDI 2007 = S. RINALDI (a cura di), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Edifir, 2007.
- SARTI 2010 = M.G. SARTI, *Minardi, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 560-566.
- SCARPATI 1982 = M.A. SCARPATI, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni acquisizioni restauri*, in SUSINNO 1982, pp. 1-16.
- SUSINNO 1982 = S. SUSINNO (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, Roma, De Luca Editore 1982.
- VENTRA 2013 = S. VENTRA, *Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte*, in M.B. FAILLA, S.A. MEYER, C. PIVA (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), in corso di pubblicazione.