

Adriano Luzi
luce nel restauro

Adriano
Luzi
luce nel restauro

A cura di

Maria Pia Petrocchi
Tonino Ticchiarelli

Testi

Carla Alfano
Jeanne Pierre Blanchard
Elizabeth Bolman
Livia Carloni
Maurizio De Luca
Colette Di Matteo
Annalisa Di Vincenzo
Maria Grazia Filetici
Michael Jones
Anna Lo Bianco
Caterina Napoleone
Angela Negro
Stefano Papetti
Claudio Strinati
Fr. Maximous El Antony

Foto

Archivio Eredi Adriano Luzi
Archivio Cecilia Bernardini
Archivio Luigi De Cesaris
Archivio Cristina Vazio

Soprintendenza per il Patrimonio
Storico Artistico e Demoantropologico
di Roma e del Lazio
soprintendente Rossella Vodret
direttrice archivio Barbara Fabian

Si ringraziano per la grande
generosità i fotografi
che hanno documentato
i progetti di Adriano Luzi:
Guillermo Aldana,
Mauro Coen,
Araldo De Luca,
Patrick Goudeau,
Gianfranco Zecca

Traduzioni dall'inglese e dal francese

Beatrice Andreucci

Traduzioni in inglese

Alan Nothnagle

Documentazione

Famiglia Luzi

Comitato 'Amici di Adriano'

Sono stati preziose e fondamentali
la disponibilità e la competenza
dell'amico Luigi De Cesaris, restauratore

Ringraziamenti

Anna Annibali
Domenico Annibali
Alberto Antognozzi
P. Paolino da Caprarola
P. Onorio di Ruzza
Maria Adele Franconi
Allegra Getzel
Elvira Gesuè
Carlo Lotti
Rosanna Moreschini
Domenico Oddi
Maria Paola Pizzichini
Sergio Remoli
Angelo Sinibaldi
Carlo Verducci
Vittorio Virgili

e ai restauratori

Chiara Di Marco
Cecilia Bernardini
Emiliano Ricchi
Alberto Sucato
Gianluca Tancioni
Cristina Vazio

e alla grande maestra del restauro

Laura Sbordoni Mora

Segreteria organizzativa

Emidio Piccinini

Beatrice Andreucci

Stampa

D'Auria Printing S.p.A.

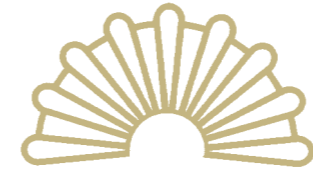
Art director e impaginazione grafica

Tonino Ticchiarelli

Adriano
Luzi
luce nel restauro



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI ASCOLI PICRNO





Dedicato a te, Adriano.

Come una meteora hai attraversato il mondo dell'arte volando ovunque ci fosse bisogno delle tue mani sapienti.

E al ritorno affabulavi con il racconto dei viaggi e dei tuoi restauri: dipinti egizi, sculture berniniane, cicli pittorici barocchi, il cielo lunare di Luxor, un tramonto romano... trasmettevi l'incanto.

Sapevi donare a chi aveva la fortuna di venire a casa tua, la tua Itaca, di fronte ai Sibillini, una generosa e raffinata ospitalità, il tuo narrare poetico, la sottile ironia, quel gesto d'artista e, quando l'inverno era più freddo, rami di calicanto, profumo orientale che porta lontano... e la luna d'argento in un cielo lapislazzuli.

Con leggerezza hai contagiato la passione per il bello e il sublime, la curiosità per il nuovo, l'attrazione per l'altrove.

Hai aperto una finestra sul mondo.

Meravigliosamente questo libro molto sentito vede la luce.

Vuole raccontarti.

Nella prima parte i tuoi compagni di viaggio svelano la tua anima bella e complessa: immagine viva che esalta le tue qualità professionali e umane, e 'quell'ansia di perfezione'.

Nella seconda parte le tue parole accompagnano nella lettura dei restauri, evocano la tua voce.

Le fotografie, come scrittura, narrano la tua storia: scatti che colgono quella misteriosa indecifrabilità delle persone e dei luoghi... atmosfere, stati d'animo, incontri.

Sei tra noi e ancora emozioni.

Maria Pia Petrocchi
Tonino Ticchiarelli



Sommario

- 11 *Oltre il restauro*
Anna Lo Bianco
- 15 *Era marchigiano come me*
Claudio Strinati
- 19 *Ci ha lasciato più ricchi*
Jean Pierre Blanchard
- 21 *Quell'ansia di perfezione*
Livia Carloni
- 25 *Passione e rigore: il privilegio del restauro*
Anna Lo Bianco
- 31 *Adriano Luzi: passione per la vita e per l'arte*
Caterina Napoleone
- 35 *Adriano, io e Luxor*
Annalisa Di Vincenzo
- 41 *Ho incontrato un grande uomo*
Maria Grazia Filetici
- 47 *Nefertari ti ha preso per mano*
Carla Alfano
- 53 *I mille volti di Adriano*
Stefano Papetti
- 57 *Colui che non può essere dimenticato*
Fr. Maximous El Antony
- 61 *Vocazione al restauro*
Michael Jones
- 63 *Nel Monastero di St. Antony sul Mar Rosso*
Elizabeth Bolman
- 65 *Un fuoriclasse*
Angela Negro
- 69 *L'etica del restauro*
Colette Di Matteo
- 75 *Restauro e sentimento*
Maurizio De Luca
- 77 **I restauri**
- 163 *Curriculum vitae*
- 170 **Adriano e le collaborazioni nei restauri**
- 173 **Traduzioni / Translation**
- 197 **Bibliografia essenziale**



Oltre il restauro

Anna Lo Bianco

Direttrice della Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini

Ho conosciuto Adriano Luzi ormai molto tempo fa, negli anni '80. A unirli era un famoso pittore del Settecento, Pier Leone Ghezzi, per me tema centrale dei miei studi, per Adriano un concentrato di tutti i suoi interessi. Da una parte infatti rappresentava la sua passione per la storia dell'arte, dall'altra la sua città, amatissima, Comunanza, dove Ghezzi era nato e dove si conservano ancora sue importanti opere.

È così iniziato un lungo rapporto di lavoro, all'inizio solo professionale, nel quale lentamente maturavano le radici di un'amicizia e di un'intesa sempre più profonda. Con il tempo infatti i suoi amici, diventavano i miei amici e la sua città che imparavo ad amare e a frequentare mi diventava sempre più familiare. Questo perché Adriano a Roma ci parlava della sua adorata Comunanza e a Comunanza raccontava del suo lavoro e dei suoi amici romani.

È così iniziata un'avventura di lavoro e di vita condivisa in una frequentazione costante e assidua, tra entusiasmi per scoperte eccezionali, delusioni, preoccupazioni, successi. Abbiamo restaurato opere uniche: la *Beata Ludovica Albertoni*, di cui Adriano ha genialmente intuito i meccanismi inventivi, abbiamo scoperto Vouet sotto strati e strati di scialbo, abbiamo assistito con emozione allo spostamento dopo cinquecento anni della *Santa Cecilia* di Maderno dalla sua antica nicchia.

Abbiamo condiviso momenti davvero irripetibili. Ma quale era il segreto di Adriano? Un talento naturale marcatissimo unito a una grande semplicità e a una sensibilità raffinatissima, sofisticata direi, che lo portava talvolta a scelte imprevedibili e personalissime. Sempre con la certezza di sapere cosa fare e come farla, con una chiarezza di pensiero illuminante. Questo gli attribuiva una autorevolezza coinvolgente: tanti soprintendenti difficili, studiosi ostici, sponsor esigenti, quando parlava Adriano finivano col convincersi subito della bontà delle solu-

A fronte
Adriano restaura
la cupola
del Lanfranco,
San'Andrea
della Valle, Roma

Nel suo giardino
di Casale



Adriano interpreta
San Giuseppe
nel Presepe vivente
di Comunanza

Nella sua casa



zioni proposte. Cosa rara, anzi rarissima, Adriano non divideva tra vita e lavoro, tra ragione e sentimento come quasi tutti facciamo, ma la forza dei sentimenti potenziava quella della ragione, in un equilibrio perfetto.

Un ricordo non mi abbandonerà mai e, meglio di tante parole, fa comprendere la personalità di Adriano. Rammento ormai tanto tempo fa di avere assistito al Presepio vivente che ogni anno si realizza a Comunanza. Adriano vi rappresentava San Giuseppe, ma la sua non era un'interpretazione qualsiasi, era quella tratta dalla Sacra Famiglia di Giotto ad Assisi. E, come in Giotto, Adriano assumeva quella posa impeccabile e scultorea, i piedi scalzi e i sandali anche se la grotta in cui era inginocchiato era posta così in alto da rendere invisibile il dettaglio e anche se il freddo era insopportabile. Il suo rigore però lo imponeva e si imponeva ai tanti suoi allievi e collaboratori più giovani per i quali è stato un modello in tutto, un esempio di vita oltreché un maestro assoluto nella professione.

La sua carriera è stata breve ma intensa e densa di riconoscimenti: Adriano è stato un restauratore apprezzatissimo da tutto il mondo dell'arte, affermandosi anche in campo internazionale. Poco prima della morte, il Ministero della Cultura francese gli aveva conferito il titolo di Cavaliere delle Arti e delle Lettere. Il Getty Conservation Institute gli aveva affidato il restauro dei dipinti murali della Tomba di Nefertari in Egitto e, sempre in Egitto, l'American Research Center in Egypt lo aveva incaricato di restaurare le pitture del Monastero copto-ortodosso di S. Antonio Abate.

Innumerevoli i suoi interventi tra cui ricordiamo il restauro dei capolavori di Bernini, l'*Estasi di Santa Teresa*, la *Beata Ludovica Albertoni*, la Cappella de Sylva nella chiesa di S. Isidoro. Ma ancora, tra i lavori più impegnativi, la scoperta degli inediti affreschi di Vouet in S. Francesco a Ripa, dove ha recuperato quasi tutte le cappelle, gli affreschi di Lanfranco in S. Andrea della Valle e, tra gli ultimi, il restauro, davvero monumentale, della *Deposizione* di Daniele da Volterra nella chiesa di Trinità dei Monti, lasciato incompiuto per la sua prematura morte. Un lavoro, questo, tanto desiderato per l'eccezionalità delle problematiche conservative presentate, preceduto da un'intensa preparazione di studi e analisi, che un destino imprevedibile gli ha impedito di vedere finito. È stato condotto a termine dal suo socio e amico Luigi De Cesaris e dalla loro équipe di giovani. Per loro, all'inizio della carriera, Adriano era un punto di riferimento imprescindibile e quindi un vero maestro. Per tutti noi che l'abbiamo conosciuto è stato un amico insostituibile il cui ricordo ci accompagna intatto nel tempo.

Adriano in due
significativi interventi
di restauro in Egitto





Era marchigiano come me

Claudio Strinati

Dirigente Generale di staff - Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Nel 1982 l'allora Soprintendente ai beni artistici e storici di Roma, prof. Dante Bernini, incaricò tre funzionari dell'Ufficio di Palazzo Venezia di assisterlo nella preparazione e allestimento di una importante mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza stessa, mostra destinata ad assumere rilevanza cospicua nella politica culturale dell'epoca dato che la gloriosa tradizione delle mostre dei restauri, fiorente tra gli anni '60 e i primi anni '70 del secolo, si era un po' perduta per strada e il prof. Bernini individuava invece in quel tipo di manifestazione un compito precipuo e determinante della Soprintendenze in generale e di quella di Roma in particolare.

I tre funzionari erano Gabriele Borghini, Roberto Cannatà e io. Ricordo bene con quale entusiasmo e spirito di servizio ci dedicammo a questa impresa. La Soprintendenza aveva lavorato molto nel settore del restauro e gli ultimi dieci anni di attività, che avevano visto all'opera Soprintendenti del valore di Giovanni Carandente, Paola della Pergola, Maria Vittoria Brugnoli, erano stati molto fruttuosi sia sul piano degli allestimenti museali sia su quello della tutela del territorio. Scegliere le opere da presentare e redigere un catalogo di alto livello scientifico fu per noi impegno graditissimo e primario per alcuni mesi e il risultato fu degno delle aspettative. Vennero esposte una cinquantina di opere e fu fornita anche ampia documentazione di numerosi interventi svolti sugli affreschi. Il catalogo, pubblicato con la consueta qualità da De Luca editore, riuscì molto bene. Ma poi questo bel volume documentava con sufficiente chiarezza un fenomeno all'epoca nuovo ed esaltante nel campo del concreto esercizio del restauro. Già intorno alla metà degli anni '70, infatti, i progressi del lavoro e dello studio, la discreta disponibilità di fondi e il crescente entusiasmo di una giovane generazione intenzionata a impegnarsi a fondo nella tutela del patrimonio e nell'incremento delle prospettive di sviluppo del restauro in sé, avevano provocato la nascita delle prime grandi cooperative e consorzi di restauratori, provenienti per lo più dall'Istituto Centrale del Restauro, preparati, entusiasti e decisi a incidere sia sul piano della teoresi sia su quello della prassi per sviluppare la vastissima disciplina, plasmata da Cesare Brandi e confluita nell'Istituto in quel momento, nel periodo del suo massimo splendore. Per noi funzionari, dunque, la ricognizione territoriale andava di pari passo con la presa di coscienza di un nuovo asset-

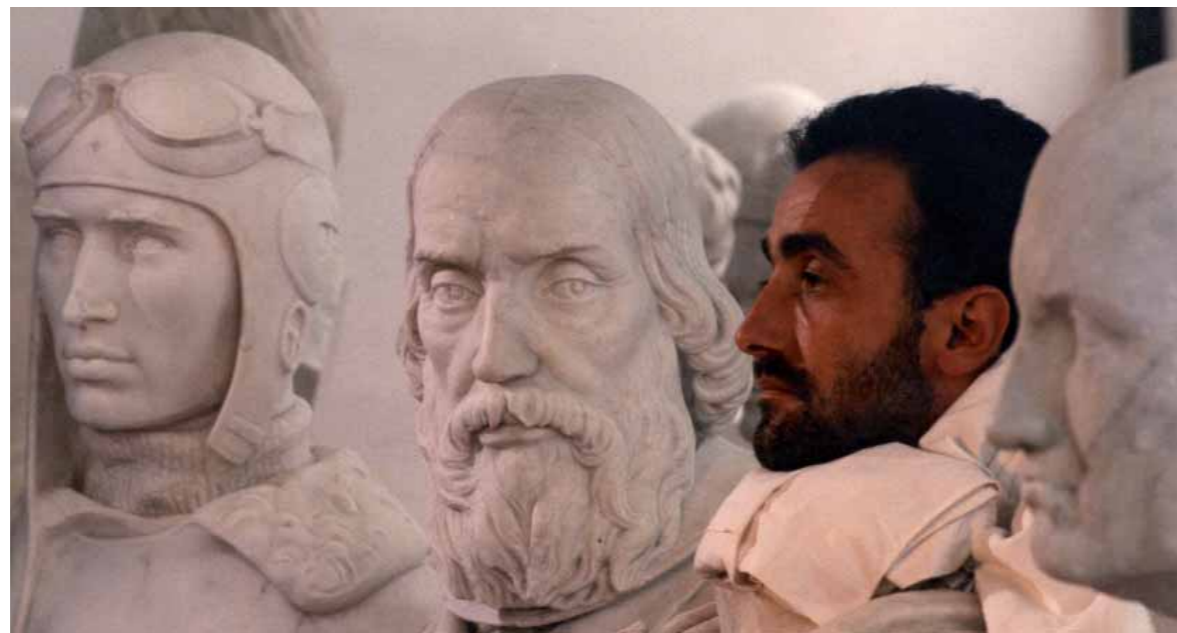
*A fronte
Adriano nella
Tomba di Nefertari,
Valle delle Regine,
Luxor, Egitto*

*'Adriano il Grande'
tra i Busti del Pincio
in fase di restauro*

to della professione del restauratore, destinata a dare frutti determinanti dopo pochi anni. Per noi lavorare come direttori dei lavori in rapporto con questi gruppi di giovani capaci e competenti era soddisfazione profonda. Nascevano nuove amicizie e nel modo più bello, sul concreto della prassi quotidiana. Era risorta addirittura, sia pure con una impostazione completamente moderna, l'antica tradizione della bottega, secondo una mentalità che favoriva l'ingresso del mondo del lavoro da parte di coloro che, dotati di capacità e buoni studi, ancora non avevano trovato un pieno inserimento nell'ambiente.

Così conobbi Adriano Luzi.

Un collega del tempo, Sivigliano Alloisi, aveva identificato nel piccolo borgo di San Lorenzo Nuovo presso Viterbo due superbe pale d'altare del cinquecentista fiorentino Jacopo Zucchi, artista peraltro da me molto amato, una *Resurrezione* e una *Ascensione*. La storia dei due dipinti era appassionante ma ancora più appassionante fu il recupero conservativo affidato a due giovani ma già espertissime restauratrici, Paola Tollo e Maria Elvira Zamorani che avrebbero poi percorso una gloriosa carriera. Dati i tempi di lavorazione, come sempre un po' ristretti, e l'estrema complessità dell'inter-



vento le due titolari dell'impresa chiesero e ottennero la collaborazione di un giovane particolarmente dotato anche se non proveniente, come loro, dall'I.C.R., Adriano Luzi. Me ne parlarono come persona di scrupolo esemplare, di ferrea preparazione, di estrema discrezione nel comportamento e di solida dottrina. Era stato in sostanza allievo di Laura Mora e questo solo fatto costituiva una garanzia in sé e infatti avrebbe poi affiancato la Mora in tutte le grandi opere condotte da quella celebrata restauratrice. Cominciai a conoscerlo e a seguirlo sul lavoro. La sua professionalità e la sua cognizione della tecnica mi colpirono. Era di origine marchigiana, come me, e sentivo in lui certi caratteri della nostra terra tra cui, preclaro, il saper fare senza la pretesa di insegnare ma con una naturale predisposizione a continuare ad apprendere mentre si lavora e si produce. Da allora ho seguito Adriano in innumerevoli lavori in Italia e all'Estero. Quando era all'apice della sua fama tanti anni dopo, lo visitai in Egitto. Era rimasto esattamente la stessa persona che avevo incontrato per la prima volta davanti ai quadroni di Jacopo Zucchi. L'unica vera differenza era che ormai se la cavava discretamente anche con la lingua araba.

Mi guidò alla visita della Tomba di Nefertari. Una meraviglia incomparabile dove lui e il suo gruppo avevano lavorato restituendo un insieme degno di gloria universale e di estremo interesse storico-artistico. Ricordo che girammo per un po' di tempo per l'Egitto. Era divertente come si fosse integrato con la gente del posto. Ero torturato dai ragazzini che chiedono la piccola mancia, all'epoca aggirantesi sulle mille lire. Chiesi ad Adriano come regolarsi. È semplice, rispose. Ti insegno come si dice in arabo la frase 'non ho soldi'. Appena ti rivolgi ai bambini usando la loro lingua vedrai che ti rispetteranno sommatamente e rispetteranno ciò che gli stai dicendo. Funzionò alla perfezione e ancora adesso sono le uniche parole di arabo che conosco.

*'No Problem'
con Adriano
nella Valle
delle Regine*





Ci ha lasciato più ricchi

Jean Pierre Blanchard

Tesoriere della Fondazione dei Pii Stabilimenti della Francia a Roma e a Loreto

Ho conosciuto Adriano Luzi quando si dedicava con tutto sé stesso al progetto conservativo della tomba di Nefertari per il Getty Conservation Institute e sotto la direzione di Paolo e Laura Mora. Allora mi colpirono particolarmente la gioia e l'entusiasmo che esprimeva, difficili da descrivere, per il recupero di quei dipinti dell'antico Egitto.

Devo riconoscenza e gratitudine per avermelo fatto conoscere ai cari amici Giorgio Stoppa e Annalisa Di Vincenzo. Adriano, in quel lontano 1988 aveva già lavorato nel transetto della Chiesa di Trinità dei Monti per i Pii Stabilimenti della Francia a Roma e Loreto.

Solo nel 1999, quando già da diversi anni ricoprivo la carica di Tesoriere dei Pii Stabilimenti, ebbi occasione di incontrare Adriano, impegnato nel restauro della Cappella Guerrieri a Trinità dei Monti.

In quell'occasione compresi la passione per il suo lavoro e per le opere d'arte: spaziava dai dipinti delle tombe della Valle delle Regine a Luxor ai cicli affrescati della grande tradizione della pittura murale romana del XVI e XVII secolo.

Non posso non ricordare lo straordinario intervento sulla *Deposizione* di Daniele da Volterra in Trinità dei Monti. Adriano si dedicava anche al recupero dell'arte scultorea affrontando progetti conservativi di opere di straordinaria importanza e prestigio come l'*Estasi di Santa Teresa* a Santa Maria della Vittoria o *Santa Cecilia* del Maderno nella omonima basilica trasteverina. Esprimeva sensibilità e senso estetico anche attraverso l'amore e la passione per la natura e per i giardini. Passeggiando nei viottoli della sua residenza di Comunanza avevi la sensazione di entrare in un Eden.

La cosa che non dimenticherò mai era quella sua capacità di spaziare: manifestazione del vasto e profondo amore per la sua professione che si traduceva in un linguaggio universale e lo portava a raggiungere mete straordinarie che tutti gli riconoscevamo.

Era proprio con questo amore che sempre Adriano ci contagiava, lasciandoci più ricchi.

A fronte
Resurrezione,
Cappella Guerrieri,
Trinità dei Monti,
Roma

Nella Tomba
di Nefertari,
Valle delle Regine,
Luxor, Egitto





Quell'ansia di perfezione

Livia Carloni

Storico dell'arte. Funzionario storico-artistico Soprintendenza e Polo Museale di Roma

Tutto mi sarei aspettato dalla vita – intendo nella serie degli eventi negativi – fuorché di ritrovarmi, alla mia età, senza il mio amico Adriano: una perdita che è stato un evento imprevedibile e per questo lacerante della più profonda identità, assimilabile al peggior disastro amoroso. Conoscevo, frequentavo e in vario modo tra alti e bassi, certo più alti che bassi, perché non sono mancate incomprensioni e rancori, avevo a che fare con Adriano – abbinato quasi sempre all'immane Luigi e a un certo punto da Emiliano – dalla fine degli anni '70. Lui era venuto a trovarmi quando io, per ritornare a Roma dalla Soprintendenza di Bologna, avevo accettato a cuor leggero di essere trasferita alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, che non mi piaceva. I ragazzi, entusiasticamente mi raccontavano dei loro inizi più che altro delle loro aspettative legittime nel mondo del restauro; io pensavo al mio opaco futuro. Mai, mai davvero, avrei pensato che avremmo lavorato insieme. Eravamo solo amici, tutti piuttosto giovani e da amici facemmo una memorabile ascensione al lago di Pilato. Ricordo tutto di quella giornata.

Riguadagnato finalmente un ruolo da funzionario a Palazzo Venezia dove mi avevano preceduto da tempo quelli più raccomandati di me, proposi ad Adriano la mezza fregatura, ma era anche un modo per farlo conoscere, dei lavori per il terremoto nella zona di Accumoli. Di fatto il terremoto c'era stato da un pezzo, ma i soldi erano sempre quelli originari e nessun restauratore già accreditato, voleva fare quei lavori perché scomodi e ovviamente mal pagati. Siamo tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90. Una mezza precettazione: io decisi, per fare risparmiare la piccola squadra di restauratori coordinati da Adriano, che dovessero tutti abitare e mangiare a casa di don Billo, un prete mezzo squinternato che girava con una cornacchia sulla spalla e aveva una sua idea della cucina: legendarie rimasero negli anni le cibarie propinate da don Billo ai ragazzi e del resto anche a me, una volta, fece mangiare dei funghi semisconosciuti raccolti vicino a una chiesa. Tutta un'estate sono stati a lavorare agli

*Il restauro
dell'Estasi
di Santa Teresa
di Gian Lorenzo
Bernini,
Santa Maria
della Vittoria, Roma*



affreschi in montagna mentre io, alle rimostranze, facevo intravedere molto opportunisticamente un radioso futuro con la Soprintendenza. Questo futuro ci fu, perché fu erogato uno stanziamento per Roma-Capitale e io ebbi la possibilità di far restaurare tutta la volta della Chiesa romana di Santa Maria della Vittoria (1993), più che altro perché già da tempo, dalla volta di tutta la navata cadeva sulla testa dei fedeli una fitta, pericolosa pioggia di frammenti di stucchi. Adriano, che non a caso aveva cominciato a studiare da artista alla Scuola del Libro di Urbino, aveva dell'artista la tematica intrinseca, che è quella del dare il meglio di sé. La volta della Vittoria fu suddivisa fra molti bravi restauratori e ad Adriano, già bravissimo e riconosciuto nell'ambiente, affidai la volticina dell'Abatini, cioè di fatto il cielo, con tutto un tripudio di angeli sia in stucco che dipinti, della Cappella Cornaro del Bernini. Veniva un sogno tanto era elegante e Adriano era eccitatissimo. Intuivamo la grande orchestrazione berniniana, che rendeva eccellente anche artisti normali. Ricordo come ora Adriano, mezzo accucciato, tra l'impalcatura e il cornicione, che rideva. "Ma sarà sicuro?" Obiettavo. "No, non lo è. Per risparmiare qui non c'è il sottoponte – lui diceva ridendo – ma mi spiccio, non ci sto a lungo". Intanto trovò subito, ed era al settimo cielo non solo metaforicamente, i disegni del Bernini nella piattabanda del cornicione, fatti dall'artista perché gli stuccatori li eseguissero di tutto punto. "Loro dei capitelli è falso, tutto è di marmo di Carrara bianco – diceva dei sottostanti capitelli – se facciamo la Cornaro lo togliamo via tutto". Un programma battagliero che fu realizzato dopo (1996) e per il quale anche ora i Carmelitani sotto sotto mi detestano. Il cielo della Cornaro venne benissimo e incoraggiati dal Professor Lavin e da altri amici della Soprintendenza, si cercarono subito i finanziamenti per la sottostante cappella, dato che i fondi pubblici per proseguire, che pure per legge ci spettavano, furono dirottati altrove.

In quella chiesa Luigi ha fatto la Cappella Gessi e Adriano e Luigi la Merenda, col Domenichino. Della Cornaro ricordo la grande tensione, comune a tutti, di fare bene e in tempi molto ristretti, la presenza di Irwin Lavin che, assai caro e intelligentissimo, si convinse delle nostre ipotesi di restauro. I ponteggi per la verità furono molto frequentati dagli studiosi: Adriano invitava chiunque potesse essere utile al restauro, alla sua carriera, alle relazioni pubbliche, al risultato finale degli studi: non mancò per questo qualche malumore da parte mia. Luigi rassicurava sul recupero, dati gli scarsi frammenti del tabernacolo che

racchiudeva la Santa: "Verrà come una seta". Adriano era entrato completamente nello spirito del "bel composto" e del meccanismo teatrale del monumento. Soprattutto era conquistato dalla macchina ottica berniniana che si intuiva, pur essendo stata molto trasformata dal tempo, purtroppo: falsi i raggi lignei dorati – che obbligai dopo un litigio a lasciare – falsa la vetratina soprastante, perduto un probabile specchio che, secondo Adriano, incanalava la luce da un piccolo cunicolo laterale, altrimenti inutile. Adriano mi regalò l'edizione italiana del magnifico libro di Lavin; io pubblicai più tardi i risultati del restauro in occasione della mostra sul Bernini tenuta a Palazzo Venezia (1999). Sognammo, con il professore americano, di fare altri restauri alle amate cappelle, a esempio la Raymondi, a San Pietro in Montorio; qualche anno dopo restaurammo invece la Cappella dell'Altare Maggiore di Sant'Andrea al Quirinale. Fu trionfale e religiosissima l'inaugurazione della Cornaro: Adriano fece fare su suo disegno e a sue spese, un sontuoso festone di fiori davanti alla Santa che, penso, apprezzò. Portato dall'onda lunga dei ricordi e dei rimpianti, penso che molto Adriano ha dato a tutti noi negli anni, più di quanto in realtà abbia mai preso. Per restare nel campo del lavoro, che per lui era quasi tutto, metodo, rigore e intelligenza ho ritrovato, di recente, a Sohag, quando Luigi mi ha mostrato un sepolcreto del monaco Shanuda accanto al Monastero Bianco. È stato l'ultimo lavoro di Adriano. Era già ammalato. Mi sono commossa. Si trattò di un presagio? Io preferisco ricordarlo nella tarda estate del 2002, in una breve vacanza di due giorni con lui, prima ad Amatrice, dove Alia Englen aveva inaugurato il Museo e poi alla mostra della Pittura del Quattrocento a Camerino. Un viaggio interpuntato da mangiate stratosferiche. Adriano pareva molto interessato, più che ai restauri, agli allestimenti, alla presentazione dei materiali, non gli sfuggiva nulla, nessuna piccola sbavatura. Mi sembrò fin troppo rigoroso e acuto. Mi disse a Camerino che, proprio perché non si notava, quello della mostra era un allestimento perfetto. Io più semplicemente mi interrogavo sul catalogo delle opere di Girolamo Di Giovanni.

Lo ricorderò sempre per quest'ansia di perfezione.

Cappella dell'Altare Maggiore restaurata, Sant'Andrea al Quirinale, Roma





Passione e rigore: il privilegio del restauro

Anna Lo Bianco

Direttrice della Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini

La mia esperienza di lavoro con Adriano Luzi è stata lunga e felice, costellata da scoperte e momenti di indimenticabile entusiasmo, condivisi nella frequentazione di tanti e importanti cantieri di restauro, dei quali ho diretto i lavori. Tra questi mi piace ricordare quello della chiesa di San Francesco a Ripa, restaurata completamente, grazie ai finanziamenti ottenuti per il Giubileo del 2000. L'inizio è stato da subito sorprendente. Nella prima cappella, intitolata alla Immacolata, c'era una situazione di insostenibile degrado, decisamente in contrasto con la folgorante bellezza dei grandi quadri laterali dipinti da Simon Vouet, tra le sue prime prove romane. La volta della cappella appariva infatti di un sordo tono bruno, in parte scrostata, con evidenti infiltrazioni piovane. Dovevamo riportarla al decoro dovuto al luogo. Quando si lavora sulle volte la posizione imposta al restauratore è oltremodo scomoda, con la testa piegata innaturalmente per ore, impegnati nella pulitura della superficie dipinta. Questa però era coperta da molteplici strati di scialbo, sei o sette, induriti dal tempo, che solo un lento e meticoloso lavoro di bisturi riusciva a rimuovere. Ma la lunga fatica ci ha riservato una grande sorpresa: a un certo punto compariva un frammento di volto femminile, di rara bellezza. Nell'avvertirmi del ritrovamento Adriano tratteneva a stento l'eccitazione, comunicandomi un irrefrenabile desiderio di vedere subito questa imprevista scoperta. Da quel momento le mie visite al cantiere si sono moltiplicate per poter assistere in diretta all'emergere di quella che nel tempo si è rivelata una complessa scena di *Incoronazione della Vergine*, un po' deperita, ma di qualità notevolissima. A quel punto la domanda che ci ponevamo era ovvia: si trattava di Vouet? Cominciai a verificare tutte le fonti e i documenti per trovare elementi, anche parziali, che poi discutevamo insieme, in un arricchimento reciproco profondo in cui i dati tecnici, gli indizi attributivi e l'analisi delle fonti ci offrivano materia continua di discussione. La bellezza dei due grandi angeli emersi lateralmente e delle figure nei pennacchi, ma anche degli scultorei putti reggivi era davvero molto vicina allo stile di



*La scoperta della
Incoronazione
della Vergine
di Simon Vouet
in San Francesco
a Ripa, Roma*

*A fronte
Particolare della
Beata Ludovica
Albertoni
di Gian Lorenzo
Bernini, San
Francesco a Ripa*

Vouet. Adriano mi faceva notare la tipologia rara dei pigmenti, tratti dai raspi della vite, che davano un colore nero venato di violaceo, di rara suggestione, in qualche modo derivante da una abitudine prevalente a comporre su tela. D'altra parte il più grande studioso del pittore francese, Jacques Thuillier, nel catalogo della mostra tenutasi a Parigi, ipotizzava un intervento dell'artista sulla volta della cappella, che a suo giudizio non poteva essere così povera come invece appariva prima del restauro. Il nostro era un cantiere 'aperto'. Ci piaceva ricevere visite di studiosi e restauratori per mostrare le pitture emerse e confrontarsi sull'idea dell'attribuzione. Tra i tanti frequentatori desidero ricordare Francesca Morelli, che scrive su "Il Giornale dell'arte" che si appassionò all'argomento riservandogli un articolo davvero denso di attrattiva. Anche Gianfranco Notargiacomo, mio marito, in quel periodo ospite per Rai 3 in una serie di trasmissioni radiofoniche in cui descriveva opere d'arte con le parole e le suggestioni dell'artista, dedicò ampio spazio alla riscoperta. Il risultato fu immediato e la stessa mattina, poco dopo la conclusione della trasmissione, alcune persone entravano in chiesa per vedere l'affresco venuto alla luce. La nostra idea però era quella di incontrare Thuillier e avere un suo determinante parere, per essere confortati in quella che ormai ci appariva un'ipotesi certa, ovvero l'intervento di Vouet. Il grande storico francese era spesso a Roma e non fu difficile riuscire a incontrarlo sui ponteggi, in quella che fu una lunga e interessantissima visita, in cui Thuillier manifestò il suo entusiasmo per il recupero e la certezza del riferimento a Vouet. Non solo, mi chiese anche di scrivere un articolo sulla prestigiosissima "Revue de l'Art" in merito al restauro e a tutte le problematiche emerse, raffrontando le pitture alla produzione giovanile di Vouet, con il quale in quegli anni precoci collaborava anche il fratello Aubin, come aveva annotato anche Erich Schleier.

Seguirono i restauri di quasi tutte le altre cappelle della chiesa, affrontando così periodi e materiali diversi, ma sempre con l'assoluta sicurezza che nel suo lavoro manifestava Adriano. Incredibilmente non c'era dipinto, scultura, affresco, stucco, non c'era situazione di degrado anche grave per la quale non individuasse le metodologie più appropriate e non mettesse a punto soluzioni anche imprevedibili, ma convincenti. Sono stati momenti di grande soddisfazione poiché potevamo mettere le mani in una situazione di privilegio assoluto su alcuni capolavori di grande suggestione che ci disvelavano i loro più riposti segreti.

Il caso più eclatante è stato certamente quello della scultura berniniana della *Beata Ludovica Albertoni* nella cappella Altieri. Non era la prima volta che Adriano restaurava un'opera di Bernini; aveva da poco concluso il recupero della *Santa Teresa* in estasi della chiesa di S. Maria della Vittoria, per la quale aveva individuato tutti i segreti della complessa macchina scenica orchestrata dall'artista, grazie a sofisticati accorgimenti di luci e di rifrazioni, ottenuti attraverso un inedito gioco di specchi.

Con questo bagaglio di conoscenze e con un entusiasmo contagioso iniziò il lavoro, condotto con la collaborazione di Emiliano Albanese. La percezione generale del celebre monumento era compromessa da una serie di alterazioni e ritocchi che si erano succeduti negli anni, appannando la sfolgorante e scenografica invenzione di Bernini. La difficoltà consisteva nel dover affrontare un complesso in cui si confrontavano i materiali più diversi: il marmo, lo stucco, il legno, il bronzo dorato, selezionati nella loro molteplicità proprio per offrire l'effetto del famoso "bel composto" berniniano. Lentamente, grazie al lavoro quotidiano di Adriano, la cappella andava riprendendo il suo volto originale: lo splendido marmo di Carrara della statua recuperava la sua luminosità, l'alabastro la sua trasparenza, gli stucchi ridipinti di azzurro rivelavano, dopo la pulitura, l'oro smagliante. Tutto faceva scorgere l'idea dell'artista che era quella di creare uno scrigno prezioso in cui disporre il corpo della beata, sullo sfondo policromo della suggestiva pittura di Gaulli, autore della tela posta dietro agli stucchi, a concludere, come un fondale, la visione teatrale d'insieme. Nel procedere dei lavori si chiarivano sempre di più i termini del progetto berniniano che Adriano intendeva riportare alla luce, con il recupero di ogni elemento originale. Conosceva ormai profondamente il modo di lavorare di Bernini, quel suo alternare superfici perfettamente finite, lucidate, a dettagli volutamente imperfetti, trattati velocemente con strumenti più approssimativi. Questi era ormai in grado di riconoscerli tutti, dalla gradina, allo scalpello, al trapano, alle pomici. E aveva capito che, per la perfetta riuscita della statua nella sua posa estatica, al centro di una preziosa nicchia, immersa nella oscura penombra della chie-



Adriano restaura la Beata Ludovica Albertoni di Gian Lorenzo Bernini, San Francesco a Ripa

sa, era determinante lo studio dell'illuminazione naturale e il suo perfetto sfruttamento. Aveva individuato come fonte di luce solare le due finestre laterali dalle quali i raggi filtravano e colpivano la beata. Questa disposizione scenografica era stata però alterata dalla chiusura, avvenuta nel '700, della finestra posta sulla destra, proprio quella verso la quale era orientato il bel volto estatico, in un'esaltazione mistica perfettamente studiata, che però l'azione dell'uomo aveva compromesso. Da qui l'idea di riuscire a riaprire questa finestra, che Adriano ha tentato in tutti modi di realizzare, ma che le difficoltà anche burocratiche hanno impedito. L'applicazione di fonti luminose artificiali, attentamente studiate dallo stesso Adriano, ha parzialmente risolto il problema.

Sorvolando sui tanti lavori che si sono succeduti negli anni, vorrei soffermarmi sull'ultimo, forse il più sorprendente ed emozionante che abbiamo affrontato, il restauro della *Santa Cecilia* di Maderno nella chiesa di S. Cecilia. Oggi posso dire senz'altro che si è trattato di un vero viaggio dello spirito, un'esperienza unica che solo ripercorrere con la memoria mi suscita ricordi straordinariamente toccanti. Un privilegio di cui già allora eravamo perfettamente coscienti e che ci ha ulteriormente unito nella amicizia e nella solidarietà. Già dall'inizio il lavoro si presentava diverso: uno sponsor prestigioso, la Estée Lauder, ci dedicava grande attenzione consentendoci, per una volta, di procedere senza troppe limitazioni e di pubblicare un bel volume alla fine dei lavori. Dell'importante società americana ci seguiva Giovanna Poloni, che alle grandi capacità gestionali univa passione per l'arte e cultura. Il suo interesse per il procedere del restauro, di cui Adriano spiegava con entusiasmo e competenza ogni particolare, ha cementato un legame profondo tra lei e noi, una vera amicizia viva negli anni. Ma l'aspetto più emozionante consisteva nel fatto che per poter intraprendere il restauro, avremmo avuto l'occasione di rimuovere *Santa Cecilia* dalla sua nicchia, al centro del presbiterio, riuscendo così a poter vedere per intero la statua di cui era visibile solo la parte anteriore. Allo spostamento eravamo presenti Adriano e io e anche la madre superiora del convento di Santa Cecilia, ordine rigorosamente di clausura, che partecipava a quel momento con un'intensa e contagiosa religiosità, facendoci sentire testimoni privilegiati di un evento straordinario. In effetti non si ricordava che l'opera fosse mai stata rimossa dalla sua nicchia e ci sembrava in un certo senso di rivivere il prodigioso ritrovamento del corpo incorrotto della santa, avvenuto poco prima del Giubileo del '600 davanti al Cardinale Sfrondato, titolare della chiesa, e di personaggi di spicco come lo sto-

rico Antonio Bosio che sulla riscoperta scrisse un memorabile resoconto. Questa atmosfera magica, colma di spiritualità, ci ha sempre accompagnato per tutto il corso del restauro, quasi si sprigionasse dalla candida scultura dalle proporzioni di giovinetta che rivelava una bellezza composta e misteriosa, in grado di emanare una corrente di energia catalizzante verso lo spazio circostante e i presenti. Per la prima volta era possibile vedere la scultura dal retro, svelando il volto, ideato per essere girato all'indietro e coperto dal drappo, ma ugualmente realizzato per il desiderio di finitura del giovane scultore, Stefano Maderno, allora poco più che ventenne. Il restauro, come si può immaginare, è un momento felice, un'occasione unica per ripercorrere l'attività di un artista, azzerando il tempo trascorso e risalendo direttamente alla fase dell'ideazione e della esecuzione, entrando in sintonia con l'autore fino a comprendere meglio le sue ragioni creative.

Sulla scorta dell'esperienza dei vari cantieri berniniani, Adriano poteva verificare la differenza di metodo esecutivo che caratterizzava i due artisti: un modellato sobrio e preciso quello di Maderno; una tecnica mossa e artificiosa quella di Bernini. Per entrambi però si verificava l'effetto di un profondo coinvolgimento emozionale. Lo stesso che colsero i tanti che visitarono *Santa Cecilia* nei secoli, rimanendone suggestionati, tra cui lo stesso Stendhal che la lodò nelle sue *Passeggiate romane*.

Scandirono il lavoro varie visite in cantiere di importanti personaggi. Tra questi desidero ricordare il Cardinal Martini, titolare della chiesa, che accogliemmo insieme alle suore e al Rettore Monsignor Di Tora, in quello che fu un incontro indimenticabile per la profondità del messaggio etico che volle trasmetterci, lì di fronte alla candida scultura di cui era in grado di apprezzare ogni dettaglio.

Quest'opera rara, divenuta nei secoli una icona, ha rappresentato l'ultimo restauro che ci ha visto insieme. Lo abbiamo vissuto come un momento unico, un grande privilegio di cui ancora adesso sono consapevole e che sembra riassumere, nella sua eccezionalità, il profondo legame instauratosi tra me e Adriano.



Particolare della
Santa Cecilia
di Stefano Maderno,
*Santa Cecilia in
Trastevere, Roma*



Adriano Luzi: passione per la vita e per l'arte

Caterina Napoleone
Archeologa e storica dell'arte

Non ricordo esattamente l'anno, ma è ancora viva in me l'impressione immediata di simpatia e affinità di quando, per la prima volta, ho incontrato Adriano Luzi: una sorta di *coup de foudre* durante una gita sul lago di Bracciano a bordo di una grande barca che lentamente prendeva il largo e dove, per tutta la giornata, ci saremmo intrattenuti sotto un tiepido sole di primavera. Aveva così deciso di festeggiare il suo compleanno offrendo ai suoi ospiti un'indimenticabile colazione sull'acqua – trasferendo su un lago italiano l'uso dei *dons* e degli studenti di Oxford di celebrare le più importanti ricorrenze in *punt* lungo il corso del Cherwell, o addirittura volendo riproporre il viaggio antiquario compiuto attraverso il Benaco da Andrea Mantegna con una brigata di *sodales* – il nostro comune amico Nigel McGilchrist, un raffinato e colto storico dell'arte al quale sono debitrice, tra le molte altre cose, della conoscenza di Adriano. Amante dell'Italia – dove per parte del suo tempo risiede – Nigel me ne aveva ripetutamente parlato, tradendo la proverbiale discrezione anglosassone, soprattutto dopo un viaggio in Egitto dove Adriano, insieme all'inseparabile Luigi De Cesaris, erano impegnati nel restauro delle pitture della tomba di Nefertari per conto del Getty Conservation Institute. Avevo ascoltato i racconti di Nigel con grande interesse e curiosità e quel giorno di aprile, quasi per incanto, avevo modo di conoscere gli autori di tale impresa. Un incontro inaspettato e oltremodo suggestivo, ma non solo. Certo, è rimasta indelebile nella mia memoria quella nostra prima lunga conversazione, l'amabilità unita all'intelligenza, l'espressione vivace e acuta di Adriano, la sua naturalezza nel discutere di argomenti che ci accomunavano, il suo sorriso e la sua ironia e quell'"a presto" che spontaneamente ci siamo detti una volta sbarcati all'imbrunire sulla riva del lago, preludio a molta strada che si sarebbe fatta insieme.

In effetti quel giorno si era stabilita un'inossidabile amicizia con Adriano. Ma al di là delle suggestioni che può aver procurato un'insolita gita sul lago, quel che con Adriano ho avuto il privilegio di condividere è stata la fedeltà a una promessa che si è mantenuta e cementata nel rispetto delle nostre vite, nell'impegno che l'amicizia esige, nella condivisione di interessi e vedute. Entrambi giovani e entusiasti, assetati di conoscenze e animati dal desiderio di approfondire le nostre curiosità con la consapevolezza che tali ideali si possono perseguire solo con il rigore. Una dedizione di natura professionale, ma anche morale. La lealtà e il coraggio delle rispettive scelte di vita hanno contraddistinto i nostri rapporti, senza che mai un'ombra abbia offuscato la limpidezza della nostra amicizia e stima reciproca. Sia

A fronte
*Cantiere di restauro
dell'Estasi
di Santa Teresa
di Gian Lorenzo
Bernini,
Santa Maria
della Vittoria, Roma*

le esperienze di lavoro sia quelle conviviali si sono mosse su questa linea e hanno permesso di realizzare molti dei nostri sogni e di annodare saldi legami con persone a noi vicine. Come non ricordare, non senza nostalgia, le innumerevoli serate trascorse a discutere su quanto più ci stava a cuore, tra i vicoli di Trastevere o al chiaro di luna del mio eremo a strapiombo sul mare di Ponza, o sui ponteggi delle chiese barocche di Roma dove Adriano, agile e svelto nello schivare scale e attrezzi di lavoro in equilibrio precario, mi spiegava il senso del suo operato, delle sue riflessioni e immancabilmente mi coinvolgeva nei suoi progetti con una visione che andava ben oltre l'impegno del restauratore, talvolta urtando persino la suscettibilità di chi non ne comprendeva appieno il significato. Perché ad Adriano va soprattutto riconosciuto, oltre alla professionalità, un innato talento nell'accostare l'opera d'arte. Una comprensione che lo spingeva a valutare ogni minimo dettaglio, a decifrare la mano dell'artista anche nei minimi indizi a sua disposizione e ad avvalersi sempre del contributo degli storici e degli specialisti in un confronto di ampio respiro che andrebbe preso a modello da tutti coloro che si occupano di arte in qualsiasi veste. È stato spesso impegnato in imprese internazionali o sostenute da istituzioni straniere, apprezzato e ricercato non solo per la sua competenza tecnica ma anche per la sua mentalità aperta nei riguardi di ogni esperienza e tradizione e per la sua sensibilità nel cogliere differenze e minimi particolari, una vera rarità nel panorama della cultura italiana in cui di rado si superano i confini nazionali. Era rapido, analitico e intuitivo. E spesso era proprio dall'intuizione di Adriano che lo stesso storico dell'arte desumeva e sviluppava le sue teorie e i suoi studi. E qui non si può non riconoscere ad Adriano la parte che ha avuto nel sollecitare le ricerche di quanti lo hanno affiancato: in particolare, per quanto mi riguarda, la ricerca sul cantiere di Bernini nella Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria che ha portato alla scoperta di tutti i documenti sino ad allora sconosciuti relativi al progetto e ai suoi effettivi esecutori. In quest'ottica si è sempre adoperato per lasciare una testimonianza scritta dei suoi lavori, promuovendo studi e pubblicazioni che ancora oggi sono strumenti imprescindibili.

Adriano era ben conscio che per affrontare un restauro non era sufficiente la sola esperienza professionale, necessitavano altri elementi conoscitivi per poter recuperare al meglio un'opera, tenendo conto dei cambiamenti – di stile e di gusto – che intervengono nei secoli ad alterarne la concezione originale.

Con la stessa passione e serietà ha messo mano ad affreschi, pitture e sculture, ne

ha sanato le compromissioni del tempo, ne ha restituito le qualità compositive e la loro più ampia interpretazione, servendosi della sua manualità e del suo impegno per conseguire un risultato quanto più fedele e autentico. Si trattava di un'esigenza non comune alla quale ci aveva abituati, contagiandoci l'entusiasmo per una scoperta, invitandoci a riflettere per dissipare i suoi stessi dubbi o moderare le sue certezze.

Visitare i suoi cantieri, assisterlo nel lavoro, è stato per tutti noi che lo abbiamo conosciuto una rara opportunità, un banco di prova nell'individuare e valutare tutti gli aspetti e le peculiarità di un'opera, ma anche uno scambio amicale avvolto da innumerevoli premure e attenzioni.

E sorprende come in così pochi anni, Adriano sia riuscito ad assolvere tanti incarichi, uno sforzo che forse ha minato le sue stesse energie. Ma sembrava che inconsciamente avvertisse di avere poco tempo a disposizione. Del resto imperscrutabile è il destino di ciascuno di noi, e inconsciamente ognuno agisce secondo impulsi e logiche solo apparentemente irrazionali e che non richiedono spiegazioni.

Negli ultimi tempi lo vedevo preoccupato, nei suoi messaggi e nelle sue frasi avvertivo una strana premonizione, uno stato d'animo che lasciava trasparire un'impalpabile incertezza esistenziale: parole, si dirà, ma non ne sono così persuasa. Sono convinta che Adriano, seppure inconsapevolmente, abbia intuito che qualcosa gli stava sfuggendo. Le sue considerazioni si sono progressivamente velate di malinconia e di malcelato pessimismo, era ansioso di portare a termine i suoi progetti, la sua casa nelle Marche e il giardino circostante per realizzare finalmente, nella disposizione attenta di piante e fiori, la sua tanto vagheggiata passione per la botanica, usando espressioni e modi che lasciavano intendere fosse la sua più impellente preoccupazione. A voler guardare meglio, anelare a un ritiro è spesso metafora di qualcosa di indefinibile, più spirituale che terreno. Conservo ancora una piantina di *Spathiphyllum* che mi venne donata all'uscita della chiesa dopo una messa che commemorava Adriano a distanza di pochi mesi dalla sua improvvisa scomparsa: la tengo in un piccolo vaso, cresce florida e quando fiorisce penso sia un segno tangibile della sua amicizia.



Adriano restaura
l'Estasi
di Santa Teresa



Adriano, io e Luxor

Annalisa Di Vincenzo

Dott. in Lettere, indirizzo Archeologia del Vicino Oriente Antico

Ho conosciuto Adriano nel 1987, in Egitto, ove si trovava poiché era iniziata la meravigliosa avventura del restauro dei dipinti murali della tomba di Nefertari, restauro realizzato tra il 1986 e il 1992 dal The Getty Conservation Institute e dall'Egyptian Antiquities Organization; io ero a Luxor perché, appassionata di Egittologia, andavo ogni anno a passare un periodo di tempo in quel paese splendido, ci siamo conosciuti per caso, a Luxor, in un pomeriggio caldissimo di luglio in una piccolissima bottega del souk, ove in un angolo del 'negozio' c'era un uomo che fabbricava chiavi (come dal nostro ferramenta) e, contemporaneamente, nell'altro angolo si vendevano antichi e affascinanti oggetti di argento provenienti dalla Nubia, oggetti di cui poi entrambi siamo diventati dei collezionisti appassionati.

È stato un incontro fugace, l'ho rivisto il giorno dopo insieme ad altre persone per un drink, ricordo tra gli altri il professor Mora, la signora Mora e il professor Donadoni; e poi niente più per un anno, non sapevo dove Adriano vivesse in Italia. L'anno dopo, tornata a Luxor come sempre, e con l'idea di ritrovare questo ragazzo così giovane ma già così maturo professionalmente, mi sono recata nella Valle delle Regine, e davanti alla tomba di Nefertari ho cominciato a gridare "Adriano"... fintanto che non l'ho visto emergere dalle profondità della tomba; mi ha riconosciuto subito e mi ha detto che anche lui era felicissimo di rivedermi!

Da allora è cominciata la nostra amicizia; ci vedevamo a Roma, nella sua Comunanza, dove la sua affettuosissima famiglia mi ospitava, e poi al Cairo e nella Luxor tanto amata da entrambi. Tante cose ci hanno legato in questa splendida amicizia, ma l'Egitto, e dell'Egitto soprattutto Luxor con il Nilo maestoso e Nefertari, sono stati il 'nucleo' da cui si è sviluppato tutto il resto. Ho avuto la fortuna e il privilegio, unico per un 'non addetto ai lavori', di seguire negli anni il restauro della tomba di Nefertari; ricordo benissimo la prima volta che, accompagnata da Adriano, sono entrata nella tomba: il calore del deserto rimase fuori e dentro, terminata la lunga scala che scende in profondità, davanti ai miei occhi cominciarono a risaltare i colori: i rossi, i gialli, gli azzurri, i bianchi, i neri e poi alcune figure che si delinearono piano piano: figure di divinità bellissime e più in là Lei, vestita di una tunica bianca trasparente, dai tratti del viso straor-



Adriano Luzi
'l'Egiziano'

A fronte
Una guida speciale
nella terra
dei faraoni



Adriano scherza con la dea Nekhbet, protettrice dell'Alto Egitto, Tomba di Nefertari

dinariamente belli, splendida, elegante e onorata, la regina Nefertari, moglie di Ramses II, la nobile di schiatta, la grande di favori, regina delle due terre, “colei per la quale il sole splende”.

In questo luogo magico, ove le pareti sembrano scomparire lasciando al proprio posto una finestra sull’Aldilà, ho potuto constatare quanto Adriano, insieme agli altri restauratori dell’équipe, lavorasse e quanto amasse quel lavoro, e quale passione ci mettesse nel farlo; era un piacere vederlo all’opera.

Era ancora molto giovane, ma anche un profano del restauro come me poteva percepire che quel ragazzo aveva un talento non comune. E poi, sempre a Luxor, l’ho seguito durante il restauro della piccola tomba di Meru, dignitario vissuto ai tempi della XI Dinastia; una tomba tanto sconosciuta quanto bella e affascinante, aveva solo un piccolo inconveniente: un serpente che l’aveva eletta come proprio domicilio!

Adriano lo vide e, terrorizzato, disse che se non fosse stato eliminato lui non avrebbe continuato a lavorare nella tomba. I ‘notabili’ del posto si consultarono e decisero che c’era un’unica cosa da fare: chiamare l’incantatore di serpenti per allontanarlo.

Fu un’esperienza incredibile. Quel pomeriggio sul costone della montagna, nello splendido scenario dell’anfiteatro di Deir El-Bahari, ove si trova l’ipogeo di Meru, c’era una gran folla: restauratori, egittologi famosi, amici di Adriano che si trovavano a Luxor, gente del posto, tutti saliti lassù per assistere all’evento.

Arrivò l’incantatore, un vecchio dai lineamenti molto belli, con le sue ceste piene di serpenti ammaestrati, con i quali fece per noi un piccolo spettacolo; tutti fotografavano e filmavano, eccitatissimi; l’unico preoccupato era ovviamente Adriano.

Finalmente il vecchio entrò nella tomba con incedere solenne insieme al suo ‘assistente’ e, dopo pochi minuti, ne uscì trionfante, con un serpentello in mano, dicendo: “Ecco, la tomba ora è libera”.

Ci guardammo tutti in silenzio: il serpentello era identico a quello che l’incantatore aveva in una delle sue ceste; era evidente che l’inquilino della tomba era ancora là!

Adriano, rassegnato, disse soltanto: “Speriamo di convivervi pacificamente”. Era quasi buio ormai, l’incantatore intascò i suoi ‘meritati’ soldi e se andò con assistenti e serpenti al seguito, e noi cominciammo a scendere dalla montagna per avviarci verso casa.

Nel tempo libero giravamo per il souk, sempre a caccia di cose vecchie e intriganti; durante quegli anni di lavoro a Luxor Adriano ha conosciuto tantissime persone, di tutti i livelli sociali, e tutti gli volevano un gran bene, ricambiati in modo totale; ancora oggi con loro parlo di lui, con affetto e rimpianto, ricordando i tanti episodi vissuti insieme e non è difficile trovare, in qualche negozio del souk, la foto di Adriano.

Era innamorato del Nilo, a Luxor adorava prendere, quando poteva, una feluca, imbarcazione a vela che si muove veloce grazie al vento che soffia continuo e leggero, e quando era su una feluca non finiva mai di contemplare quel fiume meraviglioso con le rive verdi coperte di palmeti e lanciava sempre uno sguardo verso le montagne, nel deserto, dove sono le Valli dei Re e delle Regine, e dove vi è Nefertari.



Tra le mummie dell’harem reale, Valle delle Regine

*Adriano applica
la carta giapponese
su Henty-reky
'Colui che fa
allontanare il nemico'
Tomba di Nefertari,
Valle delle Regine,
Luxor, Egitto*

L'ultima volta che l'ho visto a Luxor, pochi mesi prima della sua scomparsa, abbiamo fatto una corsa in feluca ed era talmente felice, lo ricordo come fosse ieri, che ha chiamato un'amica in Italia dicendole: "Ciao cara, sono a Luxor, in feluca, è bellissimo, la prossima volta devi venire anche tu ...".

Scrivendo Cesare Brandi, fondatore e poi direttore dell'Istituto Centrale del Restauro nel suo libro Verde Nilo: "... e poi la voglia di abbandonare le colonne bulbacee, i rilievi infinitamente ripetuti e di andare sul Nilo, prendere una feluca, lasciarsi portare lontano dai templi, dalle civiltà morte, lontano, naturalmente, da sé stessi: perché ecco che tornava il senso della vacanza, la gita fuori porta, il primo giorno primaverile... Essere in Egitto, è davvero come marinare la scuola".

E questo era esattamente lo spirito gioioso con il quale si trascorrevano il tempo in quegli anni a Luxor, lo spirito con cui lo viveva Adriano, anche se il compito che doveva svolgere non era certo dei più facili, né era privo di responsabilità.

A Luxor portavo spesso con me mio figlio Tommaso, ancora un ragazzino, ma che si innamorò di quei luoghi e di quelli che erano diventati i miei nuovi amici: Adriano, Luigi, Cristina, Lorenza, Giorgio e tutti gli amici di Comunanza di Adriano, che spessissimo andavano a trovarlo, e poi Livia, Emiliano e tanti altri.

Tommaso e la sua più cara amica Chiara, venuta in Egitto insieme a noi, seguivano con interesse il lavoro di Adriano, anche quello della relazione giornaliera di restauro che si svolgeva il pomeriggio, e poi, finito il lavoro, si divertivano come matti con tutti quei ragazzi e ragazze in piscina o in giro per il paese.

Chiara, a 12 anni, tanti ne aveva quando venne a Luxor la prima volta, disse che lei, da grande, avrebbe voluto fare la restauratrice e il suo sogno era quello di lavorare in Egitto! E lo ha fatto, ora è una delle giovani colonne dell'équipe del carissimo amico Luigi De



Cesaris e lavora in Egitto, nel restauro dei dipinti murali del Monastero Rosso a Sohag, un restauro difficile e impegnativo del quale Adriano, insieme all'amico Luigi, aveva avuto appena il tempo di fare dei sondaggi di pulitura, e che Luigi ha continuato e sta portando a termine con risultati a dir poco eccezionali; ormai, forse, dopo tutti questi anni passati a frequentare restauratori posso dirlo: sono stata a Sohag e sono rimasta impressionata dalla bellezza di quegli affreschi così magistralmente riportati al loro originario splendore.

Tommaso negli anni è sempre rimasto molto legato ad Adriano, durante la sua breve e terribile malattia gli è stato molto vicino, ed è molto legato anche a Luigi, anche se non si occupa di restauro. Con gli amici di Comunanza, Alberto, Elvira, Luca, e altri, tutti conosciuti a Luxor, ci sentiamo e ci vediamo spesso e con alcuni di loro sono tornata a Luxor più volte, così come con la cara Livia Carloni. Tutto questo è, secondo me, l'eredità più bella che mi ha lasciato Adriano: un'eredità di amici, veri, sinceri, affezionati, che lui amava moltissimo, e che ora sono miei amici; amicizie forti, nate a Luxor e proseguite a Roma e a Comunanza, ma con Luxor sempre e comunque come 'punto di riferimento'; di questa 'eredità umana', di questo 'scambio' di amicizie e di affetti, non finirò mai di ringraziare Adriano, amico sensibile e raffinato, ma anche semplice e generoso, uomo pieno di voglia di vivere e dal senso dell'umorismo spiccatissimo, artista dal talento eccezionale.

*L'attraversata
quotidiana del Nilo
per raggiungere
la Valle delle Regine*





Ho incontrato un grande uomo

Maria Grazia Filetici

Architetto della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma

Oggi è molto difficile riconoscere nei nostri percorsi di vita i doni che abbiamo ricevuto, è raro incontrare persone che hanno lasciato un segno: Adriano è stato per me la prima cosa e la seconda. Tanto tempo fa Arianna Cajano, mia collega e amica, mi parlò del 'mitico' Adriano Luzi: grande e raffinato restauratore, conoscitore dell'antico, sensibile personalità. Lo chiamai e rimasi colpita dalla sua gentilezza, riservatezza e competenza. Un esile signore che camminava senza far rumore ma davanti ai dipinti si animava di una ferma sicurezza e di una adolescenziale frenesia per indagare le opere ricercandone i segreti contenuti nelle pieghe dei pigmenti distaccati, nelle superfici affrescate, nelle pennellate e nelle tracce di quegli antichi autori che tutt'oggi, a ben guardare, sono il contenuto inedito di ogni opera d'arte. Iniziava così una meravigliosa amicizia improntata su straordinarie sintonie umane, artistiche e professionali.

Trasporto, patos, partecipazione emotiva e intellettuale sono questi i cardini del nostro sodalizio basato sull'amore per un lavoro, il restauro, che troppo spesso percorre logiche inadeguate. Lavorare insieme è stato un privilegio; in questo cammino le figure di Paolo e Laura Mora compaiono nel ruolo dei maestri, degli anziani capi della tribù dei restauratori nella quale come architetto ho avuto l'onore di essere inclusa. Con Adriano, seduti sugli sgabelli di cantiere, restavamo per ore ad ascoltare i racconti di Laura; un po' in disparte Paolo che paziente e taciturno ascoltava quei racconti nei quali il protagonista era molte volte lui stesso.

Paolo sempre elegante nei suoi impeccabili completi raffinati, Paolo nei corridoi dell'Istituto Centrale del Restauro, Paolo padre, Paolo amore di Laura e compagno inseparabile delle sue numerose avventure.

Adriano discepolo, prescelto, attento non solo agli insegnamenti ma a contraccambiare quell'amore e quell'affetto che Laura gli manifestava apertamente; io consapevole attrice di una

A fronte
Adriano tra
Osiri e Atum,
Tomba di Nefertari,
Valle delle Regine,
Luxor, Egitto

Adriano tra Laura
e Paolo Mora,
direttori del restauro
della tomba
di Nefertari



A fronte
Interventi
di consolidamento,
Tomba di Nefertari

scena impagabile, momenti preziosi di vita sapiente nei quali il rumore esterno del mondo rimaneva escluso. Il tempo sembrava fermarsi, potevano passare dieci minuti o due ore e mezzo, quei racconti riempivano l'intero spazio perché erano la celebrazione di un sodalizio tra generazioni nel quale il restauro, l'arte, i sentimenti, i ricordi, facevano materializzare emozioni che ci penetravano dentro facendoci vivere la magia di un impagabile privilegio di cui con Adriano siamo stati spesso protagonisti e testimoni.

Nel Mitreo di Santo Stefano Rotondo con Laura e Paolo Mora, al di sotto di una delle più belle chiese di Roma creata dall'antico costruttore sul modello della Gerusalemme celeste, all'interno della Piramide di Caio Cestio tocchiamo, curiamo, riscopriamo le tracce delle antiche decorazioni; con sapiente maestria il sottile polso di Adriano sfiora il volto della luna colmando con abili ritocchi quelle lacune che feriscono la meravigliosa immagine antica.

Non sono nostalgie, non ricordi ma la cronaca di una vita concreta nella quale il frutto del lavoro è stato l'obiettivo e il mezzo attraverso il quale abbiamo concretamente lasciato testimonianze di una conservazione non basata sulle parole, sulla teoria, ma fondata su quel lavoro manuale così importante e oggi così vilipeso che ha connotato la

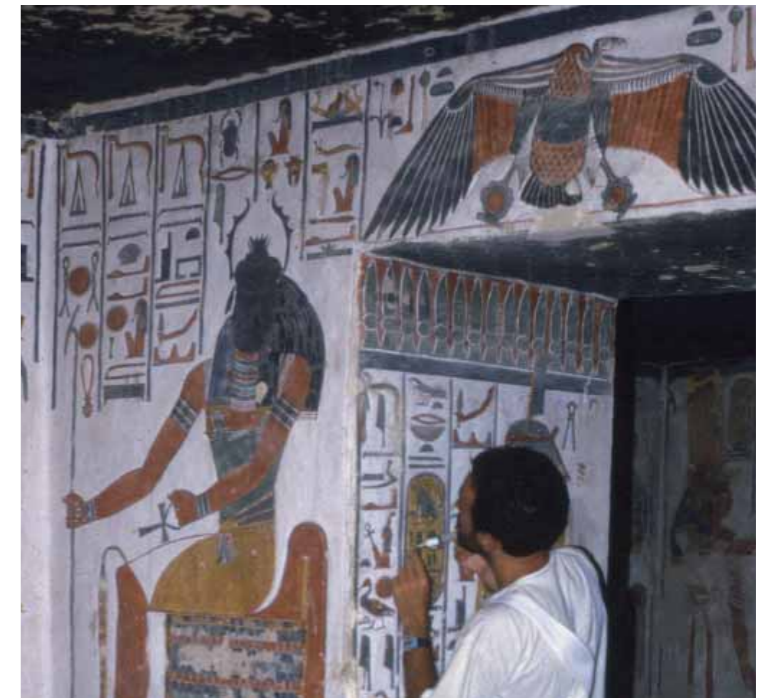
Aprile 1992,
Tomba di Nefertari,
équipe
dei restauratori:
Giorgio Capriotti,
Laura Mora, Luigi
De Cesaris, Paolo
Mora, Stephen
Rickerby, Abd El-Rady
Abd El-Moniem,
Adriano Luzi,
Lorenza D'Alessandro,
Christina Vazio,
Giuseppe Giordano,
Ahmedali Hussein,
Sayed El-Shahat



vita di Adriano e ha caratterizzato la mia formazione di architetto.

Con Adriano nel tempo il legame è diventato profondo, anche se non frequente ma pieno di rispetto e reciproca ammirazione umana e professionale. Laura Mora ne decantava la raffinatezza e la sensibilità, "caratteri indispensabili nel nostro lavoro" diceva, ma aggiungo caratteri che non si imparano ma si possono far emergere dal proprio vissuto, dal profondo della propria esistenza. Così Adriano, Laura, Paolo sono i geni che mi hanno permesso di alimentare l'insaziabile ricerca del bello e ricercare la realizzazione di restauri non raccontati o declamati, ma eseguiti.

Il 16 febbraio del 2003 sono gli ottant'anni di Laura; con Cristina, Gabriella, Arianna, Fabiola, Lalla, Luigi, Nanni, Paola vogliamo farle un regalo; dal cassetto della sua generosità Adriano sceglie una moneta romana d'argento, comprata in un suo viaggio in Egitto. Andiamo da Diego Percossi Papi, un mio amico orafo amante dell'oreficeria antica. Adriano arriva di corsa con la sua tuta bianca, viene dal cantiere ma ha poco tempo perché a giorni deve ripartire per l'Egitto. Ci sediamo alla piccola scrivania con Diego ragionando sulla moneta da utilizzare per un ciondolo. Diego disegna a matita sul foglio di carta un castone sul quale appoggia piccole pietre di luna semicircolari molto luminose; la moneta potrà ruotare intorno a un perno; ci entusiasmiamo perché per Laura vogliamo un regalo unico, bello e raffinato. Ci





salutiamo contenti per aver scelto bene, per esserci trovati ancora una volta in sintonia su un progetto comune dietro al quale c'è l'amore e la gratitudine per la nostra grande maestra e amica Laura.

La cura del dettaglio era per Adriano una costante ma la sua generosità lo portava sempre ad aggiungere a questa cura anche una meticolosa attenzione verso la persona; così dopo la scomparsa di Paolo parlavamo spesso su come convincere Laura a uscire dalla sua casa di via Appia; non voleva che si isolasse, che senza Paolo al fianco lasciasse il suo contatto vitale con il restauro e gli allievi. Avrebbe voluto organizzare un viaggio in Egitto, nel suo amatissimo Monastero copto-ortodosso di Saint Antony, voleva portare lì tutti, condividere quel luogo, il suo lavoro, quell'atmosfera al di fuori del tempo e della storia.

All'inaugurazione delle *domus* romane del Celio coinvolge Vittorio Sgarbi per una visita privata al cantiere di restauro dei dipinti interni della Piramide di Caio Cestio; conduce con decisione l'incontro, racconta il contenuto innovativo del laboratorio, della ricerca metodologica creata intorno alle estese lacune dei dipinti interni della camera sepolcrale. Dieci restauratori si cimentano intorno a questo restauro, è un grande consulto scientifico sul restauro, la regia di Laura Mora, forziamo i 'protagonismi personali', e raggiungiamo un risultato di altissima qualità professionale e umana. Le fotografie testimoniano il piacere di stare lì, insieme, per condividere il nostro risultato.

Ma il 9 giugno del 2003 la strada si interrompe, un mese dopo ci ritroviamo nella Chiesa di Trinità dei Monti raccolti in preghiera per ricordare Adriano; silenzio, dolore, ricordi e sentimenti tumultuosi si intrecciano dentro e fuori di noi.



Nella chiesa, dove tante volte Adriano aveva intrecciato animate discussioni sugli interventi, sulle soluzioni da adottare nell'organizzare al meglio il suo lavoro, il 9 luglio ci ritroviamo in tanti, in silenzio, seduti uno accanto all'altro, pregando, meditando, ricordando.

Adriano ricercava sempre il meglio per tutto, che fosse una bicchierata di cantiere alla Piramide o la realizzazione della centina in acciaio per rimontare i dipinti staccati di Daniele da Volterra nella lunetta della Cappella della Rovere; ora alla fine della celebrazione Adriano nuovamente sceglie un mezzo meraviglioso e delicato per accarezzarci: il vento.

Al termine della celebrazione, nel silenzio della meditazione, la Chiesa è attraversata da un soffio prolungato di vento, continuo, commovente: una brezza, un alito impalpabile. Molti lo notano, alcuni lo sottolineano, in tanti lo conservano nel profondo. La carezza di Adriano si è voluta posare dapprima sulla tovaglia dell'altare per poi teneramente investire tutti noi presenti. Ancora un gesto di enorme umanità, raffinatezza, sensibilità; è questo il suo monito amorevole sulla vita troppo importante per essere distrattamente vissuta.



*Dipinti murali,
Piramide di Caio
Cestio, Roma*

*A fronte
I piacevoli incontri
con Adriano
al termine dei lavori*



Nefertari ti ha preso per mano

Carla Alfano

Egittologa, Fondazione Memmo, Roma

Irene Papas, conduttrice della trasmissione, mi venne incontro e con grande affabilità mi presentò allo staff. Era molto interessata alla mia attività di egittologa e mi pose subito alcune domande che non necessitavano di risposte ma che erano il consueto inno d'amore per l'Antico Egitto!

Ero stata invitata per inquadrare dal punto di vista storico la figura di Nefertari, la grande sposa reale di Ramesse II, la cui tomba era stata appena restaurata con uno spettacolare lavoro eseguito dai professori Paolo e Laura Mora e dalla loro selezionatissima équipe.

Fu allora che lo vidi per la prima volta.

Insieme con alcuni colleghi restauratori era seduto intorno a un basso tavolino, anche lui in attesa che iniziasse la registrazione, e armeggiava con attrezzi da lavoro che aveva portato su richiesta della produzione. Mi spiegò che aveva dovuto cedere alle insistenze ed esigenze televisive ma che in realtà, dietro a quel meraviglioso e stupefacente restauro che aveva portato al recupero di tutte le superfici dipinte della tomba della Regina, restituendo e rivelando una tavolozza cromatica di sbalorditiva, vivace intensità, non c'erano 'magie' e neanche tecnologie avanzate o ritrovati chimici d'avanguardia, ma solo una paziente conoscenza delle tecniche pittoriche degli antichi artigiani egizi e un approccio cauto, corretto e naturale di ripulitura.

La semplicità, la perizia e la non invasività erano gli ingredienti di quel miracolo che aveva riportato alla conoscenza del mondo intero quel capolavoro della tomba di Nefertari. Non era stato aggiunto nulla, nessun ritocco ma solo pulitura e consolidamento. "Il nostro compito è conservare non ricostruire" mi spiegò "nella tomba non abbiamo utilizzato alcuna sostanza che non fosse naturale e già usata dagli antichi artigiani. Utilizzare materiali che hanno dimostrato di aver resistito millenni senza subire alterazioni è la soluzione più semplice ma vincente. Quando mi serviva qualcosa uscivo dalla tomba e cercavo. Era tutto lì: calcare, sabbia, ciottoli, limo, fibre vegetali."

Sentirlo parlare sembrava tutto facile, quasi alla portata di tutti... era in realtà un lavoro complesso e difficilissimo eseguito con una insuperata maestria. Adriano era stato scelto dai Mora con appena altri sei italiani, un inglese e tre egiziani per la sua perizia. Questo gruppo di uomini e di donne, unito dalla capacità professionale, era l'équipe internazionale che aveva avuto il coraggio di sperimentare un restauro così difficile.

*A fronte
Adriano sotto
il cielo stellato
della tomba
di Nefertari*

I suoi occhi scuri, intelligenti, pieni di curiosità e di malinconica dolcezza mi comunicarono subito quell'intesa che si confermò e consolidò presto e per sempre in una salda e assoluta amicizia. Era un insieme di stima, di rispetto, di fiducia. Io credevo in lui, mi fidavo delle sue capacità professionali e soprattutto della sua creatività che si dispiegava nella soluzione di situazioni complesse. Tutto, tra le sue mani, magicamente e sapientemente trovava la sua soluzione. Era capace di ristabilire 'armonia' tra le cose.

Un grande!

Per queste qualità era l'uomo giusto per accogliere e sistemare le preziose e delicate opere che la Fondazione Memmo riceveva in prestito dai maggiori musei del mondo per le sue spettacolari mostre internazionali. L'avv. Roberto Memmo era riuscito con grande capacità a realizzare un evento straordinario: una mostra a Roma, nella sede prestigiosa di Palazzo Ruspoli, che avrebbe celebrato, con l'avvenuto restauro della tomba, la regina Nefertari. Le opere in prestito erano importantissime e provenivano dal Louvre, dal Museo Egizio di Torino, da quello di Firenze e dal British Museum.

La Fondazione in quanto istituzione privata non poteva appoggiarsi al parafulmine di aiuti e salvaguardie pubbliche, e pertanto tutto il meccanismo dei prestiti si fondava unicamente sul prestigio internazionale di cui godeva. Prestigio costruito nel tempo e basato anche sulla fiducia e sull'affidabilità del formidabile staff scientifico-tecnico che i Memmo avevano saputo selezionare.

Adriano era una punta di diamante di questo staff. Diventò il conservatore unico o il capo di una sua équipe, a seconda del numero delle opere che arrivavano a Roma, per le numerosissime esposizioni che la Fondazione Memmo realizzò per quindici anni.

L'avv. Memmo controllava sempre personalmente ogni fase, ogni passaggio, ogni persona, ogni situazione nella realizzazione delle sue mostre. Adriano era per lui una garanzia. Poche parole, uno sguardo d'intesa e tutto poteva avere inizio.

I momenti più delicati si vivevano proprio nella fase esecutiva quando l'allestimento era quasi pronto e le opere preziose, accompagnate dai corrieri-curatori dei più prestigiosi musei del mondo, arrivavano alla spicciolata a Palazzo. Quello era il momento più critico, il *backstage* di una mostra che in pochi conoscono: le vetrine non ancora pronte perché il vetraio sta tardando una consegna, i supporti per preziosi manoscritti che fino all'ultimo sembrano non essere sufficienti, il fabbro... dov'è finito? bisogna posizionare

il supporto per quella statua di marmo, le didascalie, gioia e pena di ogni curatore di mostra, troppo piccole per il visitatore, troppo grandi per l'allestitore! E poi ecco i conservatori americani, inglesi, tedeschi, spagnoli, russi..., come moderni Re Magi con i loro preziosi carichi, ognuno con un'esigenza diversa, ognuno con la necessità di collocare il proprio 'tesoro' al suo posto, al meglio e possibilmente... subito!

Questo era il lavoro di Adriano nelle mostre. Accogliere i tesori, esaminarli in presenza dei corrieri responsabili e stilare una certificazione di integrità, aiutare il curatore e l'allestitore a posizionare i pezzi e a valorizzarli, garantendo sempre e prima di tutto la sicurezza dell'opera d'arte.

Le sue mani delicate e forti erano in grado di trovare qualsiasi soluzione anche per la collocazione delle opere nelle vetrine. Ogni volta che sorgeva un problema accorreva lui a risolverlo. Quante attese nella notte ad aspettare i camion che, scortati dalla polizia, arrivavano dai musei lontani a Palazzo Ruspoli, traboccanti di casse piene di opere d'arte! Ogni cassa doveva entrare, essere individuata, riconosciuta e catalogata per il suo contenuto.

Attese di ore in piena notte, al buio di via del Corso finalmente deserta, spesso con il freddo pungente che ti faceva saltellare ma con l'emozione profonda di partecipare a un evento unico, aspettare e accogliere invitati d'eccezione, patrimonio dell'umanità. Ricordo quando fu scaricata l'enorme cassa con la statua di Ramesse II, il faraone sposo di Nefertari. Non era possibile far scorrere la cassa lungo la rampa predisposta ma fu necessario aprirla e issare il re, proprio come avrebbero fatto gli operai del faraone.

Alessandro Magno fu il nostro capolavoro! Una sfida pazzesca con centinaia di opere provenienti da oltre 40 musei e biblioteche di tutto il mondo! C'erano da sistemare manoscritti, statue, mosaici, vasi, monete e medaglie, gioielli, stoffe, armi, insomma ogni tipologia di opera d'arte!

Per ognuna Adriano trovò l'accoglienza giusta, così come seppe fare con i corrieri. Quanti problemi risolti con gli inglesi che non ne volevano sapere di collocare nella stessa vetrina le loro monete prima di quelle di altri musei, e le preziose stoffe che avevano bisogno di uno spazio più ampio, i manoscritti, tenuti saldamente nelle mani dalle americane e custoditi come neonati, mentre gli operai ultimavano le rifiniture necessarie alle vetrine e l'umidità dell'aria non accennava a calare; e il monaco armeno arrivato con una

vecchia borsa nella quale aveva infilato uno dei più rari manoscritti sulle storie di Alessandro! Non mi servono scorte, ci disse, chi volete che rubi una vecchia borsa a un vecchio monaco?

Adriano si guadagnava sul campo la stima e la completa fiducia dei curatori dei musei più esigenti che a lui si affidavano per collocare nel modo più giusto e sicuro una preziosa erma o il posizionamento di un mosaico straordinario e delicatissimo come quello greco di Pella. Quante notti passate in bianco, insieme con Allegra, la preziosa collaboratrice dell'avv. Memmo, a sistemare tutto, a realizzare quel miracolo che è la completezza organica di una mostra!

La sua credibilità travalicava le competenze tecnico-artistiche e permeava tutta la sua persona. Aveva un'unica, indiscussa capacità di mediazione e un'abilità diplomatica che portava all'immediata risoluzione di ogni eventuale tensione con i prestatori, ma anche con tutti i collaboratori che a vario titolo lavoravano nella e per la mostra.

Proverbiale furono i suoi interventi da 'pompier' di fronte ai capricci internazionali di alcuni curatori o allestitori. Adriano nell'appianamento di embrionali conflitti non era solo accomodante, era soprattutto credibile.

La notte era il nostro momento magico per rivedere l'allestimento e il posizionamento delle opere; era quello il momento in cui tutti erano andati via e noi tre restavamo a riflettere su quanto andavamo costruendo. Io sempre alle prese con le didascalie, con il catalogo, con i prestiti; Allegra con l'organizzazione generale, precisa ed efficace come una locomotiva tedesca; Adriano con la responsabilità di garantire il benessere in mostra di tanti capolavori.

Forti responsabilità, forte intesa e stima, forte sintonia. Sì, stavamo bene insieme. Si era anche in grado di scherzare e di divertirci proprio quando la stanchezza arrivava a intorpidire la mente e il corpo. Era quello il momento in cui Adriano ti scattava una foto accanto a una statua o a un elmo come un abile fotomontaggio o in posizioni non propriamente professionali, sdraiati a terra a prendere un appunto o a volte a sonnecchiare!

Lui era arguto, ironico, grande osservatore anche delle caratteristiche delle persone e delle situazioni che amava riproporre tra gli amici più intimi senza malizia ma con una *vis comica* ineguagliabile. E come un grande artista non rideva delle sue battute ma le

porgeva con naturalezza scatenando un clima di autoironia e di lievità anche nelle situazioni più critiche.

La nostra sintonia funzionava anche nella pubblicizzazione e nella divulgazione del nostro lavoro. Abbiamo fatto insieme conferenze sul restauro, su Nefertari, sui Conventi copti. Era un divertimento e una complicità che dava tanta soddisfazione.

"Carla, vieni in Egitto, dobbiamo fare un lavoro insieme!" Sì Adriano, facciamo questo, anche questo e ancora... i nostri sogni, tutti da realizzare quando avremmo avuto un po' di tempo. Fare uno scavo in Egitto, ecco il nostro progetto, la nostra fantasia da realizzare 'da grandi'!!!

Adriano fammi vedere quelle tue mani che hanno toccato Nefertari, raccontami ancora cosa provavi "...quando si staccava il generatore e tutta la tomba piombava nel silenzio e nell'oscurità potevi sentire come un respiro delicato muoversi dalle pareti dipinte. Tutti noi sapevamo che era la Regina che si riappropriava della sua casa. Ma non c'era nulla di pauroso. Quella tomba era un luogo di pace e di bellezza, avevo l'impressione che la Regina ci avesse accolto, avesse capito che eravamo lì per la sua gloria."

Eri in clinica quando ancora una volta abbiamo fantasticato sui nostri progetti.

"Facciamo questo, contattiamo quel fotografo, appena riesco ad avere più forze..." poi hai guardato fisso davanti a te. Quegli occhi scuri, appena velati di lacrime. Troppo pudore per farti vedere.

Un silenzio tra due amici che sanno la verità e che si conoscono troppo bene per mentire, facendo finta che tutto andrà per il meglio.

Non abbiamo parlato più.

Nefertari ti ha preso per mano e ti sta accompagnando nella *Duat*. La tua pittura preferita nella tomba era proprio quella della Regina che gioca alla *senet*, in una solitaria partita a scacchi che ha come posta la vittoria sulla morte.

Stai camminando con Lei verso l'immortalità.

*La Regina gioca
alla senet,
Tomba di Nefertari*





I mille volti di Adriano

Stefano Papetti

Storico dell'arte, Direttore dei Musei Civici di Ascoli Piceno

Ho il rammarico di aver frequentato troppo poco Adriano Luzi e di aver dovuto annullare alcuni appuntamenti nel corso dei quali avremmo forse potuto conoscerci meglio di quanto non lo abbiano consentito i nostri incontri di lavoro. Sono stati Anna Lo Bianco e Michelangelo Lupo, in occasione della mostra dedicata Pierleone Ghezzi allestita nel 1999 ad Ascoli Piceno, a farci incontrare dinnanzi alle tele del pittore di Comunanza, verso il quale Adriano provava un trasporto determinato anche da un certo orgoglio campanilistico. Incontri rinnovati nella bella città dei Sibillini, quando partecipai a un convegno dedicato a Cleopatra del quale Adriano fu il protagonista, sia pure con la misura e il rigore che lo contraddistinguevano.

Dei marchigiani Luzi aveva innato quella sorta di *understatement* che, anche quando si toccano vertici professionali di riconosciuta importanza, non porta mai a prendersi troppo sul serio. Ancora all'*animus* marchigiano apparteneva il suo essere cittadino del mondo, ma restando convinto che niente esista di più bello del nostro paesaggio. Mi stupì molto sentirlo raccontare che, viaggiando di notte in macchina da Roma a Comunanza, come spesso gli accadeva di fare, fosse solito fermare la vettura per ammirare i Sibillini illuminati dalla luna piena, come anche Osvaldo Licini faceva nelle notti di plenilunio dalla sua terrazza di Monte Vidon Corrado. Del marchigiano doc, Adriano aveva anche quella malinconia che connota le creazioni artistiche e



poetiche dei nostri maggiori poeti e pittori: uno *spleen* di ascendenza leopardiana che ancora si coglie nei bei ritratti fotografici che illustrano questo volume.

L'ultima volta che lo incontrai, poche settimane prima della sua scomparsa, fu di nuovo a Comunanza nel 2003: l'amministrazione provinciale di Ascoli Piceno aveva inteso dare compimento alle manifestazioni dedicate ai Ghezzi organizzando una mostra centrata sulla figura di Antonio Amorosi, allestita presso il Palazzo Pascali che l'architetto Lupo era riuscito a trasformare in un luogo degno di accogliere i dipinti di un pittore tanto raffinato e complesso. Il tono domestico della mostra era stato favorito dalla scelta di un bel colore mattone per le pareti e da quella di completare gli ambienti con dei piccoli mobili del XVIII secolo, poltroncine, specchiere, laggjardi

comò che contribuivano a creare quel tono di frivolezza incipriata adatto a inquadrare l'opera di Amorosi: un allestimento, posso aggiungere, assai apprezzato anche da Vittorio Sgarbi, visitatore di non facile contentatura!

Adriano prestò alcuni mobili della sua dimora e restò con noi fino a qualche momento prima dell'inaugurazione, poi si allontanò sopraffatto dai dolori provocati dalla inutile operazione chirurgica alla quale si era da poco sottoposto a Roma. Qualche secondo prima del taglio del nastro, facendo un ultimo giro nelle sale appena allestite prima che fossero invase dai visitatori, mi accorsi con sgomento che una goccia del bel colore scel-

to dall'architetto Lupo per le pareti, nella fretta degli ultimi ritocchi, aveva finito per macchiare il volto arrogante di un mendicante dipinto da Bernard Keil: feci in fretta telefonare a Adriano il quale incaricò subito un suo collaboratore che si trovava ancora nella sede espositiva di provvedere a rimuovere la macchia. Il proprietario del dipinto, un collezionista marchigiano mio amico, non ha mai saputo del piccolo incidente.

Nel ricordo di quella mostra, lego alla figura di Adriano Luzi anche una grande amica recentemente scomparsa, Anna Leopardi di San Leopardo, che con grande generosità, vincendo la naturale gelosia che la legava alle memorie di famiglia, concesse in prestito due fanciulli dipinti da Amorosi certo noti al giovane Giacomo.

Rivedendo le foto che ritraggono Adriano in vari momenti della sua breve vita, mi viene da riflettere sul fatto che non abbia sperimentato sul suo volto i segni della vecchiaia, mantenendo sempre un fisico scattante: il pizzetto curato, l'eloquio posato e forbito e i gesti misurati lo facevano assomigliare a un cardinale della corte di Urbano VIII, ma era pronto a trasformarsi istantaneamente in un filosofo, in un anacoreta cotto dal sole del deserto, in un pallido medico di opere d'arte celeberrime.

I mille volti di Adriano, quelli che ci mancano.





Colui che non può essere dimenticato

Padre Maximous El-Anthony

Responsabile del Patrimonio della Chiesa copta in Egitto

Nel 1992 incontrai sulla terrazza del Nile Hilton Hotel a Luxor il professor Paolo Mora e sua moglie. Parlammo del restauro dei dipinti murali del Monastero di Sant'Antonio sul Mar Rosso. Il giorno seguente mi fecero incontrare, al Cataract Hotel a Luxor, Adriano Luzi, colui che non può essere dimenticato. Dopo il colloquio decise di venire nel monastero appena finito il restauro in corso. Ciò non avvenne.

I professori Laura e Paolo Mora mi fecero sapere dall'Italia che avrebbero mandato nel monastero due restauratori del loro staff per i test di pulitura. Inviai i biglietti e arrivarono a Sant'Antonio Adriano Luzi e Luigi De Cesaris. Per dieci giorni si trovarono a lavorare per la prima volta in un monastero e mai avrebbero immaginato di resistere così tanto. Il risultato fu eccellente.

Il restauro iniziò nel 1996 con un'équipe di quattro restauratori: Adriano, Luigi, Alberto, Gianluca.

Adriano era una persona straordinaria e un bravissimo restauratore, efficiente, molto simpatico e cortese, ricco di umanità, un grande artista, una personalità molto interessante per me, diventammo subito amici. Si innamorò della chiesa di Sant'Antonio e del monastero.

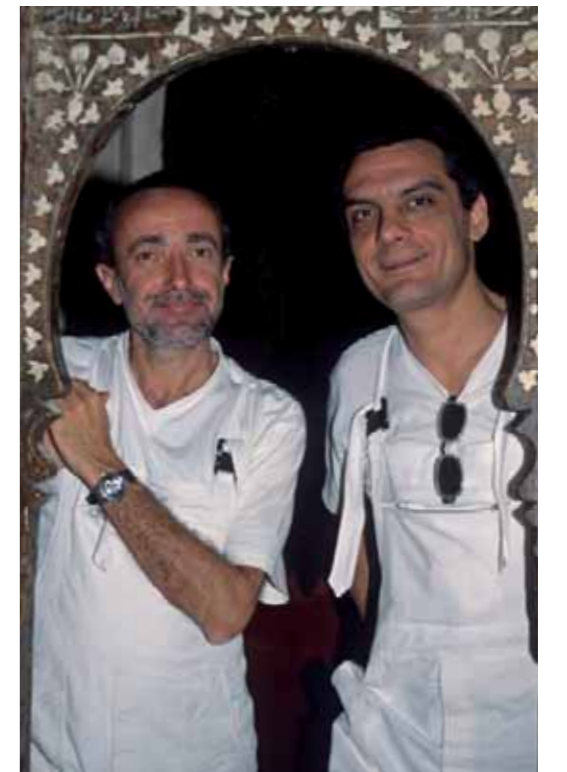
Ricordo sempre che ogni volta che arrivava era felice, come se tornasse a casa, lasciandosi alle spalle tutto, Roma e il resto, ma non la sua Comunanza. Condivideva con noi emozioni e ricordi: "Quand'ero ragazzo cantavo nel coro della Chiesa" diceva, sognando la sua casa e il suo giardino di Casale. Adriano era dolce, ma anche forte, sorridente ma serio, raccontava storie divertenti al momento giusto.

Adriano presto mi presentò la sua famiglia. La trovai amabile come l'intera comunità, quando in una conferenza a Comunanza mostrammo i dipinti restaurati del Monastero di Sant'Antonio.

Nel monastero noi, restauratori e monaci, avevamo dato vita a una famiglia italo-egiziana, fusione di culture anche in cucina.

*A fronte
Adriano,
Padre Maximous,
Luigi De Cesaris,
Gianluca Tancioni,
Stefano Fulloni,
Alberto Sucato,
Emiliano Albanese*

*Adriano e
Luigi De Cesaris*





Quei tre anni furono per tutti noi molto piacevoli e questa è la ragione per cui continuammo a lavorare insieme fino all'ultimo. Lo spirito di Adriano è sempre con noi e ci accompagna nel lavoro.

Non passa giorno senza il suo ricordo.

Il restauro del Monastero di Sant'Antonio è stato il primo progetto dedicato al recupero delle pitture murali dell'arte copta in Egitto. Ne sono seguiti altri sei. Il più recente, iniziato da Adriano nel 2002, riguarda i dipinti del Monastero Rosso (Monastero di Abba Bigoul e Abba Bishai) a Suhag nell'alto Egitto, progetto che ora stanno ultimando Luigi De Cesaris e Alberto Sucato.



L'arte copta inizia dal momento in cui la Cristianità arriva in Egitto, nel primo secolo per opera dell'apostolo San Marco, quando nel paese predominava l'arte faraonica. Gli artisti decoravano le chiese con la stessa tecnica delle pitture tombali, ma con iconografia cristiana. L'iconografia copta è molto ricca e, grazie agli interventi di restauro dei dipinti realizzati da Adriano e Luigi, la Chiesa copta ora può mostrare tutto lo splendore di questa arte. Dal V al XV secolo tutte le chiese copte furono decorate di pitture murali.

I copti sono gli egiziani cristiani che parlano l'ultimo idioma egizio: il linguaggio

copto utilizza l'alfabeto greco e le sette lettere della più recente lingua egiziana.

La Chiesa copta è la Chiesa alessandrina oggi guidata dal centodiciassettesimo papa. San Marco è stato il primo papa della Chiesa di Alessandria.

Il monachesimo iniziò in Egitto nel terzo secolo con Sant'Antonio il Grande, il primo anacoreta. Nel quarto secolo tutti i deserti egiziani si riempirono di monaci. In seguito il monachesimo si diffuse in Europa. Il monastero di Sant'Antonio sul Mar Rosso è stato il primo nel mondo.

Attualmente ci sono molti monasteri in Egitto di monaci e di religiose. Negli ultimi trent'anni c'è stata una forte riscoperta del movimento monastico e molti giovani scelgono la vita spirituale.

Nella Chiesa alessandrina il copto è la lingua della liturgia e dei canti che hanno radici musicali nell'epoca dei faraoni.



Catino absidale: Il Cristo in una foto prima del restauro, in una gouache finalizzata a salvaguardarne la memoria e dopo il restauro, Monastero di Sant'Antonio sul Mar Rosso. Egitto

Adriano e Padre Maximous



Vocazione al restauro

Michael Jones

Associate Director, Egyptian Antiquities Conservation Project, American Research Center in Egypt, Cairo

Nel giugno del 1996 Adriano iniziò a lavorare con Luigi De Cesaris nel Monastero di Sant'Antonio vicino al Mar Rosso in Egitto. Fu in quell'occasione che ho incontrato Adriano per la prima volta. Fu anche l'inizio della nostra collaborazione e della nostra amicizia tale fino alla sua morte. Sebbene io lo abbia conosciuto soltanto negli ultimi sette anni di vita, il profondo impegno di Adriano verso il lavoro e i suoi amici, insieme con il suo straordinario senso di responsabilità lo hanno consacrato ad essere un ispiratore. È stato un privilegio conoscerlo, anche se per così breve tempo.

Il progetto nel Monastero di Sant'Antonio fu il primo di diversi ed importanti progetti egiziani finanziati dall'Agenzia per lo Sviluppo Internazionale degli Stati Uniti d'America (USAID) ed effettuati dal Centro di Ricerca Americana in Egitto (ARCE) a cui Adriano avrebbe partecipato. Gli altri progetti erano nella Chiesa sotterranea di San Paolo nel Monastero di San Paolo nei paraggi del Monastero di Sant'Antonio e il Monastero di San Bishai (il Monastero Rosso) vicino Sohag.

Il restauro nel Monastero di Sant'Antonio ebbe origine da un precedente lavoro di Adriano in Egitto, nella Tomba della Regina Nefertari a Luxor e fu per questo che nel 1992 Padre Maximous El-Anthony chiese in primis a Paolo e Laura Mora di mandare due restauratori nel suo monastero per effettuare delle prove di pulitura sui dipinti dell'antica chiesa di Sant'Antonio. Tre anni più tardi l'USAID e l'ARCE riuscirono a finanziare il progetto di restauro delle pitture in quella chiesa.

Nonostante non conoscessimo il gruppo a quel tempo, esso si era già costituito intorno ad Adriano che voleva andare avanti per dare un contributo significativo alla riscoperta dell'era perduta dell'arte egiziana. Il gruppo comprendeva Luigi De Cesaris, Alberto Sucato, Padre Maximous El-Anthony, la storica dell'arte Betsy Bolman e molti altri, in particolare lo staff del Centro di Ricerca Americano in Egitto. Oggi ad essi si sono aggiunti altri restauratori ed esperti ugualmente impegnati che continuano l'avventura dinamica in cui Adriano aveva avuto un ruolo estremamente importante al momento del suo avvio.

Finché il lavoro di pulitura e restauro nella Chiesa di Sant'Antonio non iniziò a portare alla luce i dipinti murali del tredicesimo secolo in precedenza anneriti ma ben conservati, la pittura della Chiesa copta era andata persa quasi del tutto sotto a secoli di pitture sporche e rifatte sopra. Nel 1999, Adriano portò a compimento il progetto di

*A fronte
Adriano al lavoro,
sullo sfondo
La Vergine Maria
con Gesù Bambino,
Monastero di
Sant'Antonio
sul Mar Rosso*

*Saggio di pulitura
nel Monastero Rosso
in Egitto, uno degli
ultimi interventi
di Adriano*

Sant'Antonio e nel 2001 iniziò il restauro degli pitture medievali del diciottesimo secolo nel vicino Monastero di San Paolo. Dopo aver compiuto progressi sostanziali nella Chiesa sotterranea di San Paolo, Adriano e Luigi diedero vita ad un altro progetto per l'ARCE nel Monastero Rosso vicino Sohag. Le prove di pulitura mostrarono che i dipinti murali più importanti e più completi della tarda Antichità erano sopravvissuti in situ ed erano conservati in questa chiesa del sesto secolo. Questo è accaduto poco dopo che Adriano si è ammalato e si è spento, privandolo della possibilità di vedere la Chiesa sotterranea di San Paolo o la Chiesa del Monastero Rosso completate.

Tuttavia i progetti sono continuati e la quantità di materiale che è venuto alla luce attraverso di essi è andata ben oltre le aspettative dei primi anni. Nel Monastero Rosso, dove il lavoro continua ancora, c'è una quantità senza precedenti di brillanti dipinti murali della tarda Antichità e una architettura pitturata e decorata ora accessibile per la prima volta in molti secoli. Nella Chiesa dei Santi Sergio e Bacco nella vecchia Cairo i resti di un raro dipinto dell'abside del tredicesimo secolo è stato scoperto e restaurato. Nel Museo

copto del Cairo, le pitture dei Monasteri di Saqqara e Bawit sono stati restaurati e messi in mostra. Nel tempio di Luxor, i dipinti imperiali della tarda età romana di grande qualità che celebrano l'*adventus* dell'Imperatore a Tebe sono stati ripuliti e messi chiaramente in mostra ai visitatori.

Questa è l'eredità di Adriano: la fede copta ha ora accesso agli interni restaurati dei loro monasteri e delle chiese. Gli storici dell'arte sono in possesso di un intero repertorio di art post-faraonica, dagli inizi del quarto secolo ai primi tempi moderni, che sono stati trascurati e scarsamente compresi. E noi lo ricordiamo a livello professionale con gratitudine per la sua vocazione al restauro di lavori artistici straordinari e per averci condotto in questo percorso appassionante di scoperta. Noi ricordiamo Adriano anche a livello personale per il suo giocoso senso dell'umorismo e per gli scherzi facili, come un narratore divertente e come un amico vero a cui siamo grati per averlo conosciuto.



Adriano nel Monastero di St. Antony sul Mar Rosso

Elizabeth Bolman

Associate Professor of Medieval Art, Temple University

Adjunct Associate Professor of Medieval Art, University of Pennsylvania

Un giorno, mentre studiavo i dipinti nel Monastero di St. Antony, ho osservato Adriano al lavoro e ho assistito a una scena insolita: un momento prima era in piedi concentrato intensamente sul dipinto, e l'attimo dopo si contorceva in risate soffocate.

Nessuno era lì, allora gli chiesi cosa stesse accadendo. A gesti mi fece capire di restare in silenzio, poi mi avrebbe spiegato.

Uno dei giovani copti, assistente dei restauratori, aveva l'abitudine di sedersi in chiesa e di farsi aria sul viso con il soffiato di gomma usato per togliere la polvere dalle pitture. Il giorno in cui vidi Adriano ridere in quel modo, era proprio perché aveva riempito quello strumento di polvere bianca e aveva aspettato pazientemente che il ragazzo lo utilizzasse.

Le risate contenute di Adriano, di cui fui testimone, erano state causate dal ragazzo che aveva un'espressione di sorpresa e il viso tutto bianco. Osservare Adriano di buon umore fu altrettanto meraviglioso.

Mi manca il suo vivace umorismo.

Mi manca il modo in cui, quando restaurava i dipinti, mescolava una precisione chirurgica a una spiritualità intensa.

Le sue abilità erano, a volte, miracolose.

Non riuscirò mai a capire come solo guardando e lasciando correre le sue dita su una parete sporca potesse indovinare e dire: "Betsy, troveremo dei dipinti sotto questo intonaco".

La sua scomparsa ci ha privato di così tanti momenti di meraviglia e di umorismo.

È stato un privilegio conoscerlo.



*Adriano impegnato
nella pulitura
di San Paolo,
Monastero
di Sant'Antonio,
Egitto*



Un fuoriclasse

Angela Negro

direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

Adriano e io ci siamo conosciuti agli inizi degli anni '80. Lui era un giovane restauratore poco conosciuto e io una giovane funzionaria della Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Roma.

Mi occupavo con grande entusiasmo di restauri su Roma e sul territorio della provincia. E occuparsi con grande entusiasmo di restauri voleva dire avere come sommo punto di riferimento l'Istituto Centrale del Restauro e i suoi diplomati. Adriano Luzi non era fra questi: per lui imparare, o meglio abbracciare il difficile mestiere del restauratore, era stato un apprendistato sul campo di pura esperienza pratica. Ma guarda caso, quando lo conobbi, e lui lavorava sugli affreschi del Giaquinto a San Nicola dei Lorenesi, a sua guida c'erano Laura e Paolo Mora, la formidabile coppia di maestri che ha formato generazioni di restauratori dell'Istituto Centrale, dove per quarant'anni hanno insegnato.

Rimasi molto colpita del fatto che questi due fuoriclasse del restauro italiano, chiamati in mezzo mondo a parlare della nostra scuola che ha una risonanza internazionale, avessero scelto per il restauro della tomba della regina Nefertari, in Egitto, questo ragazzo provinciale (un marchigiano a Roma, dove tanti colleghi più ambiziosi, diplomati e quotati erano più che inseriti!) così modesto e semplice nel proporsi.

Fu lì, sugli affreschi di San Nicola dei Lorenesi che principiante lui, e principiante pure io, ci siamo conosciuti e apprezzati. Ed è stato l'inizio di una collaborazione fantastica perché insieme (e avevo nel frattempo conosciuto anche Luigi De Cesaris) ci siamo lanciati nell'avventura di restaurare, cappella per cappella, tutta la chiesa di Trinità dei Monti, grazie ai finanziamenti dei Pii Stabilimenti Francesi a Roma e Loreto. Un'avventura meravigliosa, compiutasi fra il 2000 e il 2002, che ha avuto come massimo traguardo il restauro della Cappella della Rovere tutta affrescata da Daniele da Volterra e i suoi aiuti (una massima espressione del primo michelangiologismo a Roma 1548-1553) e poi il traguardo finale: la *Deposizione* di Daniele

A fronte
*Ricollocazione della
Deposizione di
Daniele da Volterra,
Cappella Bonfil,
Trinità dei Monti,
Roma*

*Affreschi di
Corrado Giaquinto,
Chiesa di San Nicola
dei Lorenesi, Roma*





da Volterra, il capolavoro dell'allievo di Michelangelo, dipinto nel 1545 circa, insieme al resto della cappella ordinata da Elena Orsini e tranne la grande pala, distrutto. Un capolavoro che aveva avuto una storia travagliata: da affresco era stato riportato su tela nel 1811 dal restauratore Palmaroli e poi restaurato da Camuccini, ma ormai trasformato nella sua sostanza materica e offuscato nella policromia tale da perdere completamente lo splendore della policromia manierista.

Come intervenire su un capolavoro assoluto, che già da quando ne parlava la guida di Roma di Filippo Titi (1763) era una delle 'prime tavole di Roma' dopo quella di Raffaello in S. Pietro in Montorio, ma così alterata nei colori da essere pressoché illeggibile? Un'opera che, per quanto offuscata aveva attirato l'attenzione di Barocci, del Caravaggio e del Bernini, che ne avevano riproposto particolari nei loro capolavori.

Ricorderò sempre la sicurezza, l'intaccabile candore da grande conoscitore di Adriano. Il dubbio era: possiamo noi nel 2001 rimuovere la tela su cui Palmaroli nel 1811 aveva trasferito l'affresco famoso? E su questo dubbio si tennero commissioni ufficiali di grandi esperti, sommamente preoccupati dei risultati, con riunioni di grande prestigio. Ma prima che tutte queste riunioni avessero luogo, io e lui, davanti al dipinto nella penombra della chiesa, ci siamo guardati in faccia, e io pensavo: non sarà un azzardo? Possiamo davvero fare il distacco della sottile pellicola di affresco dalla tela applicata nel 1811 con colle tali che avevano resi oscuri i volti e le membra dei personaggi? La sua certezza di fronte alla difficoltà del problema era cristallina.

"Di che ti preoccupi? Certo che stacciamo la tela e certo che puliamo l'affresco e tornerà com'era trecento anni fa. Uno splendore."

Avevo visto Adriano Luzi all'opera su tanti capolavori, fra cui la Santa Teresa del Bernini a S. Maria della Vittoria, alcuni anni prima e sapevo della sua sicurezza di conoscitore della materia e naturalmente mi fidavo. Ma l'impresa della *Deposizione* di Daniele da Volterra era più difficile, si trattava di smontare un antico restauro e di ritornare a un antichissimo risultato di pit-

tura cinquecentesca su cui si erano formate generazioni di maestri.

E non era tanto difficile convincere me, ma tutti i sommi sapienti riuniti in commissioni internazionali, con cui ci furono incontri solenni e tavole rotonde. E ancora una volta fui sorpresa dalla sua sicurezza e dal suo candore.

Perché quando tutti si domandavano se era il caso o no di rimuovere il restauro ottocentesco di Palmaroli, Adriano, con una serenità e un candore che non posso dimenticare disse: "Io sono un restauratore, e credo nel mio lavoro, ma il mio lavoro serve a preservare e a difendere il significato dell'opera d'arte così come l'artista l'ha voluta: e allora recuperiamo l'opera d'arte con i mezzi che oggi possediamo, e lasciano che sia l'artista a parlare, più che non chi l'arte ha cercato di preservare".

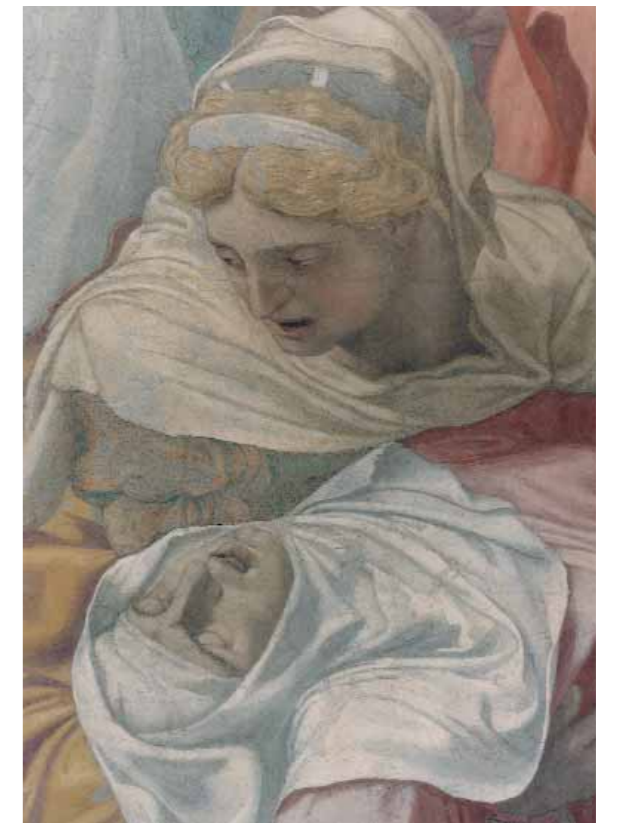
Ricordo il silenzio che seguì le sue parole, e che pose la parola fine a ogni dubbio.

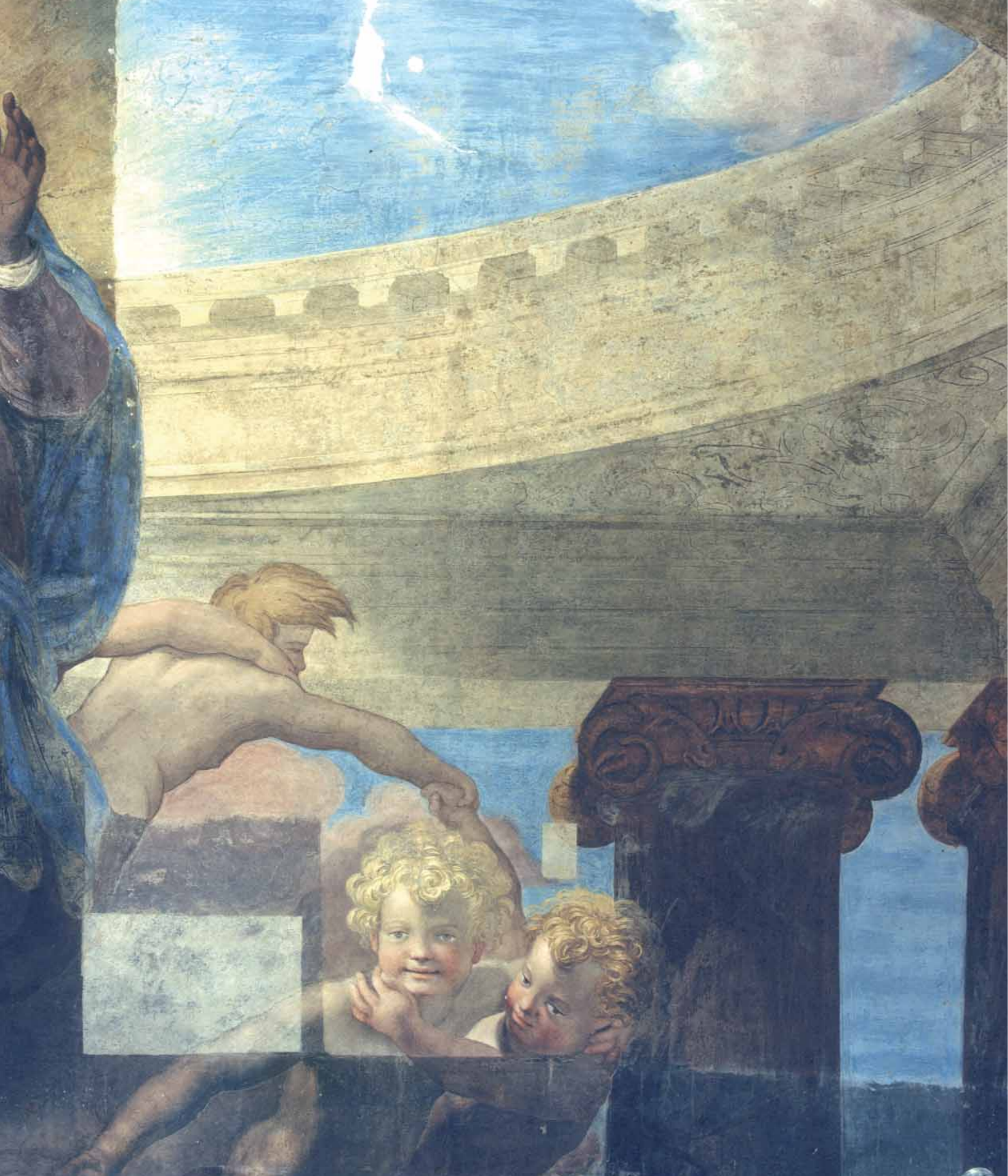
Adriano non ha visto la fine del restauro della *Deposizione* di Daniele da Volterra, che aveva con tanta lucidità previsto e programmato: e tante volte, dopo che ci ha lasciato nel modo rapido e lacerante di cui sono stata testimone, mi sono domandata se ci sia stata una trama segreta e per noi misteriosa, in questa impresa difficile e coraggiosa con cui si è confrontato con la morte del Cristo Deposto pochi mesi prima di uscire di scena.

Quello che posso dire oggi, a distanza di alcuni anni dalle nostre meravigliose esperienze a Trinità dei Monti, è che mi sento oggi come ieri, onorata di aver diviso il mio lavoro con una persona, come tutti i veri grandi, candida e modesta, umile nella sua straordinaria sapienza tecnica, che lo rendeva un fuoriclasse nel campo dei restauratori.

Poi, c'era molto di più: Adriano era simpatico, dolce, affettuoso. Non abbiamo fatto in tempo a fare una grande festa per la fine dei restauri a Trinità dei Monti, dove lui avrebbe portato l'insuperabile coniglio porchettato che faceva la sua mamma. Forse lo potremo assaggiare chissà quando, insieme.

Deposizione di Daniele da Volterra, particolare prima del restauro a luce naturale e a luce radente, e dopo il restauro. Cappella Orsini, Trinità dei Monti





L'etica del restauro

Colette Di Matteo

Ispettrice generale dei Monumenti Storici

Adriano Luzi richiama, alla mia memoria, i ricordi di venti anni di una riflessione comune sulla conservazione delle decorazioni dei monumenti storici che a Roma sono sotto la tutela della Francia, in particolare la Trinità dei Monti, dove a nome dell'Ispettorato generale dei Monumenti storici ho avuto l'incarico di seguire i cantieri.

Ricordi dalla fine degli anni '80, quando per la prima volta ho visto lavorare Adriano nell'équipe di Elvira Zamorani e Paola Tollo sul ciclo pittorico della Cappella Pucci della Trinità dei Monti, fino alle nostre ultime conversazioni nella stessa chiesa sul restauro così rischioso della *Deposizione dalla Croce* di Daniele da Volterra, che sicuramente senza di lui e la fiducia che in lui abbiamo riposto non sarebbe stato intrapreso.

Noi condividevamo la stessa passione, la stessa ammirazione per queste opere ereditate dal passato. Il lavoro di restauro contribuisce a trasmettere, sicuramente nella loro materialità ma ugualmente nel messaggio spirituale, il valore artistico venendo così a rafforzare questo messaggio, che non può limitarsi soltanto alle spiegazioni colte dell'iconologia.

Formato, anche se si dovrebbe dire forgiato, dal pensiero di Giovanni Urbani, successore e discepolo eletto di Cesare Brandi, e dall'insegnamento pratico trasmesso da Paolo e Laura Mora all'ICCROM, Adriano Luzi era allora, giovanissimo, uno dei loro allievi più promettenti. Ricordo bene anche le parole di Giovanni Urbani, apprendendo che Adriano era associato ai cantieri «francesi» e manifestando tutte le speranze che riponeva in lui, era fiero di vedere la scuola di restauro così brillantemente rappresentata.

In seguito, è sul cantiere della cupola di San Nicola dei Lorenesi, stranamente

A fronte
*Saggio di pulitura
dell'Assunzione
della Vergine di
Daniele da Volterra,
Cappella della Rovere,
Trinità dei Monti,
Roma*

Visitazione, Profeti
Isaia e Daniele
di Perin del Vaga,
Cappella Pucci,
Trinità dei Monti





affidata a due équipes diverse, che ho conosciuto meglio Adriano, da quel momento in società con Luigi De Cesaris. Il rigore del suo approccio andando di pari passo con la sua grande lealtà, ma anche con la costante tensione, con il perfezionismo non poteva essere soddisfatto nel vedere un restauro realizzarsi sotto i suoi occhi e non rispondente a tutte le richieste che si prefissava. Fu tentato persino, e il professore Jacques Thuillier che mi aveva accompagnato potrebbe testimoniarlo, di riprendere i restauri dei dipinti che non gli erano stati affidati per portarli allo stesso livello che egli aveva ottenuto nel suo intervento.

Ma è soprattutto a Trinità dei Monti, alla fine degli anni '90, che i nostri scambi prendono tutta un'altra intensità. Adriano era stato incaricato con Luigi De Cesaris di effettuare il restauro delle cappelle laterali, perla di questo progetto i dipinti murali della cappella della Rovere dedicata all'*Assunzione della Vergine*. Su questo cantiere, che Pierre Mercier, amministratore delegato dei Pii Stabilimenti di Francia a Roma e a Loreto, mi aveva chiesto di seguire con particolare attenzione, ho potuto ancora una volta constatare la cura di Adriano per l'opera la cui essenza artistica gli era affidata. La sua concezione così rigorosa del restauro, quella tensione verso un ideale di perfezione andando di pari passo con la scelta di un intervento minimale, resteranno a mio parere gli aspetti più caratterizzanti del suo metodo. Con Luigi De Cesaris, a ogni incontro voleva dimostrarmi che la verità dell'opera di Daniele da Volterra non poteva essere svelata se non con procedimenti semplicissimi, per esempio acqua distillata per le ripuliture, tralasciando di dire, dal momento che aveva adottato una sua linea di condotta per cui in materia di restauro, la creazione ad hoc di preparati come il corretto susseguirsi delle fasi d'intervento

sono ben più importanti delle indicazioni da manuale e della selezione dei prodotti esistenti. Questa pazienza, questa attenzione all'opera, come una sorta di fervore, per me restano ancora oggi le caratteristiche dell'etica di Adriano Luzi che ha trasmesso ai suoi collaboratori e ai suoi interlocutori dei quali io ho avuto la fortuna di far parte.

È attraverso il fare e l'esempio, più che attraverso la teoria, che Adriano imponeva il suo metodo, per cui oggi leggiamo le pitture della Trinità dei Monti nella loro autenticità. I blu della cappella dell'*Assunzione*, così ricchi, così vari, sono la prova di un vero rispetto di questa autenticità, la varietà derivando dalle scelte progettuali del pittore che riserva i blu lapislazzuli alla figura più importante, quella della Vergine, gli altri pigmenti sono più classici, ma questa varietà è dovuta anche alle differenti alterazioni di cui i restauri precedenti hanno lasciato le tracce. Tutte le fasi di questa genesi sono ancora totalmente leggibili perché sono state rispettate.

Ma la vera espressione di questo talento, per me, sarà stata, e questo grazie alle

A fronte
L'Assunzione della Vergine dopo il restauro;
sotto, particolare dell'*Annunciazione prima del restauro*
Cappella della Rovere

Volta della Cappella prima e dopo il restauro con il riposizionamento del Matrimonio della Vergine





eccezionali qualità dell'équipe di Adriano, la possibilità di ricollocare, nell'arco trionfale della stessa cappella dell'*Assunzione*, la lunetta del *Matrimonio della Vergine* di Marco Pino. Rimossa all'inizio del XIX secolo dal restauratore Palmaroli come prova per dimostrare le sue capacità, nella prospettiva di ottenere la commissione del distacco della *Deposizione dalla Croce* dalla cappella di fronte, la lunetta del *Matrimonio della Vergine* era rimasta da allora a Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma. Il suo direttore, Bruno Racine, ne ha accettato la restituzione per vedere ricomposta l'integrità del ciclo pittorico del XVI secolo che il restauro rivelava nel suo splendore. La lunetta, inizialmente curva per sposare la forma dell'arco trionfale, era stata raddrizzata, messa in piano, ben trasportata su tela e più di recente, nel 1988, restaurata come se fosse un quadro, verniciata come una pittura a olio.

Il restauro di questa lunetta, il suo riposizionamento e la sua restituzione al mondo della pittura 'murale' con il suo aspetto 'minerale', secondo me ha evidenziato che si poteva salvare l'insigne *Deposizione dalla Croce*, considerata come perduta e che nel XIX secolo aveva subito la stessa sorte: trasportata su tela e sotto lo strato di cere ed encausti, collocata come pala d'altare della cappella Bonfil, divenuta illeggibile.

Ricorderò per molto tempo quella sera del febbraio 2000 quando, alla fine di un incontro di cantiere alla Trinità dei Monti in compagnia d'Ulderico Santamaria e Fabio Morese del laboratorio di ricerca del Vaticano allora associato al restauro del soffitto della biblioteca del convento, Adriano, Luigi e io abbiamo attraversato la navata della chiesa per andare ai piedi della *Deposizione dalla Croce*. Senza parlarci noi sapevamo che era necessario un intervento, s'imponeva. Non mi è stato difficile convincere Pierre Mercier, responsabile dei Pii Stabilimenti

che mi aveva sempre manifestato la sua assoluta fiducia nel lavoro di Adriano Luzi e di Luigi De Cesaris, poi il signor Gueguinou, ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, e il suo successore signor Dejamet.

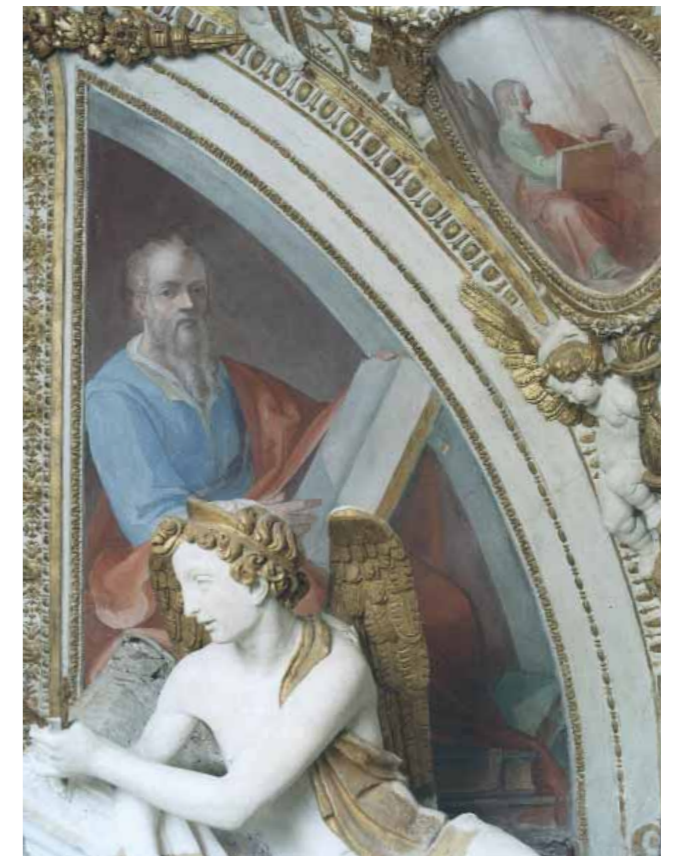
È stato avviato un primo studio, seguito da un altro molto completo, con tutte le analisi di laboratorio del Vaticano e presa la decisione di restaurare la *Deposizione dalla Croce*. Era evidente che i soli Adriano Luzi e Luigi De Cesaris potessero esserne gli incaricati, in stretta collaborazione con i Musei Vaticani, che il loro direttore Francesco Buranelli ha immediatamente approvato, partecipando a tutte le riunioni del comitato di controllo.

Questo audace restauro si svolgerà dal 2003, ahimé senza Adriano, che nello stesso anno verrà insignito della 'Croce di Cavaliere dell'Ordine Nazionale delle Arti e delle Lettere', dal Ministro della Cultura Jean-Jacques Aillagon.

Rimangono le opere che lui e Luigi hanno restaurato, tra cui la *Deposizione dalla Croce* lavoro unanimamente riconosciuto come un immenso successo, e che costituiscono per ognuno di noi la vera eredità ma anche un esempio che i successivi cantieri a Trinità dei Monti e a San Luigi dei Francesi non hanno tradito. Questo bisogno costante è senza dubbio la testimonianza più chiara della nostra fedeltà alla memoria di Adriano.

A fronte
Volta della Cappella
Guerrieri, scuola del
Perugino; sotto, San
Gregorio Magno
dopo il restauro

Dettaglio della
Cappella Orsini
dopo il restauro





Restauro e sentimento

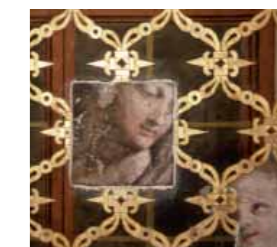
Maurizio De Luca

Ispettore ai Restauri dei Musei Vaticani, docente presso l'Università di Roma 'La Sapienza'

Parafrasando il titolo di un film su Enrico Fermi e i suoi compagni, "I ragazzi di via Panisperna" non è senza orgoglio, sia pure velato da un po' di nostalgia, che ho la presunzione di definire "I ragazzi di via Manin" quel gruppo di allievi che faceva parte dei primi iscritti all'Istituto Italiano di Arte Artigianato e Restauro di Roma. 'Chi' e 'cosa' generò quegli entusiasti del restauro, va ricercato in un particolare periodo in cui questa arte stava sempre più assumendo la connotazione di un'attività di routine. Anche se il ricordo di quegli anni torna alla mente più come una 'pionieristica avventura', le potenzialità di quel gruppo si possono tuttavia ritrovare pienamente confermate nei migliori professionisti operanti attualmente nel settore del restauro. E di quel gruppo fa parte Adriano.

L'esperienza dell'insegnamento e la possibilità di rapportarmi quotidianamente con restauratori italiani ed esteri, mi ha fornito gli strumenti per riuscire a cogliere la personalità, la capacità e la *forma mentis* di chi ha scelto questa strada. Un esempio per tutti: il diverso approccio che ho potuto osservare nell'iniziare un nuovo restauro. C'era chi si dedicava alla ricerca documentaria, quasi come se l'opera non esistesse, altri davano subito seguito ai primi test operativi, altri ancora pianificavano le indagini scientifiche. A ben vedere, tutti questi atteggiamenti si possono teoricamente considerare corretti ma chi mi sorprendevo maggiormente era proprio Adriano; non c'era volta infatti, che non si dedicasse *in primis* alla fase 'contemplativa' del dipinto, un esercizio di puro amore per il Bello. Questa dote, oggi così rara, mi fece immediatamente entrare in sintonia con lui e con quella sua innata sensibilità che non lo portava a non considerare l'opera d'arte come un asettico campo operativo sul quale cimentarsi. Quel suo concedersi il tempo necessario per 'prendere gusto' all'opera faceva in modo che si instaurasse fra loro un rapporto confidenziale sino a quando non fosse stata l'opera stessa a permettergli di entrare nei suoi più intimi segreti. Ed era con gli occhi dell'entusiasmo che Adriano raccoglieva in quei momenti meditativi tutte le informazioni necessarie per pianificare e avviare la fase di 'serena operatività', in altre parole, quel *modus operandi* che gli faceva muovere le mani con disarmante facilità, soprattutto in situazioni che di 'facile' non annunciavano proprio nulla.

E tutto questo non lo si può insegnare.



La Sacra Famiglia di Andrea Pozzo scoperta e recuperata da Adriano, Stanze di Sant'Ignazio, Casa Professa, Roma

A fronte Adriano restaura la Madonna di Guadalupe, Pontificio Collegio Messicano, Roma

*“Questo è uno strano mestiere
nel quale non puoi bluffare,
che non consiglieresti mai a tuo figlio,
ma che ti risucchia e ti lega per la vita.
È un lavoro durissimo e fortunato,
sei il tuo manager e il tuo burocrate,
l’impatto emotivo è fantastico:
hai tra le mani opere del Quattrocento,
poi del Barocco romano,
poi entri in un sepolcro,
quindi torni al Settecento,
infine ti cali dentro una tomba egizia”*



*“Nella tomba di Nefertari ho trascorso
cinquecento giorni a tu per tu con la più bella,
la più potente, colei per la quale il sole sorge.
Nell’arco di sei anni abbiamo lavorato su ogni
centimetro dei cinquecentoventi metri quadrati
di pareti e soffitti dipinti, pulendo e consolidando,
riattaccando frammenti di colore e sostituendo
il micidiale cemento, collocato da precedenti
restauratori, con l’impasto di fango e paglia
degli antichi Egizi.
Dentro quella tomba ho lasciato parte
della mia vita, parte di me.
Mi sono lasciato affascinare da Nefertari
come mi sono lasciato conquistare dall’Egitto”*





Tomba di Nefertari, Valle Regine, Luxor, Egitto

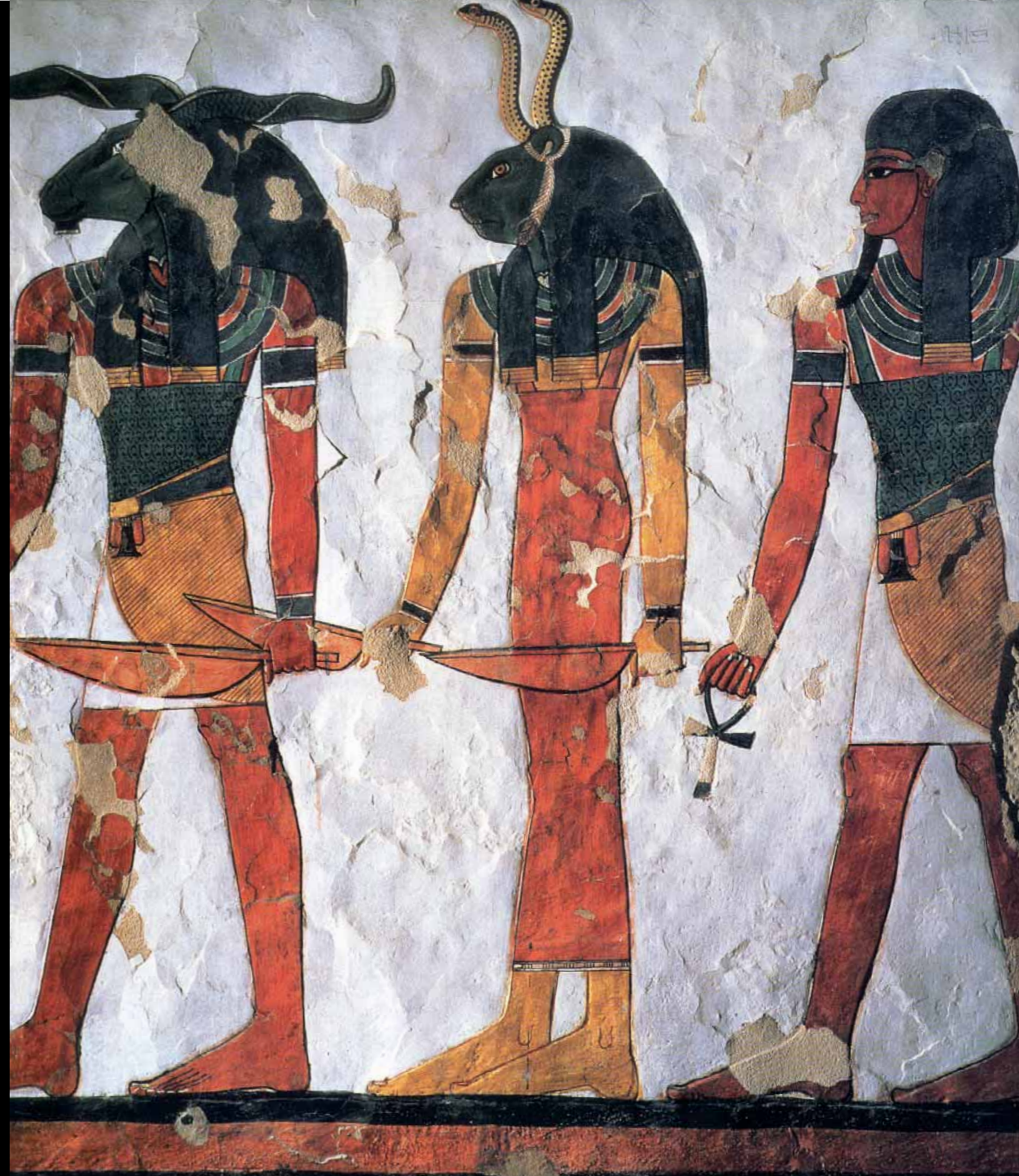
pagina precedente *Il dio Osiri, saggio di pittura*

sopra *Maat, figlia di Ra, accoglie la regina*

a fronte *Il custode, il guardiano e l'annunciatore della seconda porta del regno di Osiri*

pagine seguenti *Nefertari davanti al testo del Libro dei Morti;*

Nefertari al cospetto di Thot conquista i poteri magici: particolare prima e dopo il restauro









Mitreo di Santo Stefano Rotondo, Roma

La luna, prima e dopo il restauro, dipinto murale II-III sec. d.C.

“...un’esperienza particolare di vita fuori dal mondo. I dipinti risalgono a periodi che vanno dall’VIII al XII secolo: sono bellissimi e hanno un’iconografia molto strana... Sono raffigurazioni di santi, della simbologia cristiana, che poi si sono evolute... ci sono animali strani, rapaci, occhietti volanti: i futuri cherubini dell’iconografia a noi più vicina”





Monastero di Sant'Antonio sul Mar Rosso, Egitto

pagina precedente Due anime viventi dell'Apocalisse, *dopo il restauro*

sopra San Paolo da Tebe, *saggio di pulitura*

a fianco Incontro di Cristo con le pie donne, *dopo il restauro*

pagine seguenti Vergine Maria con Gesù Bambino, *rimozione di ridipinture e fase di restauro;*

Arcangeli, *fasi di pulitura e di restauro*









Monastero di San Paolo sul Mar Rosso, Egitto

Cupola dei Martiri, scala del nartece e San Vittore, dopo il restauro

pagine seguenti San Macario il Grande, saggio di pulitura;

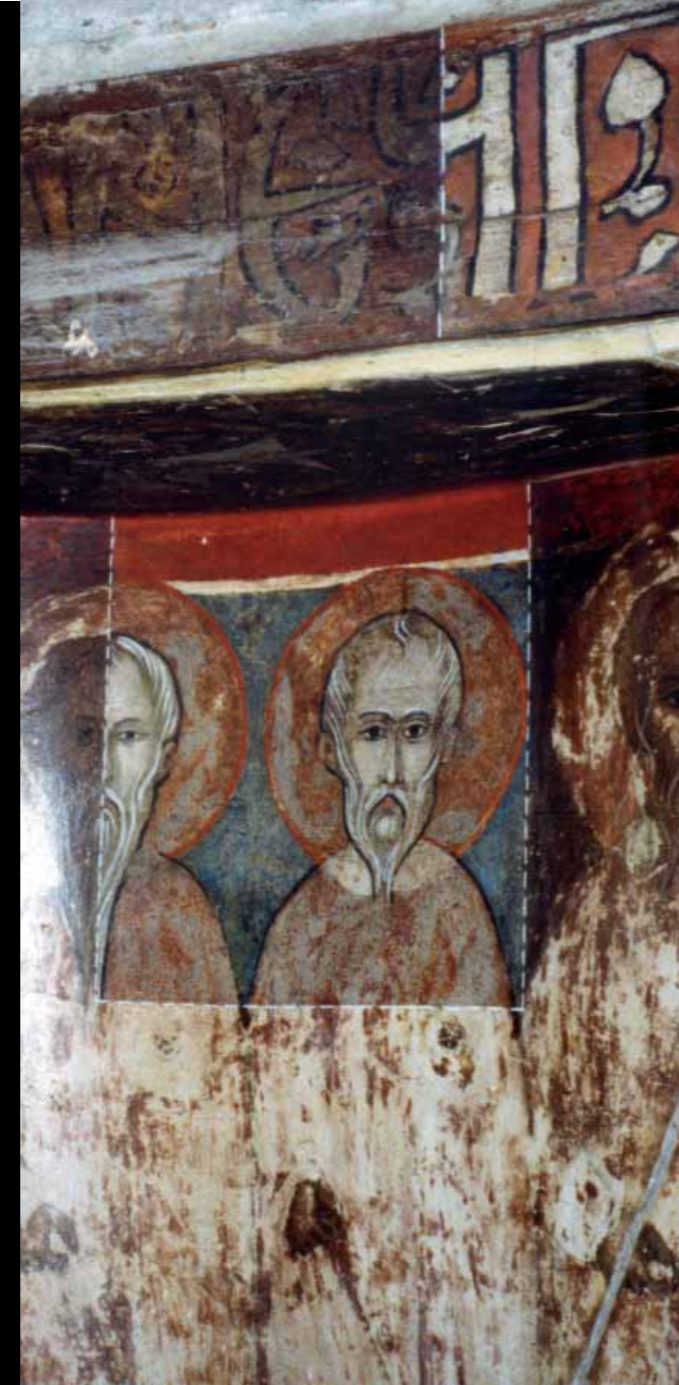
Sant'Antonio, San Paolo l'eremita e l'Arcangelo Michele, navata nord dopo il restauro





San Bishoi, Monastero Rosso, Sohag, Egitto

Madonna che allatta Gesù e Santi, *conca absidale dopo il restauro*



El-Mohallaqa, Cairo vecchia, Egitto
particolari del ciborio ligneo, sondaggi di pulitura e presentazione estetica



Trinità dei Monti, Roma
Cappella Guerrieri, scuola del Perugino,
l'Ascensione e la Discesa dello Spirito Santo, dopo il restauro
a fronte *Saggio di pulitura della Discesa dello Spirito Santo*



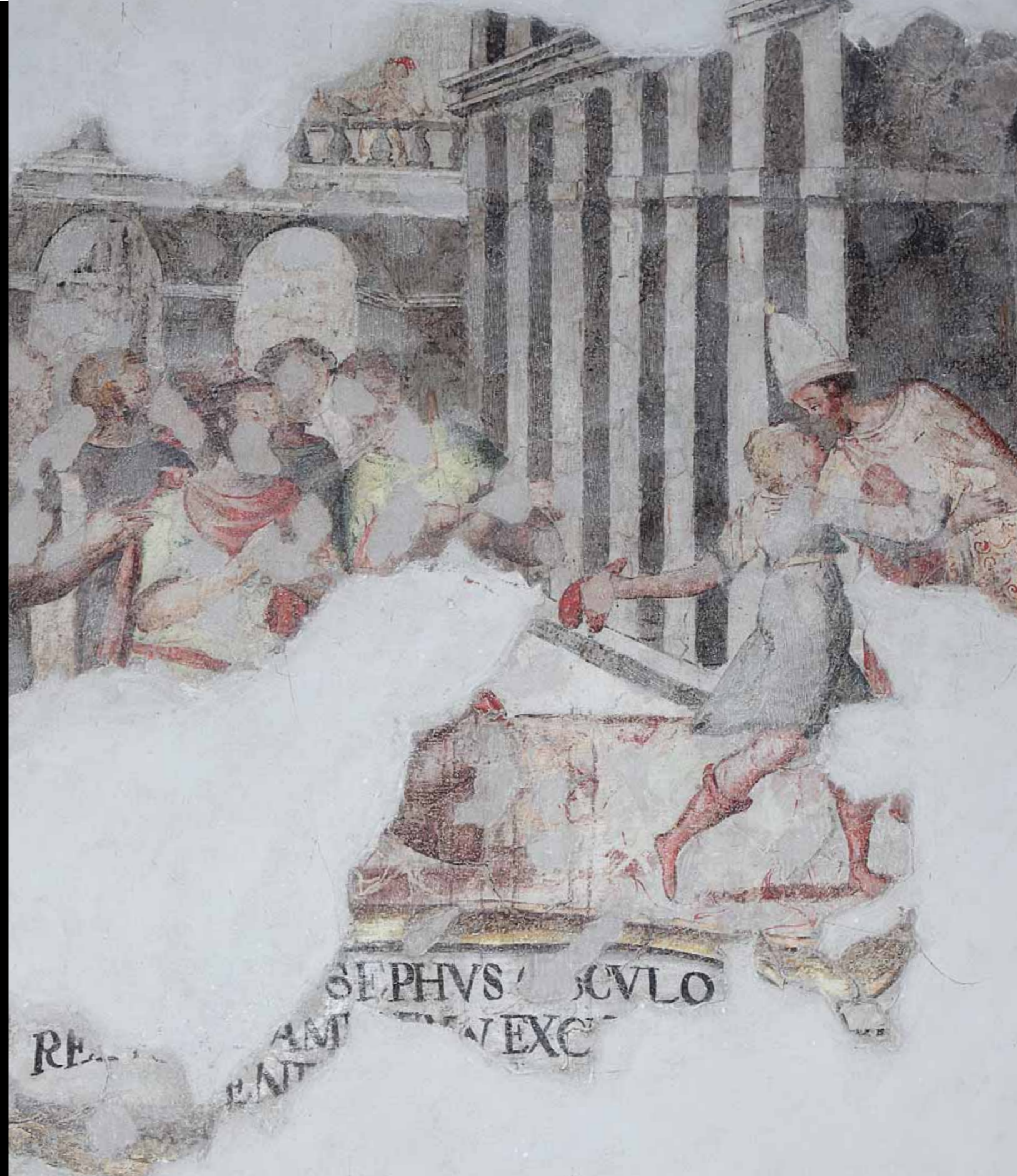
Cappella Cecilia Orsini Pio, affreschi di Paris Nogari,
la Flagellazione e la Salita al Calvario, dopo il restauro

a fronte Cappella Chateauvillain, affreschi XVI secolo, la Processione di San Gregorio
e l'Apparizione di San Michele sopra Castel San'Angelo, dopo il restauro



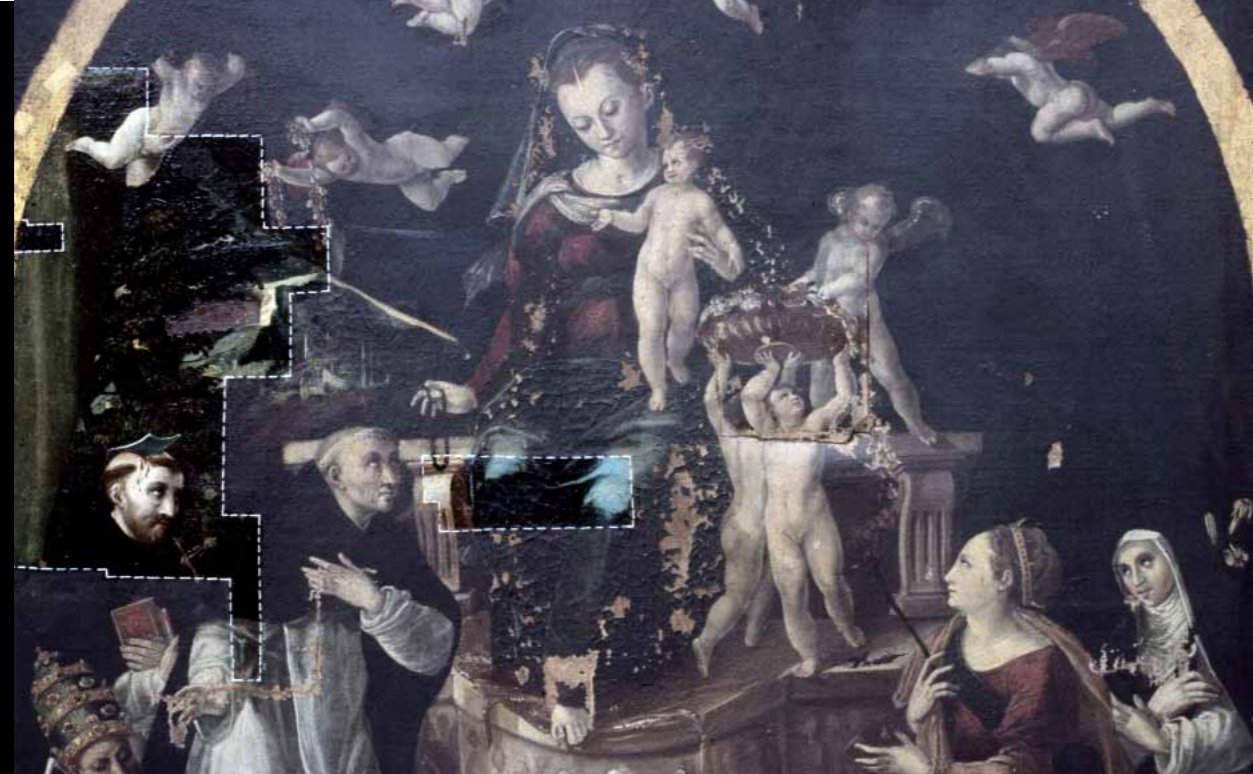


Cappella della Rovere, *la Depositione di Daniele da Volterra*,
dopo il trasporto su tela dell'affresco e il restauro ottocentesco del Palmaroli
a fronte *Particolare dopo il restauro del 2003-2005*



Palazzo Bonaccorsi, Ascoli Piceno

Affreschi del XVI secolo, dopo il restauro e la reintegrazione



Monastero delle monache benedettine di Sant'Onofrio, Ascoli Piceno

Madonna del Rosario e Santi di *Simone de Magistris*, 1590 ca., saggi di pulitura e dopo il restauro



Basilica di Santa Cecilia in Trastevere, Roma

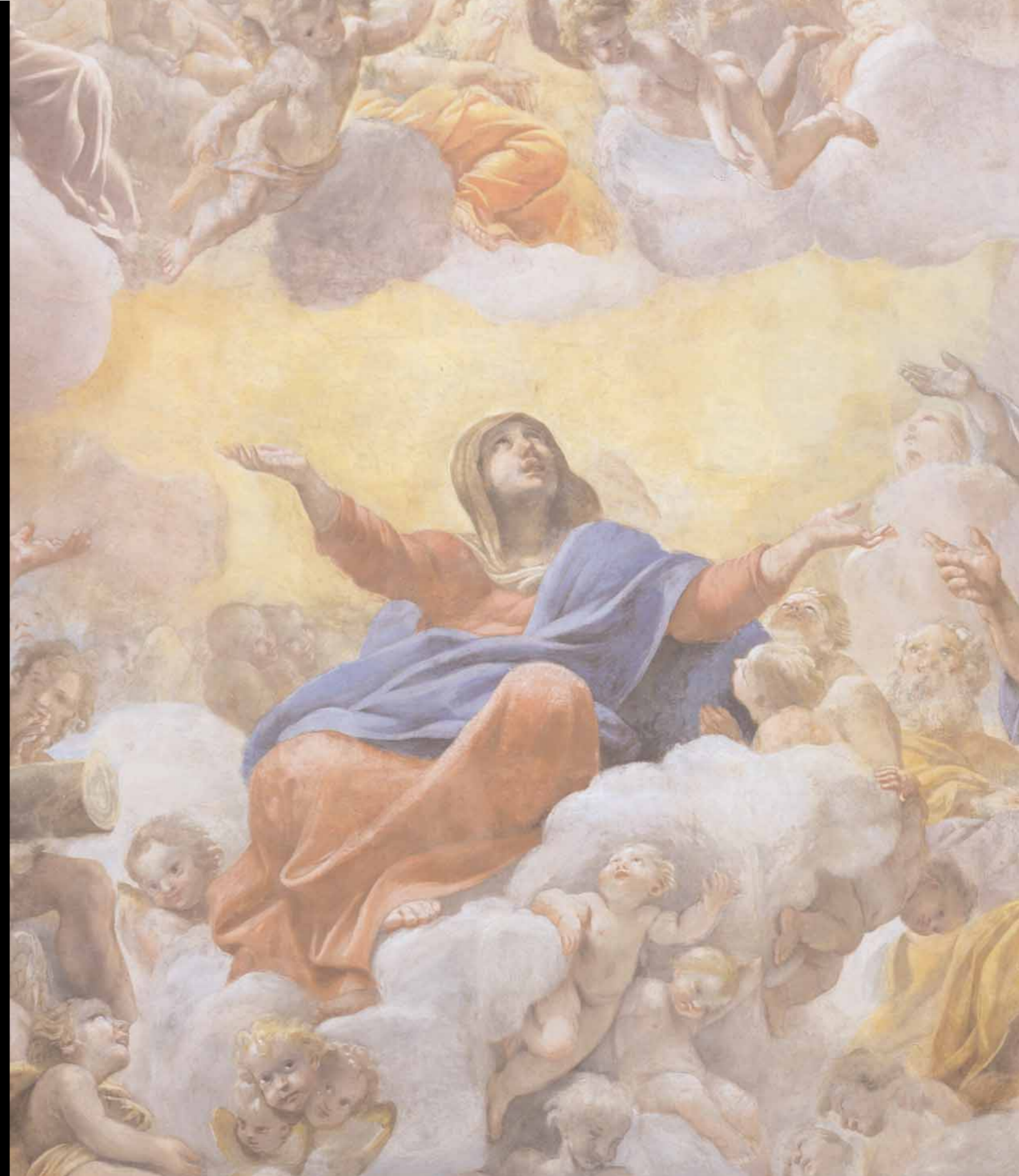
Santa Cecilia di *Stefano Maderno*, 1600, saggi di pulitura e dopo il restauro





Chiesa del Convento dei PP. Carmelitani Scalzi, Caprarola, Viterbo

Madonna del Carmelo con Bambino e i SS. Giuseppe e Teresa d'Avila di Guido Reni,
1622-1623, prima e dopo il restauro



Cupola di Sant'Andrea della Valle di *Giovanni Lanfranco*, 1625, Roma

I volti di Eva e di Ester, prima e dopo il restauro

a fronte L'Assunta

pagine seguenti Melchisedech e Il Paradiso





Santa Maria della Vittoria, Cappella Merenda, Roma

*La Madonna porge il Bambino a San Francesco, Domenichino, 1629-1630,
saggio di pittura e dopo il restauro*

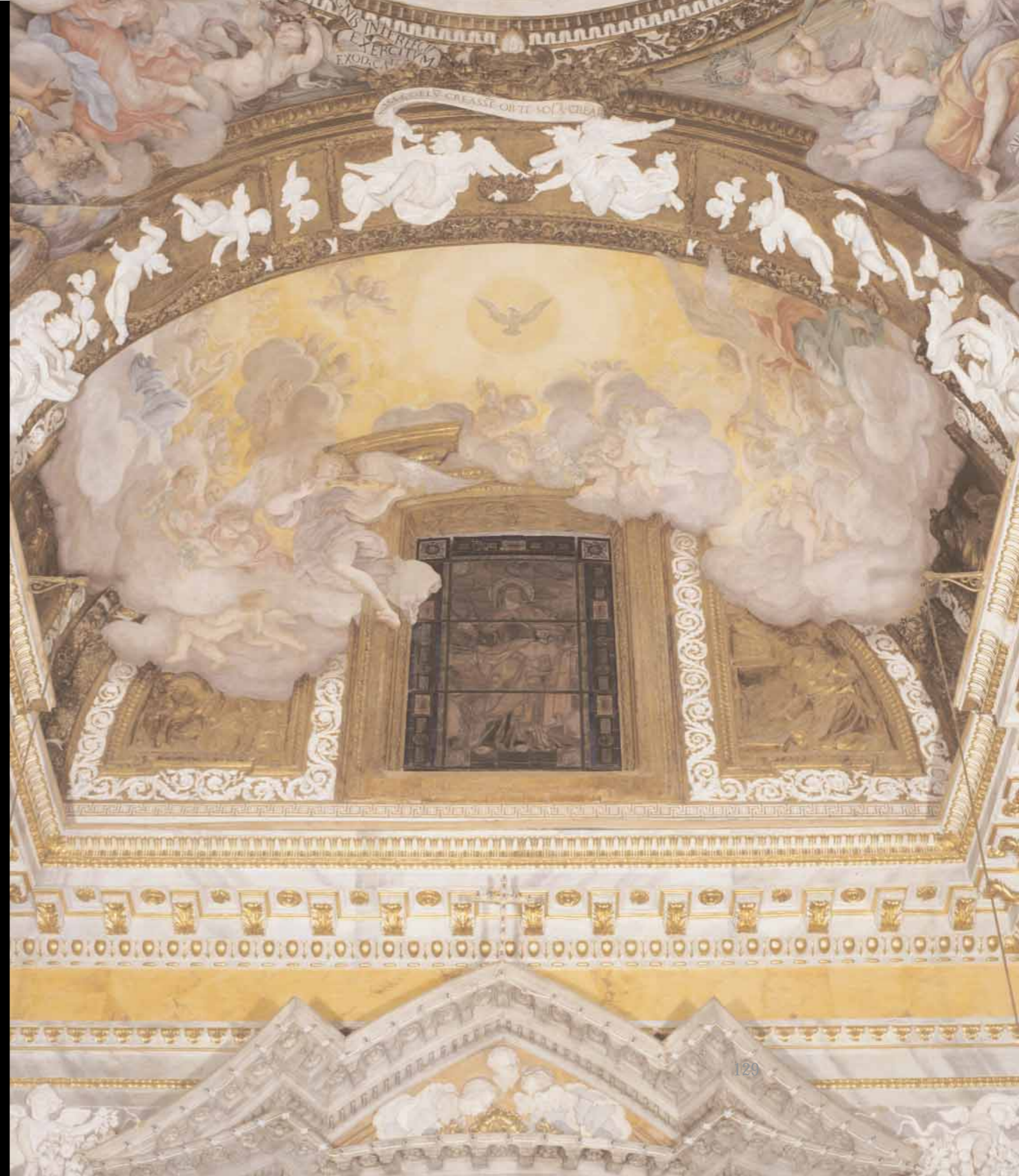


Santa Maria della Vittoria, Cappella Merenda, Roma

San Francesco riceve le stimmate,

San Francesco è consolato dalla musica degli angeli e particolare, Domenichino, 1629-1630,





Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, Roma

Gloria dello Spirito Santo di Guidubaldo Abatini, 1647, saggio di pittura e dopo il restauro

“Con i ponteggi abbiamo esplorato tutti i segreti della scultura: la nuvola, e Teresa e il suo cherubino sono ricavati da un unico blocco di marmo di Carrara, quattro metri cubi e mezzo, almeno, ma lavorato con due tecniche completamente differenti. Verso il muro la nube di marmo, è integrata con stucco e acquarellata con il grigio, lì dove serve per ritmarla e ottenere questa sua straordinaria, densa, leggerezza. L'intero gruppo è poggiato a incastro su un piccolo basamento che fuoriesce dalla parete, tutto studiato per far volare meglio verso la luce la scena dell'estasi”





Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, di Gian Lorenzo Bernini e aiuti, 1647-1651, Roma

pagina precedente *Veduta frontale con l'Estasi di Santa Teresa d'Avila di Gian Lorenzo Bernini*

sopra e a fronte *Palchetto laterale a sinistra, Membri della famiglia Cornaro, saggio di pulitura e dopo il restauro*

pagine seguenti *L'Estasi, prima e dopo il restauro*







Sant'Isidoro. Cappella de Sylva di Gian Lorenzo Bernini e aiuti, 1662-1663, Roma

sopra *La Carità*, di Giulio Cartari, liberazione delle vesti bronzee di ignoto censore ottocentesco
a fronte *Veduta della cappella con l'Immacolata Concezione* di Carlo Maratta, 1662-1663



San Francesco a Ripa, Roma
Cappella San Giovanni da Capestrano di *Carlo Fontana*

Veduta della cappella con San Giovanni da Capestrano nella battaglia di Belgrado, Domenico Maria Muratori, 1680

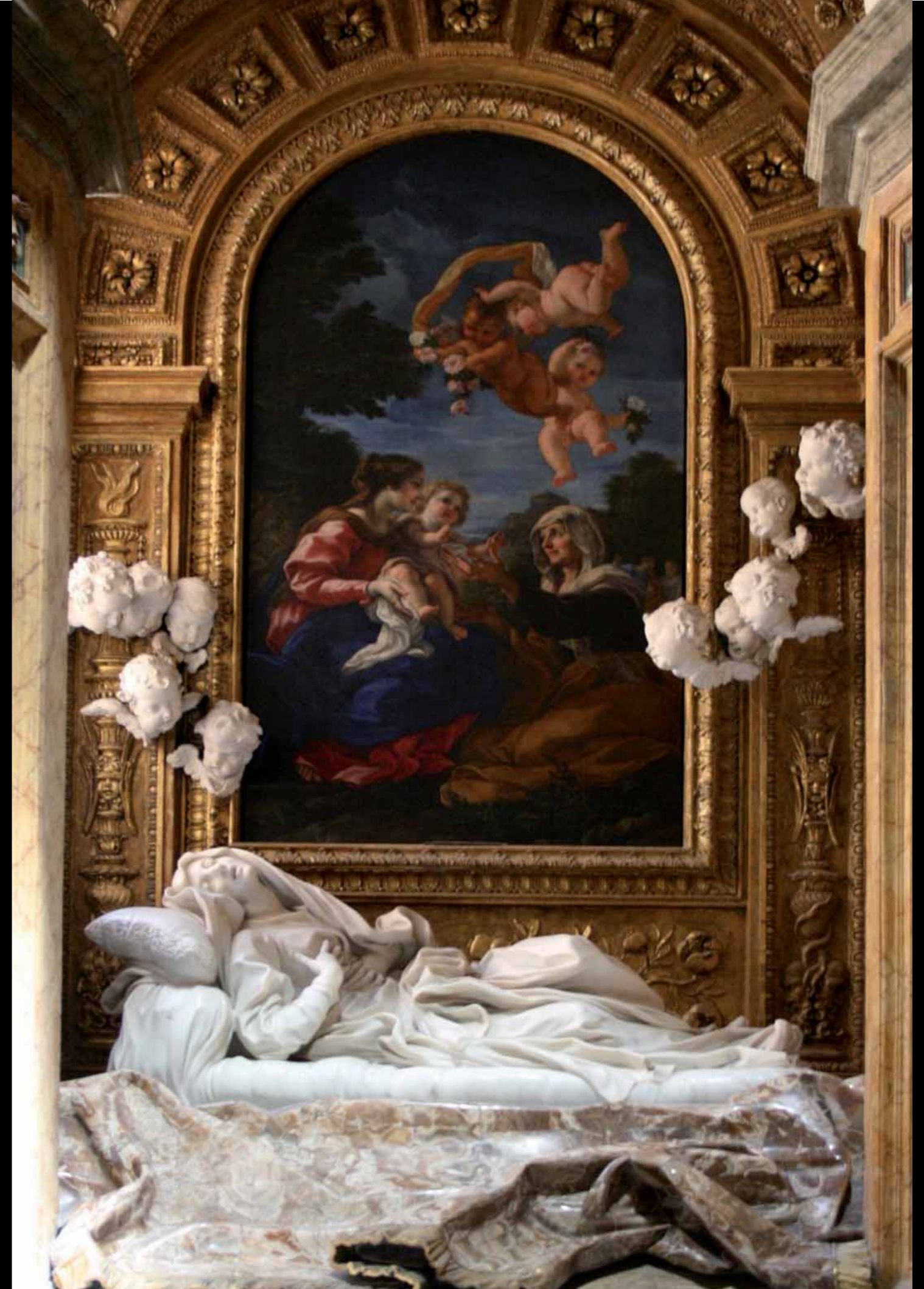
a fronte e pagine seguenti

Cappella Paluzzi Albertoni di *Giacomo Mola, 1625*

La Madonna con il Bambino e sant'Anna, di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, 1675 ca

La Beata Ludovica Albertoni di Gian Lorenzo Bernini, 1671-1674

particolari: saggio di pulitura e dopo il restauro







San Francesco a Ripa, Cappella Pallavicini Rospigliosi di Nicola Michetti, Roma

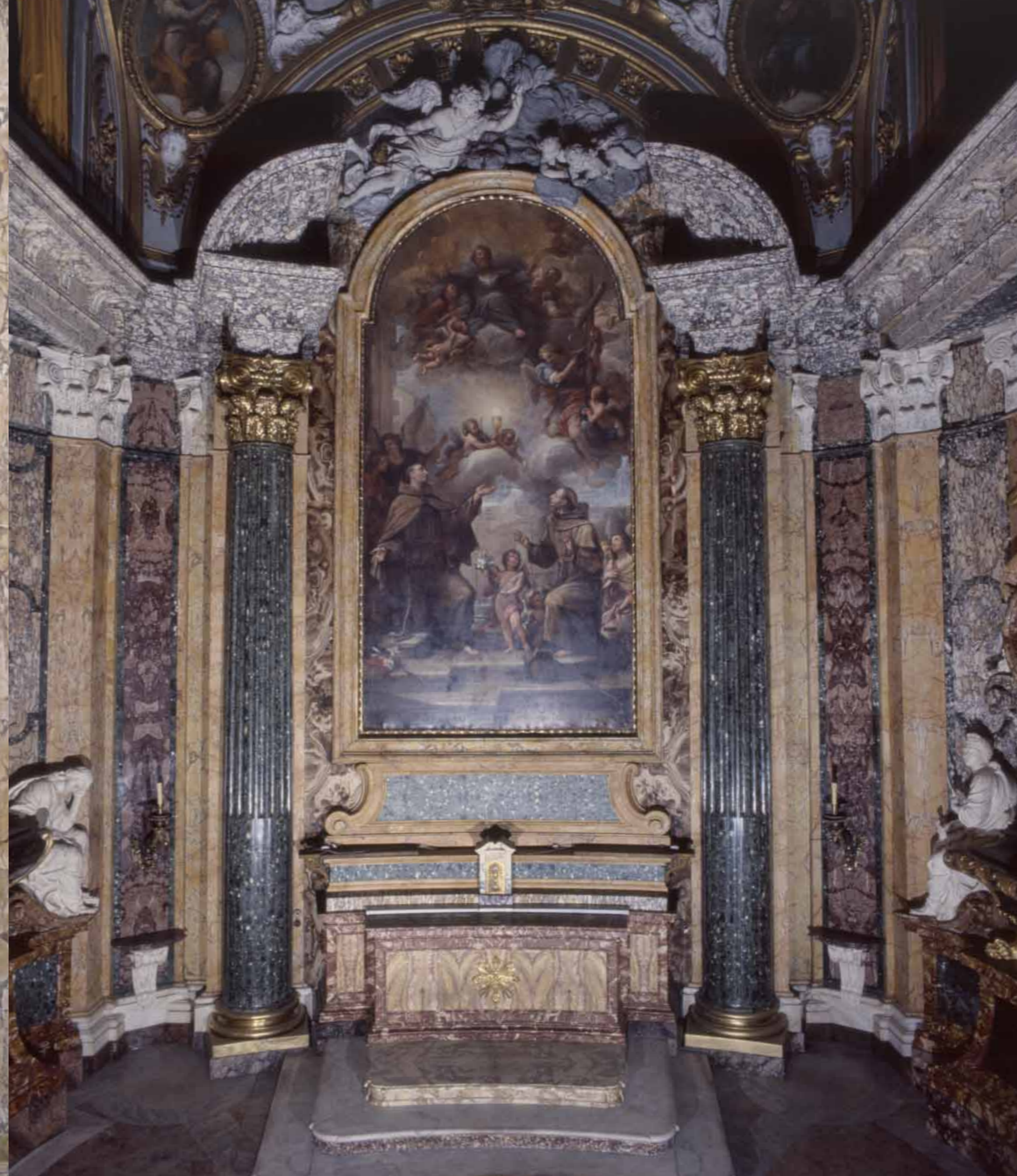
Monumento funebre di Lazzaro e Stefano Pallavicini

sopra *Allegoria della Giustizia, prima del restauro*

pagine seguenti Monumento funebre dei coniugi Maria Camilla Pallavicini e Giovanni Battista Rospigliosi

veduta frontale della Cappella

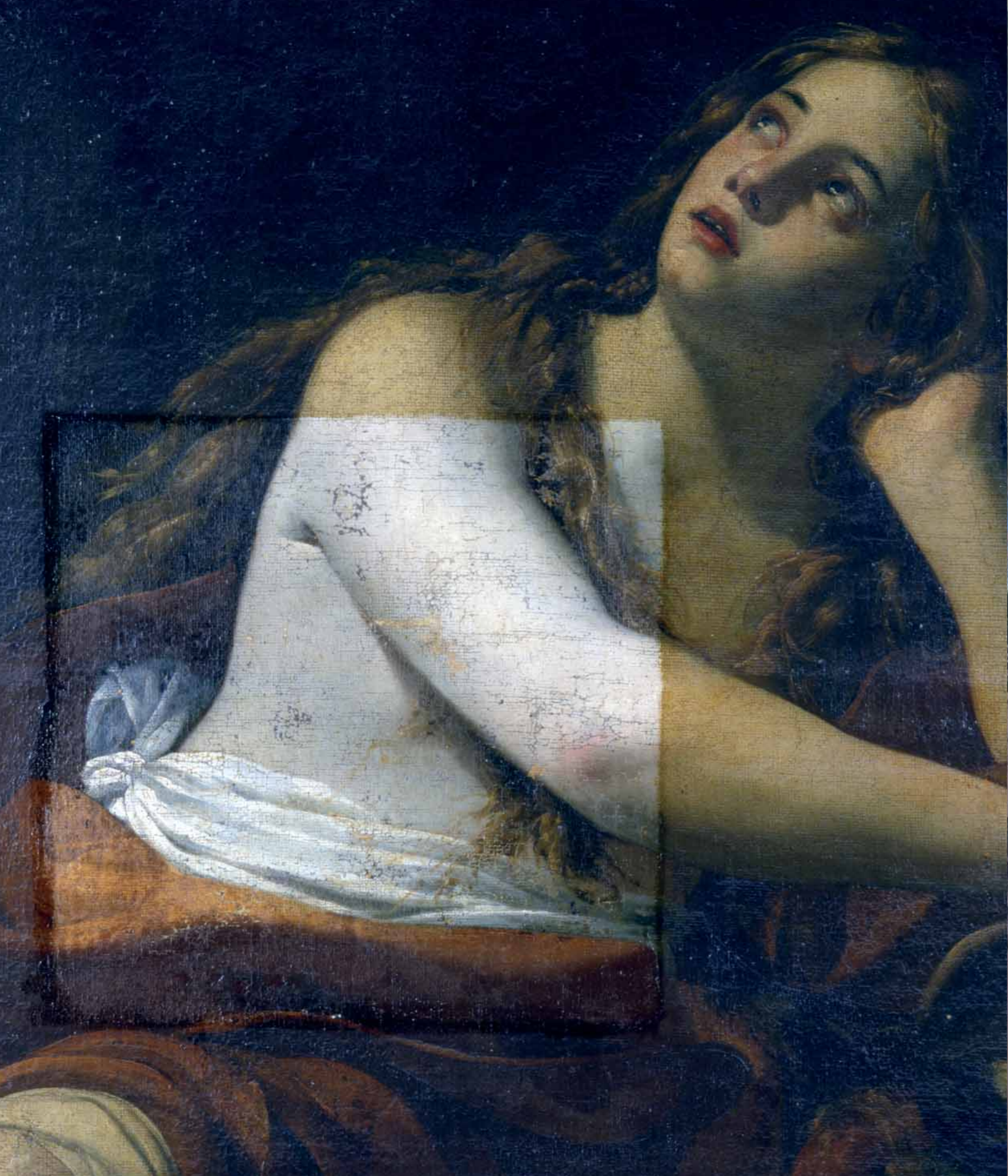






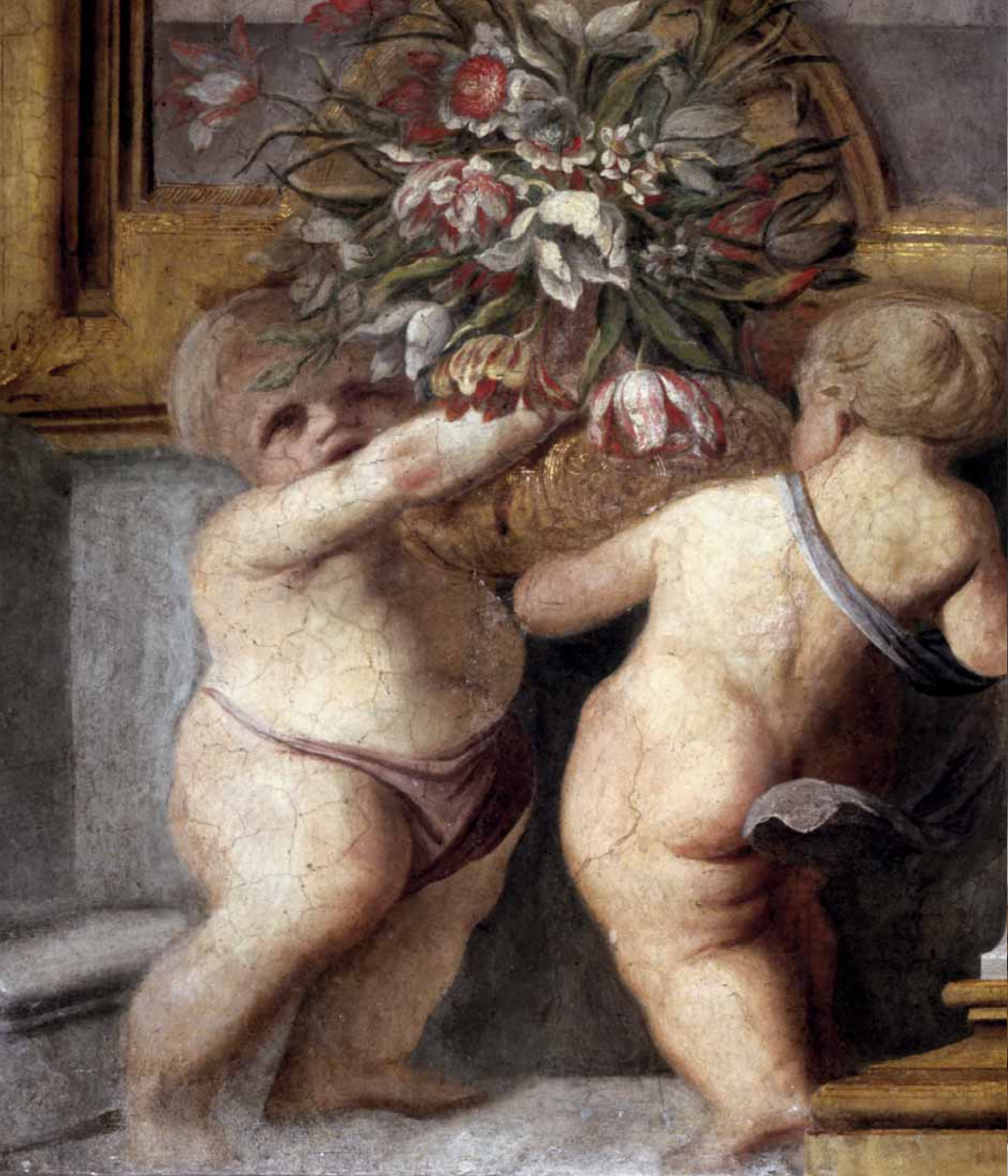
a fronte Chiesa di San Pietro, Carpineto Romano, Roma
Le stimmate di san Francesco di *Simon Vouet*, 1615 ca

Galleria d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma
La Maddalena di *Simon Vouet*, inizi '600
pagine successive saggio di pulitura e in fase di restauro





Casa professa del Gesù, Stanze di Sant'Ignazio, Galleria prospettica, Roma
Galleria prospettica di *Andrea Pozzo*, 1680 ca.
sopra e pagine seguenti *Anamorfosi di angeli e putti della volta e della parete*

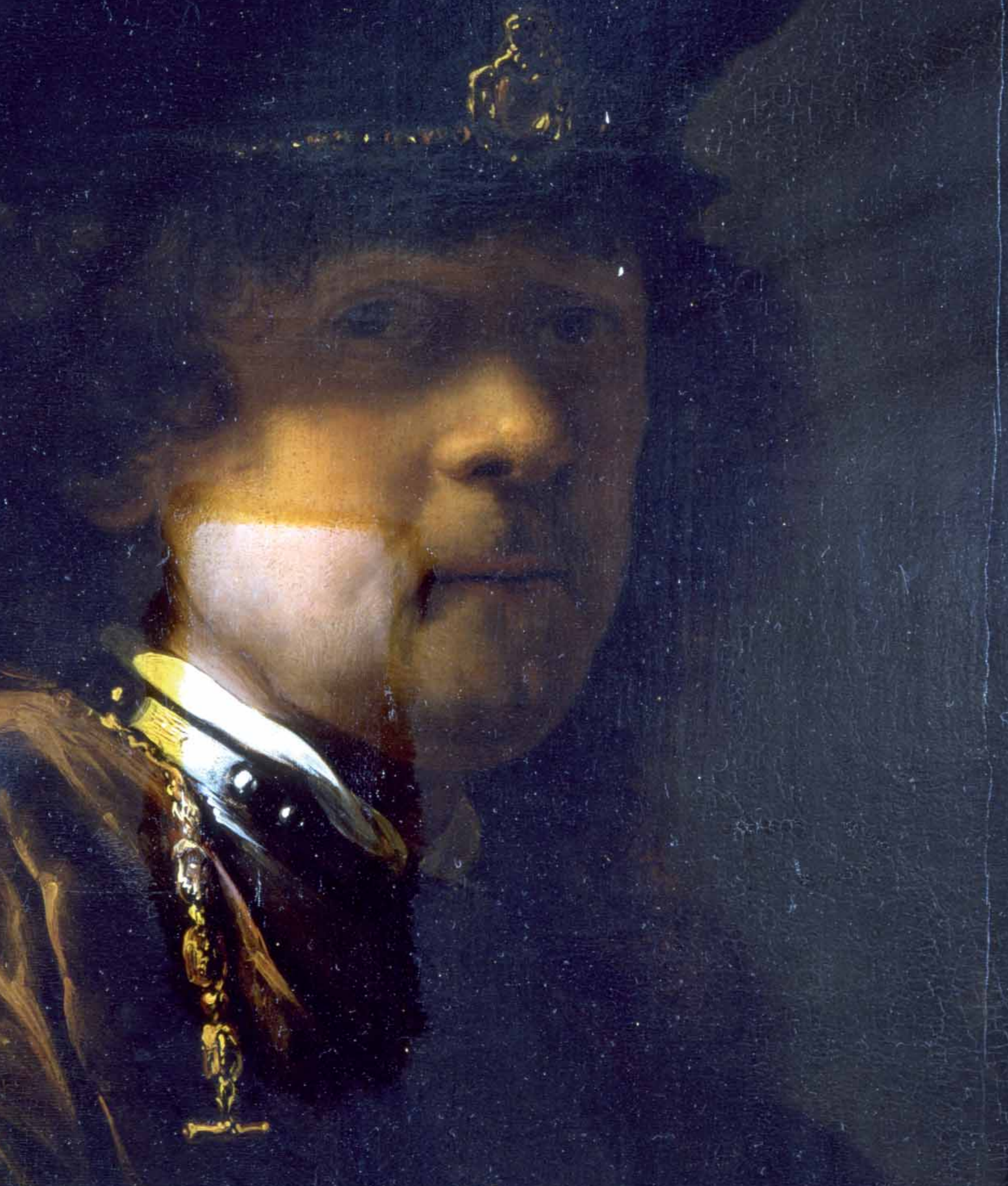




Galleria d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma
Cristo lava i piedi agli Apostoli di Giovanni Baglione, 1628
prima e dopo il restauro

pagine successive Autoritratto, attribuito a Rembrandt, fasi di restauro







Santa Caterina d'Alessandria. Comunanza, Ascoli Piceno
San Liborio di Giuseppe Ghezzi, 1680 ca, particolare prima e dopo il restauro
pagina successiva Madonna di Loreto e le anime purganti
Giuseppe Ghezzi, Pier Leone Ghezzi e Antonio Amorosi



*“Ho imparato a vivere
in maniera diversa.
Con un ritmo di vita diverso
... il mio ritmo di vita
è diventato calmo, sereno,
come calme e serene
sono le acque del Nilo.”*



Curriculum vitae*

* Si propone l'ultimo curriculum che Adriano presentava. Sono state rispettate le sue scelte nell'operare la selezione degli interventi: il suo lavoro va ben oltre a quanto segnalato.

ADRIANO LUZI

Restauratore

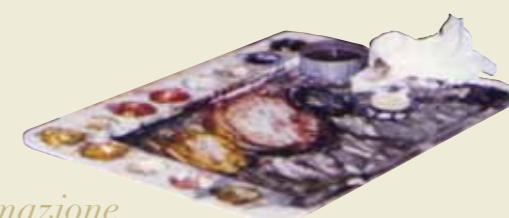
14 settembre 1957 - [9 giugno 2003]

Dati personali

Luogo di nascita: Comunanza (AP)

Nazionalità: Italiana

Lingue straniere: Conoscenza scritta e orale della lingua inglese; conoscenza scritta e orale della lingua francese



Formazione

1989

Frequentato il corso di specializzazione "Conservation of mural painting" presso l'ICCROM - UNESCO a Roma.

1983-1985

Frequentato il corso biennale di restauro presso l'Istituto Italiano d'Arte Artigianato e Restauro di Roma sotto la guida dei professori Maurizio De Luca, Gianluigi Colalucci e Nazareno Gabrielli. Conseguito il diploma con voto di 30/30.

1984

Collaborazione con l'Anglo Italian Institute sotto la direzione del Prof. Nigel McGilchrist riguardo problematiche di stato di conservazione, tecnica esecutiva e tecniche di restauro della pittura romana del I sec. d.C.

1982-1985

Frequentati i corsi e sostenuti gli esami inerenti alla Storia dell'Arte e alle Tecniche Artistiche presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Roma la 'Sapienza'.

1977

Diploma di maturità artistica con la votazione di 57/60 presso l'Istituto di Illustrazione e Decorazione del libro di Urbino, sezione xilografia.

Esperienza lavorativa

È stato attivo dal 1981 come restauratore privato e per il **Comune di Roma**, le **Soprintendenze di Roma e del Lazio**, **delle Marche**, per l'**Ambasciata di Francia** e per i **Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto**, tra 1981 e dal 1987 è stato socio della cooperativa **O.C.R.** (Roma), della società **CO.B.A.S.** (Roma) e ha eseguito lavori di collaborazione con il prof. Maurizio De Luca (**Musei Vaticani**) e con la ditta **L. De Cesaris** (si elencano i lavori più rappresentativi).

Ha maturato una particolare esperienza nel campo dei **dipinti murali** e dei **materiali lapidei**.

Dal 1994 è stato conservatore presso la **Fondazione Memmo** a Roma per le mostre *'Nefertari Luce d'Egitto'*; *'Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto'*; *'Alessandro Magno. La storia, Il mito'*; *'Yemen'*; *'Arte medievale dal Museo Nacional de Catalunya'*; *'Cleopatra'*; *'Velazquez'*; *'Collezione Thyssen Bornemisza'* e ha seguito l'allestimento della mostra *'I Borgia. L'arte del potere'* (Palazzo Ruspoli, 3. X. 2002 - 23. II. 2003) Dal 1987 è stato attivo anche all'estero per il **Getty Conservation Institute**, l'**American Research Center in Egypt**, il **Patriarcato di Alessandria (Egitto)** e l'**Università di Roma 'la Sapienza'**.



Insignito dell'onorificenza di "Cavaliere dell'ordine delle Arti e delle Lettere" da parte del **Ministero della Cultura e della Comunicazione della Repubblica Francese** (Parigi 20 febbraio 2003).

Dipinti murali a fresco

2003

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, *Deposizione dalla Croce* di Daniele da Volterra, saggi di pulitura.

Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto, in collaborazione del Ministero della Cultura Francese (M.me C. Di Matteo), i Musei Vaticani (analisi chimiche); il Polo Museale della Soprintendenza di Roma (dott.ssa A. Negro) e la consulenza tecnico-scientifica della prof.ssa. Laura Mora.

2002-2003

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Chateaufvillain, restauro dei dipinti murali delle pareti e della volta, attr. Jacopo Siculo (secondo quarto XI sec.); e cappella Verospi, revisione delle pareti e restauro degli altari (XVIII-IX sec.)

Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto. Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), dott.ssa Simona Antellini (S.P.S.A.D., Roma, direzione tecnico-scientifica della prof.ssa. Laura Mora.

2002

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, *Deposizione dalla Croce* di Daniele da Volterra, progetto di studio e analisi preliminare al restauro.

Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto, in collaborazione del Ministero della Cultura Francese (M.me C. Di Matteo), i Musei Vaticani (analisi chimiche); il Polo Museale della Soprintendenza di Roma (dott.ssa A. Negro) e la consulenza tecnico-scientifica della prof.ssa. Laura Mora.

2001-2002

Roma, chiesa di S. Isidoro, cappella De Sylva, restauro dei dipinti murali a fresco e a olio delle pareti, attr. Maratta, Gemignani (seconda metà XVII sec.)

Committente: Federazione Italiana Tabaccai. Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma)

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella della Rovere, restauro dei dipinti murali delle pareti e della volta, Daniele Ricciarelli da Volterra (terzo quarto XVI sec.)

Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), direzione tecnico-scientifica: prof.ssa. Laura Mora.

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Orsini Pio, restauro dei dipinti murali delle pareti e della volta, Paris Nogari (ultimo quarto XVI sec.).

Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto. Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), direzione tecnico-scientifica: prof.ssa. Laura Mora.

2000

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Guerrieri, restauro dei dipinti murali delle pareti e della volta, seguace del

Perugino (secondo quarto XVI sec.).

Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto. Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), direzione tecnico-scientifica: prof.ssa. Laura Mora.

Roma, Piramide di Caio Cestio, restauro dei dipinti murali della camera funebre (sec. I a.C.).

Dir. Lavori: arch. M.G. Filetici (Soprintendenza Archeologica di Roma).

1998-99

Roma, chiesa di S. Andrea della Valle, restauro dei dipinti della cupola raffiguranti: la *Gloria del Paradiso* (G. Lanfranco, 1621-25).

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. Lavori: dott.ssa Coliva

1997

Roma, Galleria Borghese, sala XV, consolidamento e reintegrazioni a tempera.

Dir. Lavori: dott.ssa A. Coliva (S.BB.AA.SS. Roma)

1996-97

Roma, Villa Boncompagni Ludovisi (Ambasciata Americana), restauro dei dipinti murali ad affresco del Cryptoportico romano (I sec. d.C.). Intervento eseguito per conto dell'Ambasciata Americana a Roma.

1996

Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa, cappella dell'Annunziata, restauro dei dipinti murali raffiguranti Storie della vita della Vergine (G.B. Ricci da Novara, XVII sec.)

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. Lavori: dott.ssa Anna Lo Bianco

1995

Roma, chiesa di S. Stefano Rotondo, restauro dei dipinti murali del mitreo (I sec. d.C.).

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

1994-95

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, cappella Merenda (di S. Francesco d'Assisi), autore Domenico Zampieri detto il Domenichino (ante 1630 ca); restauro dell'affresco del riquadro di destra, raffigurante la *Visione del Santo*.

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. Lavori: dott.ssa L. Carloni

1994

Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa, I cappella a sx., (Simon Vouet, 1620 ca) lavori di scoperta mediante descialbo e di restauro dei dipinti murali riguardanti la cupola, i pennacchi e i lunettoni.

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. Lavori: dott.ssa Anna Lo Bianco

1992-94

Roma, chiesa di S. Nicola dei Lorenesei, restauro dei dipinti del cupolino, pennacchi e volta della navata (Corrado Giaquinto, 1740 ca)

Committente: Ambasciata di Francia.

1992

Montelparo (AP), chiesa di S. Michele Arcangelo, restauro dei dipinti con l'*Annunciazione*, la *Deposizione* e la *Pietà* (ignoto, sec. XVI)

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, cappella Cornaro (di S. Teresa), restauro dei dipinti murali della volta (G. Abbatini, XVII sec.)

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. Lavori: dott.ssa L. Carloni

1991

Terracino (RI), chiesa di S. Giorgio, restauro degli affreschi del XVI e XVII sec.;

Borgo Velino (RI), chiesa di S. Lucia, stacco e consolidamento di una porzione dell'affresco del XVI sec. sottostante l'altare.

Tino (RI), chiesa parrocchiale, restauro dei dipinti raffiguranti *S. Antonio Abate* e la *Trinità* (XV sec.); **Cassino (RI), chiesa parrocchiale**, restauro dei dipinti raffiguranti *Crocefissione* e *Santi* (XVI sec.);

Illica (RI), chiesa parrocchiale, restauro di tre dipinti raffiguranti la *Madonna col Bambino* (XV sec.)

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa Barbiellini Amidei

1990

Roma, chiesa del Gesù, Camere di S. Ignazio (autore Andrea Pozzo, 1685 ca), restauro dei dipinti murali e scoperta mediante descialbo della facciata d'ingresso alla Galleria dei ss. Luigi Gonzaga, Stanislao e Ignazio.

Committente: PP. Gesuiti

Dir. Lavori: dott.ssa M. P. Dorazio (S.BB.AA.SS. di Roma)

Ascoli Piceno, Palazzo Bonaccorsi, sala d'ingresso del piano nobile, restauro del dipinto murale raffigurante *Apollo e Dafne* (ignoto, sec. XVI)

Committenza privata.

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani (S.BB.AA.SS. di Urbino)

1989

Roma, chiesa del Gesù, galleria di accesso alle camere di S. Ignazio, restauro dei dipinti murali della volta e delle pareti raffiguranti le *Storie della vita di S. Ignazio*, scoperta mediante descialbo degli angeli anamorfici e della Sacra Famiglia

(Andrea Pozzo, 1685 ca)

Committente: PP. Gesuiti

Dir. Lavori: dott.ssa M. P. Dorazio (S.BB.AA.SS. di Roma)

1986

Castel Fusano (Roma), villa Sacchetti-Chigi, restauro del riquadro raffigurante *Silla* (A. Sacchi) nella galleria delle Carte geografiche e della Vocazione di Pietro e Andrea (Pietro da Cortona) nella cappella

Committenza privata.

Dir. Lavori: dott.ssa A. M. Tantillo (S.BB.AA.SS. di Roma)

1985

Roma, chiesa del Gesù, catino absidale, *Adorazione dell'Agnello mistico* (G.B. Gaulli), preconsolidamento della pellicola pittorica e consolidamento degli intonaci

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Dir. Lavori: dott.ssa M. P. Dorazio

Orte (VT), chiesa della SS. Trinità, restauro della *Madonna in trono col Bambino* (Cola Petruccioli, sec. XV)

Committenza privata.

Dir. Lavori: dott. V. Tiberia.

Cantalice (RI), chiesa di S. Maria della Pace, altare centrale e laterale, restauro della *Madonna col Bambino* e *angeli* e *Santi* (ignoto, sec. XV)

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Dir. Lavori: dott.ssa M. P. Dorazio

1983

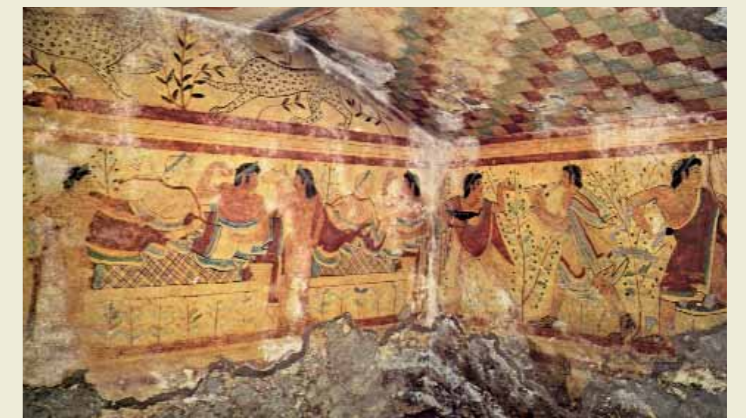
Roma, chiesa della Trinità dei Monti, cappella Pucci, restauro dei dipinti della volta, dei lunettoni, delle pareti del sottarco (Perin del Vaga, T. e F. Zuccari).

Committenza: Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto.

1982-83

Tarquinia (VT), necropoli etrusca, restauro dei dipinti murali delle *tombe Giustiniani* e *dei Leopardi* (V sec. a.C.)

Committenza: Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale.



Dipinti murali a secco

2002-2003

Sohag, Egitto, Monastero di S. Bishoi - Monastero Rosso, sondaggio di pulitura ed inizio restauro del complesso delle pitture eseguite a secco (pitture copte dei secc. VI-XII)
Committenza: ADP American Research Center in Egypt, Cairo, Egitto
Dir. Lav.: Elisabeth S. Bolman (ARCE)

Egitto, Monastero di S. Paolo sul Mar Rosso, restauro del complesso delle pitture eseguite a secco (pitture copte dei secc. XII-XVII)
Committenza: ADP American Research Center in Egypt, Cairo, Egitto
Dir. Lav.: Mr. Michael Jones (ARCE)



1996-1999

Egitto, Monastero di S. Antonio sul Mar Rosso, chiesa vecchia di S. Antonio Abate, restauro dei dipinti copti e bizantini (secc. VII, IX, XIII)
Committenza: ADP American Research Center in Egypt, Cairo, Egitto
Dir. Lav.: Mr. Michael Jones (ARCE)

1996-1997

Roma, Galleria Borghese, sala XV, restauro delle decorazioni a tempera delle pareti e della volta (G.B. Marchetti, XVIII sec.).
Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma
Dir. Lavori: dott.ssa A. Coliva

1996

Luxor, Deir Al-Bahri, Egitto, tomba di Meru, restauro per conto della cattedra di Egittologia del Prof. Roccati, Università di Roma 'La Sapienza'
Dir. Lavori: prof. Roccati



1992

Egitto, Monastero di S. Antonio sul Mar Rosso, chiesa vecchia di S. Antonio Abate, campagna preliminare di studio della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione dei dipinti copti e bizantini per conto dell'ispettore centrale dell'**Egyptian Antiquities Organization**, Mr. Bark.

1987-1992

Luxor, Valle delle Regine, tomba di Nefertari, restauro dei dipinti (XIX dinastia, ca 1200 a.C.) per conto del **The Egyptian Antiquities Organization** e del **Getty Conservation Institute** sotto la direzione dei Proff. Paolo e Laura Mora.

1989

Roma, chiesa del Gesù, galleria di accesso alle Stanze di S. Ignazio, strombi delle finestre, restauro delle *Storie di S. Ignazio*, (Borgognone, sec. XVIII)
Committente: PP. Gesuiti
Dir. Lavori: dott.ssa M. P. Dorazio

1988

Roma, palazzo Rondanini, sala delle Stagioni e sala Anfritrite e Europa, restauro dei dipinti delle volte, (scuola emiliana, sec. XVIII)
Committenza: B.N.A.
Dir. Lavori: dott. ssa R. Cantone (S.BB.AA. del Lazio)

Dipinti murali a olio

2000

Egitto, Cairo, chiesa copto-ortodossa di St. Mary a El-Zeitoun, restauro del complesso delle pitture a olio su muro (1925-1972)
Committenza: Patriarcato di Alessandria



1997

Anagni, Cattedrale, abside, restauro dei dipinti a olio su muro raffiguranti su due fasce il *Battista e i 12 apostoli* (attr. fratelli Courtois, metà sec. XVII), e velaria (F. Cisterna, inizio sec. XX)
Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma
Dir. lavori: dott.ssa M. P. Dorazio

1996

Roma, Galleria Borghese, sala XV, restauro dei dipinti raffiguranti le stagioni e i segni dello zodiaco (G.B. Marchetti, XVIII sec.).
Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma
Dir. lavori: dott.ssa A. Coliva

1994

Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa, cappella di S. Giovanni da Capestrano, lavori di reintegrazione e verniciatura dei dipinti (Domenico Muratori, sec. XVII).
Committente: S.BB.AA.SS. Roma
Dir. lavori: dott.ssa A. Lo Bianco

1988

Roma, palazzo Rondanini, galleria, restauro del dipinto della volta con la caduta di Fetonte (J. Gamelin, sec. XVIII).
Committenza: B.N.A.
Dir. lavori: dott. ssa R. Cantone (S.BB.AA. del Lazio)

Stucchi

2001

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Orsini - Pio, restauro degli stucchi della volta e dell'arcone (ultimo quarto XVI sec.).
Committente Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto.
Dir. Lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), direzione tecnico-scientifica: prof.ssa. Laura Mora.

1996

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, transetto sx., cappella Cornaro (di S. Teresa d'Avila), autore Gian Lorenzo Bernini (1644-52): restauro degli stucchi nell'edicola curvilinea centrale.
Committenza: B.N.C.
Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

1992

Roma, chiesa di S. Nicola dei Lorenesi, restauro degli stucchi (Corrado Giaquinto, 1740 ca).
Committente: Ambasciata di Francia.

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, cappella Cornaro (di S. Teresa), restauro degli stucchi (G. Lorenzo Bernini, 1647): restauro degli stucchi nell'edicola curvilinea centrale.
Committente: S.BB.AA.S. Roma
Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

1990

Ascoli Piceno, Palazzo Bonaccorsi, sala XX, pulitura, consolidamento e stuccatura delle decorazioni in stucco (ignoto, sec. XVI)
Committenza privata.
Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani (S.BB.AA.S. Urbino)

1989

Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, *Allegoria delle Stagioni e divinità mitologiche*, pulitura, consolidamento e stuccatura del boudoir, decorazioni in stucco e marmorino (ignoto, sec. XVIII)

1985

Roma, Villa Giulia, grottone di papa Giulio II, disinfestazione, consolidamento e stuccatura delle decorazioni a grottesche, candelabre, festoni (ignoto, sec. XVI).
Committenza: Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale.
Dir. lavori: dott. S. Bettini

Materiali lapidei

2002

Roma, chiesa di S. Isidoro, cappella De Sylva, restauro dei monumenti marmorei berniniani (seconda metà XVII sec.)

Committente: Federazione Italiana Tabaccai.

Dir. lavori dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma)

2001-2002

Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Orsini - Pio, restauro di paramenti lapidei delle pareti e dell'altare (ultimo quarto XVI sec.).

Committente: Pii Stabilimenti di Francia a Roma e Loreto.

Dir. lavori: dott.ssa Angelo Negro (S.BB.AA.SS. Roma), direzione tecnico-scientifica: prof.ssa. Laura Mora.



2001

Roma, chiesa di S. Cecilia in Trastevere, restauro della scultura in marmo della S. Cecilia (S. Maderno, 1660)

Committenza: Estée Lauder

Dir. lavori: dott.ssa A. Lo Bianco

1999

Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa, cappella Altieri, restauro del gruppo scultoreo raffigurante la *Beata Ludovica Albertoni* (G. Lorenzo Bernini, 1647).

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa A. Lo Bianco

1996

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, transetto sx., cappella Cornaro (di S. Teresa d'Avila), autore Gian Lorenzo Bernini (1644-52): restauro del gruppo scultoreo raffigurante l'Estasi di S. Teresa, dei rilievi marmorei, dei paramenti lapidei e del pavimento.

Committenza: B.N.C.

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni



1995

Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa, cappella di S. Giovanni da Capestrano, restauro del paramento marmoreo (C. Fontana, XVIII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa A. Lo Bianco

1988

Roma, Villa Borghese, piazzale del Pincio, restauro di 50 busti marmorei (autori vari, secc. XIX-XX)

Committenza: Comune di Roma, X Ripartizione.

Dir. lavori: dott.ssa dott. ssa Campitelli.

Roma, Villa Borghese, piazzale del Pincio, restauro statua romana in marmo di epoca romana (Cibele)

Committenza: Comune di Roma, X Ripartizione.

Dir. lavori: dott.ssa dott. ssa Campitelli.

1986

Viterbo, Rocca Alborno, restauro della fontana in peperino interna alla corte

Committenza: S.BB.AA.SS. del Lazio

1985

Roma, Villa Giulia, loggia del Ninfeo (B. Ammannati) restauro della balaustra.

Committenza: Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale.

Dir. lavori: dott. S. Bettini

Dipinti su tela

2002

Caprarola, Convento PP. Carmelitani, restauro del dipinto ad olio su tela raffigurante la *Madonna col Bambino* (Guido Reni, sec. XVII).

Committente: S.BB.AA.S. Roma

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

1997

Roma, Galleria Borghese, sala XV, restauro dei tre dipinti ad olio su tela della volta raffiguranti l'*Aurora* e due *Allegorie* (Domenico Corvi, sec. XVIII).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Dir. lavori: dott.ssa A. Coliva

1994-95

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, cappella Merenda (di S. Francesco d'Assisi), autore Domenico Zampieri detto il Domenichino (ante 1630 ca); lavori di tensionamento e restauro del dipinto centrale a olio su tela raffigurante la *Madonna col Bambino* e *S. Francesco*

Committente: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

Roma, Galleria Borghese, restauro di tre dipinti ad olio su tela raffiguranti la *Maddalena penitente* (S. Vouet, XVII sec.), *Scena di miracolo* (G. Baglione, XVII sec.), *Scena di miracolo* (A. Sacchi, XVII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

1993

Roma, chiesa di S. Maria della Vittoria, convento carmelitano, restauro del dipinto a olio su tela raffigurante l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* di Alessandro Turchi detto l'Orbetto (sec. XVII): cfr. cat. mostra *Quadri dal silenzio*, Roma, De Luca, 1994.

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

Roma, chiesa di S. Spirito in Sassia, restauro del dipinto a olio su tela raffigurante la *La morte di Anania* di Andrea Lilli (ante 1590 ca): cfr. cat. mostra *Roma di Sisto V*, Roma, De Luca, 1993.

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

1992

Roma, Galleria Borghese, restauro del dipinto ad olio su tela raffigurante l'*Autunno* (J. Bassano, XVI sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma



Roma, chiesa di S. Andrea al Quirinale, altare di S. Francesco Saverio, restauro del dipinto ad olio su tela raffigurante la *Morte di S. Francesco Saverio* (G.B. Gaulli, XVII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

1991

Comunanza (AP), chiesa di S. Caterina d'Alessandria, foderatura e restauro del dipinto ad olio su tela con la *Madonna di Loreto e le Anime purganti* (P.L. Ghezzi e A. Amorosi).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

Montelparo (AP), chiesa di S. Agostino, foderatura e restauro del dipinto ad olio su tela con la *S. Lucia* (ignoto, XVII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

1990

Carpineto Romano (Roma), chiesa di S. Pietro presso il monastero di S. Francesco, cappelle laterali e foderatura e restauro dei dipinti ad olio su tela con l'*Apparizione del Crocefisso a S. Francesco* (S. Vouet) e l'*Assunta* (attr. Fra' Diego da Tavello, secc. XVI-XVII): cfr. *Il convento seicentesco di San Pietro a Carpineto, un primo intervento di restauro*, Multigrafica 1990.

Committenza: Comune di Carpineto.

Dir. lavori: dott. V. Tiberi (S.BB.AA.SS. di Roma)

1988

Ascoli Piceno, pinacoteca civica, foderatura e restauro dei dipinti ad olio su tela con *San Gregorio* (P. Testa, sec. XVII)

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

Roma, chiesa di S. Tommaso in Formis, foderatura e restauro dei dipinti ad olio su tela con l'*Incredulità di S. Tommaso* (cerchia di A. Sacchi): cfr. cat. mostra *In corso d'opera*, a cura della S.B.A.S. di Roma.

Committenza: S.BB.AA.SS. Roma

Dir. lavori: dott.ssa L. Carloni

Tronzano (AP), chiesa di S. Emidio, foderatura e restauro del dipinto a tempera su tela raffigurante la *Madonna col Bambino e le Anime purganti* (G. Ghezzi).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

1987

Roma, Accademia di Francia, foderatura e restauro del dipinto ad olio su tela con l'*Adorazione del Vitello d'oro* (cerchia di Pietro da Cortona).

Committenza: Accademia di Francia

Roma, chiesa di S. Maria in Montesanto, pulitura, tensionamento e verniciatura del dipinto ad olio su tela con la *Cena di Emmaus* (R. Tommasi Ferroni, sec. XX).

Committenza: privata

1986

Cantalice (RI), chiesa di S. Maria della Pace, foderatura e restauro dei dipinti ad olio su tela raffigurante la *Madonna*, la *Madonna dei raccomandati*, la *Madonna col Bambino e i ss. Francesco, Marco e Pietro* (ignoti, sec. XVII).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Dir. lavori: dott.ssa M. P. Dorazio

1985

Roma, Accademia di Francia, foderatura e restauro di 22 dipinti ad olio su tela con *ritratti di accademici* (ignoti, sec. XVIII): cfr. cat. mostra *Roma Antiqua*, Villa Medici, 1985.

Committenza: Accademia di Francia

1984

Roma, chiesa di S. Anastasia, stuccatura, reintegrazione e verniciatura del dipinto ad olio su tela con il *Martirio di S. Anastasia* (M. Cerruti, 1748).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Roma, chiesa di S. Maria del Suffragio, foderatura e reintegrazione del dipinto ad olio su tela con il *Sogno di Giacobbe* (G. Colantoni, sec. XVII).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

1982

Roma, chiesa di S. Lorenzo in Miranda, restauro del dipinto ad olio su tela raffigurante la *Madonna col Bambino tra i ss. Giuliano e Andrea* (Domenichino, XVII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Dipinti su tavola e sculture lignee

1994

Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, restauro del dipinto ad olio su tavola raffigurante l'*Autoritratto di Rembrandt* (Rembrandt, XVII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

Monteleone di Fermo (AP), chiesa del Ss. Crocefisso, restauro di due dipinti a tempera su tavola raffiguranti la *Vergine e S. Giovanni Battista* (Vittore Crivelli, sec. XV).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Urbino

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani

1991

Poggio d'Api (RI), chiesa parrocchiale, restauro della scultura lignea policroma raffigurante la *Vergine col Bambino* (scuola umbra, XIII sec.).

Committenza: S.BB.AA.SS. di Roma

1987

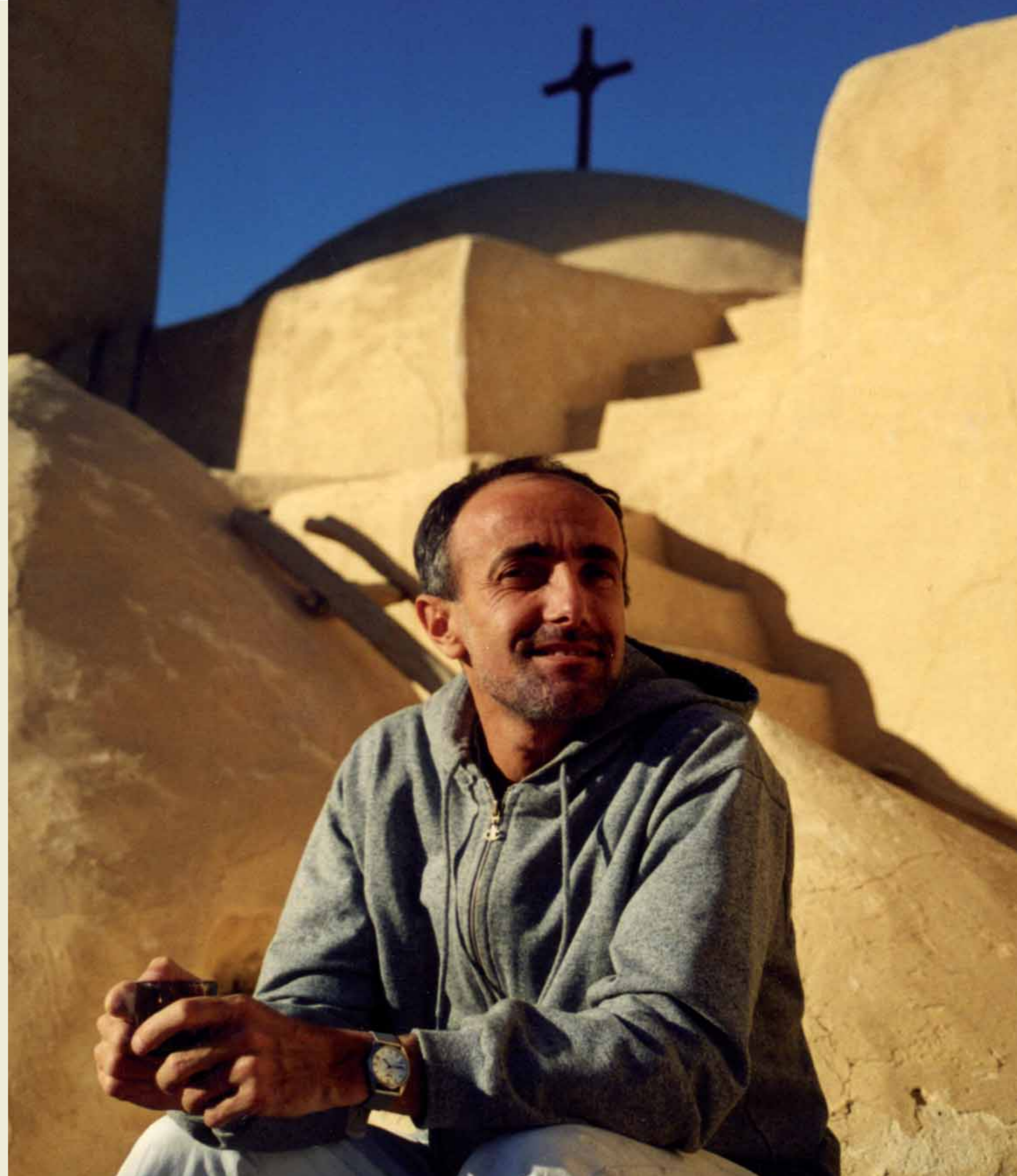
Monteleone di Fermo (AP), chiesa della Misericordia, restauro del *Crocefisso* ligneo (ignoto, sec. XV).

Committenza: privata

Dir. lavori: dott.ssa D. Ferriani



Adriano Ferriani





Traduzioni/Translation



Beyond restoration

Anna Lo Bianco

Director of the Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini

I became acquainted with Adriano Luzi long ago, during the 1980s. We were brought together by a famous painter of the sixteenth century, Pier Leone Ghezzi, who represented the central topic of my

studies and was also the culmination of all Adriano's interests. Ghezzi stood for Adriano's passion for art history and also for his beloved city, Comunanza, where Ghezzi was born and where his most important works have been preserved.

Thus began a long working relationship. At the beginning it was merely professional, but gradually the roots of friendship and an increasingly profound understanding matured between us. Over time, I came to love his friends, who then became my friends, and his city became increasingly familiar to me. That is why when he was in Rome, Adriano talked about his beloved hometown, and at Comunanza he talked about his work and his Roman friends. This was the start of a shared living and working adventure, made up of frequent and industrious visits, during which we shared our enthusiasm for exceptional discoveries, fantasies, preoccupations and successes. We restored unique works, such as the Beata Ludovica Albertoni, whose inventive apparatus Adriano ingeniously figured out, we discovered Vouet beneath layers and layers of grey, we assisted with profound emotion in the shifting of Santa Cecilia di Maderno from her ancient niche. We shared truly unrepeatable moments.

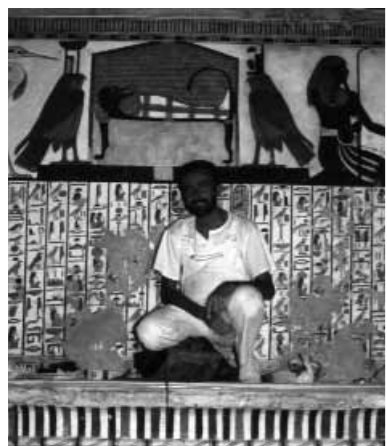
But what was Adriano's secret? It was a remarkable natural talent combined with great simplicity and a highly refined – I would

say, sophisticated – sensitivity that occasionally caused him to make unforeseen and extremely personal choices. He always did so with certainty about what he was doing and how to do it, and with an illuminating clarity of thought. This was due to his remarkable authoritativeness: All those difficult supervisors, troublesome scholars, demanding sponsors – when Adriano spoke they were immediately convinced by the correctness of the solutions he proposed. One very rare thing – truly rare – was that Adriano made no distinction between life and work, between reason and feelings as so many do, but rather his feelings strengthened his reason, placing both in perfect balance.

One memory has stayed with me. It is better than many words for it permits us to understand Adriano's personality. I recall long ago having assisted in a living crèche that was performed each year in Comunanza. Adriano performed the role of St. Joseph, but this was not an ordinary interpretation. He staged it as Giotto's Sacra Famiglia in Assisi. And, as in Giotto's work, Adriano assumed a perfect and statuesque pose, his bare feet in sandals, even though the grotto in which he was kneeling was so high up that no one could see the details, and the cold was intolerable. But the rigour of this performance impressed him, and he in turn impressed his students and associates, for whom he had been a model for everything, an example of a life that extended beyond his absolute mastery of his profession.

His career was short but intense and filled with recognition: as a conservator, Adriano was appreciated by the entire art world and also attracted attention on the global level. Shortly before his death, the French Culture Ministry conferred upon him the title of Chevalier des Arts et des Lettres. The Getty Conservation Institute entrusted him with the restoration of the wall paintings in the tomb of Nefertari in Egypt and, also in Egypt, the American Research Center in Egypt commissioned him to restore the paintings of the Coptic-Orthodox monastery of Saint Anthony. The most memorable of his countless interventions included the restoration of the masterpieces of Bernini, the Ecstasy of Saint Teresa, the Beata Ludovica Albertoni and the De Sylva Chapel in

the church of San Isidoro. But even more impressive were his discovery of the unknown frescoes of Vouet in San Francisco di Ripa, where he restored nearly all the chapels, the frescoes of Lanfranco in San Andrea della Valle and, among his final projects, the truly monumental restoration of the "Deposition" by Daniele da Volterra in the church of Trinità dei Monti, which was left incomplete upon his premature death. An unforeseen fate prevented him from witnessing the completion of this project, where he was sorely needed due to the exceptional conservation problems it involved, and which he had preceded by an intensive preparation in the form of studies and analyses. It has since been completed by his associate and friend Luigi De Cesaris and his team of young people. For them, at the beginning of their career, Adriano was an essential point of reference and thus a true master. For all of us who knew him, he was an irreplaceable friend whose memory will remain unchanged with us forever.



He came from the Marches like me

Claudio Strinati
Director General of Staff –
Ministry of Cultural Heritage
and Activities

In 1982 the superintendent of artistic and historical assets in Rome, Prof Dante Bernini, commissioned three officials from the office of the Palazzo Venezia to assist him in

preparing and installing an important exhibition on the restored works of that same Soprintendenza, an exhibition that was destined to assume conspicuous relevance in the political culture of that period since the glorious tradition of restoration exhibitions, which flourished between the 1960s and the early 1970s, had fallen somewhat by the wayside, whereas Prof Bernini regarded this type of show as a principal and decisive task of the Soprintendenze in general and of that of Rome in particular. The three officials were Gabriele Borghini, Roberto Cannatà and myself. I remember well the enthusiasm and spirit of service we dedicated to this undertaking. The Soprintendenza had been extremely active in the field of restoration, and the last ten years of activity, characterised by the valuable work of superintendents Giovanni Carandente, Paola della Pergola, Maria Vittoria Brugnoli, had been highly productive both on the level of museum work and in preservation within the region. For us, selecting the

works to be presented and editing a catalogue on a high academic level would be an extremely welcome and engrossing task for several months and the result was worthy of our expectations. We exhibited around fifty works and were supplied with ample documentation from numerous interventions that developed around the frescoes. The catalogue, published with the usual quality of the De Luca publishing house, was a great success. But this beautiful volume documented with sufficient clarity a contemporary phenomenon, highlighting the concrete implementation of the restoration. In fact, already around the middle of the 1970s the progress of restoration projects and studies, the discreet availability of funds, the growing enthusiasm of a young generation eager to get involved in protecting their historic legacy and the increase of prospects for developing restoration itself all encouraged the growth of the first large cooperatives and associations of conservators, most of them coming from the Central Institute for Restoration. They were prepared, they were enthusiastic, and they were determined to leave their mark on both the theory and practice of the profession. They sought to expand this vast discipline, which was shaped by Cesare Brandi and came together in the Institute at one moment in its period of greatest splendour. For us officials, therefore, territorial recognition went hand in hand with an awareness of a new quality to the profession of conservator that was destined to bear fruit within a few years. For us, working as project managers in cooperation with these groups of capable and competent young people was a cause of profound satisfaction. New friendships were born and in the most beautiful way, namely on the foundation of daily practice. What we saw rising directly, even though with a completely modern formulation, was the ancient tradition of the shop, according to a mindset that favoured the entry into the job world of those who, endowed with ability and good education, and not yet fully found a place in their environment

That is how I met Adriano Luzi.

A colleague from those days, Sivigliano Alloisi, identified two superb altar pieces by the sixteenth century Florentine artist Jacopo Zucchi in the little village of San Lorenzo – an artist I love very much, incidentally – a Resurrection and an Ascension. The story of the two paintings was thrilling, but even more thrilling was the restoration project entrusted to two young but already highly skilled conservators, Paola Tollo and Maria Elvira Zamorani, who later went on to have glorious careers. Due to the time allotted for the work, which as always was scheduled rather tightly, and in consideration of the extreme complexity of the project, the two patrons of the endeavour requested and obtained the cooperation of a particularly gifted young man who did not, like them, come from the ICR. His name was Adriano Luzi. They spoke of him as a man of exemplary conscientiousness, of iron preparation, of extreme discretion in his bearing and of solid

learning. He had, in short, been a pupil of Laura Mora and this fact alone constituted a guarantee. In fact, he later supported Mora in all the great projects that famous conservator undertook. I came to know him and followed his work. His professionalism and technical knowledge impressed me. His roots lay in the Marches, as do mine, and I sensed within him certain character traits of our region including, above all, confidence without the claim to teach, but with a natural predisposition to continue learning while also working and producing. From that point on I followed Adriano through countless projects both in Italy and abroad. Many years later, when he was at the peak of his fame, I visited him in Egypt. He had remained exactly the same person I had met for the first time standing before the paintings of Jacopo Zucchi. The only true difference was that he had since acquainted himself with the Arabic language. He guided me on a visit to the tomb of Nefertari – an incomparable marvel where he and his group had worked together to restore an ensemble worthy of universal admiration and which was of extreme historical and artistic interest. I recall that we travelled through Egypt for a while. It was amusing to see how well integrated he was with the people there. I was tormented by little boys who begged me for petty change, amounting to thousands of lire. I asked Adriano what to do about it. "It's simple," he replied. "I'll teach you how to say the phrase 'I don't have any money' in Arabic. As soon as you address the children using their language, you will see that they will respect you enormously and they will also respect what you say." It worked perfectly and to this day those are the only words in Arabic that I know.



Laura Mora, he expressed a joy and an enthusiasm over the recovery of those ancient paintings that are difficult to describe and that struck me particularly.

In those days, way back in 1988, he had already worked in the transept of the Chiesa die Trinità dei Monti in Rome on behalf

of the Pii Stabilimenti della Francia a Roma e a Loreto, but I owe a debt of recognition and gratitude to my friends Girogio Stoppa and Annalisa Di Vincenzo, who introduced him to me. It was not until 1999 when, after many years, I reassumed the task of treasurer of the Pii Stabilimenti, that I had the opportunity to meet Adriano again. At that time he was concentrated on the restoration of the Cappella Guerrieri in the same Trinità dei Monti. On that occasion I understood how Adriano's passion for his work and for the artworks ranged from the paintings in the tombs of the Valley of the Queens in Luxor to the fresco cycles of the grand tradition of Roman mural painting of the sixteenth and seventeenth centuries. I cannot fail to recall his extraordinary intervention in the Deposition of Daniele Da Volterra in Trinità dei Monti. But Adriano also devoted himself to the recovery of the sculpted arts, tackling conservation projects involving works of extraordinary importance and prestige, such as the Ecstasy of Saint Teresa in Santa Maria della Vittoria, or the Santa Cecilia del Maderno in the Basilica Trasteverina of the same name. He had a sensitivity and an aesthetic sense that also expressed love and passion for plants and gardens. Walking along the paths of his residence in Comunanza I had the sensation of stepping into a botanical garden.

I will never forget Adriano's ability to range widely, which was none other than a manifestation of his vast and profound love for his profession and which translated into a universal language that allowed him to attain extraordinary goals acknowledged by all. The love Adriano felt was always contagious and left us much richer than before.

He left us richer

Jean Pierre Blanchard
Treasurer of the Fondazione dei
Pii Stabilimenti della Francia a
Roma e a Loreto

I met Adriano Luzi when he was devoting his entire being to the conservation of the tomb of Nefertari. At that time, working for the Getty Conservation Institute and under the direction of Paolo and



unforeseeable and heartrending event that tore at my deepest identity, equivalent to the greatest disaster of love. I knew and spent time with him at high points and low points – but more high than low – and we were never lacking for misunderstandings and conflicts. I had many dealings with Adriano –

What perfectionism!

Livia Carloni
Art historian. Historical-artistic
official at the Soprintendenza e
Polo Museale di Roma

I was braced for just about everything life had in store for me – in terms of negative events, I mean – but I never expected to find myself at my age without my friend Adriano. This loss was an

nearly always together with the inevitable Luigi and up to a certain point with Emiliano – starting in the late Seventies. He had come to find me when I was on my way back to Rome from the Soprintendenza of Bologna – I had light-heartedly accepted a transfer to the National Gallery of Modern Art, which did not appeal to me. The boys spoke more enthusiastically about their beginnings than about their legitimate expectations in the world of restoration, while I could only think about my uncertain future. And yet I never, ever imagined that we would someday work together. We were merely friends, all of us quite young, and as friends we made a memorable excursion to the Lago di Pilato. I recall everything that happened that day. Finally regaining a position as an official at the Palazzo Venezia, I proposed something to Adriano that amounted to a scam of sorts, namely a project related to the earthquake in the Accumoli zone. It was also a way of making him known.

In fact the earthquake had already occurred some time back, but the money was real and no accredited conservator wanted to undertake this work because it was unpleasant and obviously badly paid. This was in the late Eighties, early Nineties. It was a half-appointment: in order to protect the small group of conservators that Adriano was coordinating, I decided they should all live and eat at the home of Don Billo, a dishevelled priest who went around with a crow on his shoulder and who had rather eccentric ideas when it came to cuisine: for years the food Don Billo dished out to the lads remained legendary and I myself once ended up eating mushrooms of doubtful provenance that he had harvested near a church. They spent the entire summer working on frescoes in the hills while I, to their displeasure, opportunistically envisioned a glorious future with the Soprintendenza.

This future came about because an appropriation was made through Roma-Capitale and I was given the opportunity to restore the ceiling of the Roman church of Santa Maria della Vittoria (1993), where for a long time already fragments of stucco had been showering down upon the heads of the faithful like a heavy, dangerous rain. Adriano, who had just begun his artistic studies at the School of the Book in Urbino, possessed the intrinsic desire of the artist, which is to give the best of one's self. The ceiling of Vittoria was divided up among many fine conservators, and thus a portion was also allotted to Adriano, who was already the finest among them and who was awarded recognition in the field by being entrusted with the ceiling of Abatini – the sky, in fact – with an entire host of angels, both in stucco and painted, in Bernini's Cappella Cornaro. It seemed like a dream, that's how elegant it was, and Adriano was terribly excited. We could sense Bernini's great

orchestration, which raised even ordinary artists to excellence. I remember Adriano, half suspended between the scaffolding and the cornice, laughing his head off. "Is it safe?" – "Not exactly," he giggled, "but I'll hurry up, I don't plan to stick around". But then we suddenly discovered Bernini's drawings in the lintel of the cornice, which the artist had prepared and the plasterers had obeyed in every detail, and we were in seventh heaven – and not just metaphorically. "The gold in the capitals is false" – "Everything is made of white Carrara marble," he said of the lower capitals. "If we do the Cornaro we'll remove it all." This was an aggressive programme that was realised later on (1996) and for which the Carmelites still quietly despise me today. The sky of the Cornaro turned out very well, and, encouraged by Professor Lavin and other friends from the Soprintendenza, we quickly sought financing for the remaining chapel, since the public funds to continue it, to which we had a legal right, were diverted elsewhere.

In that church Luigi did the Gessi chapel and Adriano and Luigi did the Merenda together with the Domenichino. Regarding the Cornaro, I recall the great tension they all felt to do a good job and also some difficult times they experienced. I also recall the presence of Irwin Lavin, our very dear and profoundly intelligent friend, who convinced himself of our restoration hypotheses. Students were frequent visitors to the scaffolds. Adriano invited anyone who could be useful to the restoration – useful to his career, to public relations, to the final result of his studies. This provoked some irritation on my part. Luigi reassured us on the recovery of the scarce fragments of the tabernacle enclosing the Saint: "It will be like silk." Adriano had entered completely into the spirit of the "beautiful composition" and the monument's theatrical mechanism. Above all he had been overcome by Bernini's great theatrical mechanism, which he managed to figure out, although it had unfortunately been greatly altered over time: false golden rays – that had to be abandoned after an argument – with false glass at the top and a probably lost mirror which, according to Adriano, channelled light from a small lateral passage and was otherwise useless. Adriano gave me the Italian edition of Lavin's magnificent book; I later published the results of the restoration on the occasion of our Bernini exhibition at the Palazzo Venezia (1999).

Together with the American university professor, we dreamed of restoring other beloved chapels, such as the Raymondi and San Pietro in Montorio. Some years later we instead restored the Cappella dell'Altare Maggiore di Sant'Andrea al Quirinale. The dedication of the Cornaro was a triumphant and profoundly religious event: Adriano conducted it according to his own plans and at his own expense. He placed a sumptuous fes-

toon of flowers before the Saint who, I think, appreciated the attention.

Today, overwhelmed by a wave of memories and regrets, I think Adriano gave us more over the years than he ever actually took. For him, staying on the job was just about everything, a rigorous and intelligent method I recently recognised in Soag when Luigi showed me a monk's tomb alongside the White Monastery. It was Adriano's last project. He was already ill. The sight of the tomb moved me. Was it an omen? I prefer to remember him in the late summer of 2002, on a brief two-day holiday together, first to Amatrice, where Alia Englen inaugurated the Museum, and then to the "Mostra della Pittura del '400" in Camerino. This was a trip punctuated by spectacular meals. Adriano appeared to be much more interested in the restorations, the preparations, the presentation of the materials, and nothing – not even the tiniest detail – escaped him. To me it all seemed too rigorous, too extreme. In Camerino he told me that precisely because he noticed nothing of the exhibition this was a perfect preparation. I was merely concerned about the catalogue of the works of Girolamo Di Giovanni. I will always remember him for this drive for perfection.



Passion and rigour: the privilege of conservation

Anna Lo Bianco

Director of the Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini

My experience of working with Adriano Luzi was long and happy, studded with discoveries and moments of unforgettable enthusiasm. It was divid-

ed up by visits to the many and important restoration sites that I administered. Among these I fondly recall a project at the church of San Francesco in Ripa, which was completely restored thanks to funds made available by Jubilee 2000. It was surprising from the start. The first chapel, known as the Immacolata, was in a state of unsustainable decay, which was in decided contrast to the luminous beauty of the great lateral paintings by Simon Vouet, which were among the painter's first efforts in Rome. The chapel's ceiling appeared to have taken on a dull brown tone, with some of it peeling off and with clear signs of

rain penetration. Our job was to return it to an appearance appropriate to the site.

When working on ceilings, a conservator's position is always extremely uncomfortable, with his head unnaturally bent back for hours, engrossed in cleaning painted surfaces. But this ceiling was covered by many dull layers – six or seven of them – that had hardened over time and that could only be removed through slow and meticulous scalpel work. But the long hard work presented us with a splendid surprise: at one point a fragment of a female face of rare beauty appeared. When telling me of the discovery Adriano could barely restrain his excitement, expressing his uncontainable desire to see the rest of this unexpected discovery right away. From that moment on I increased my visits to the site so that I myself could experience what over time was revealed to be a complete scene of the Coronation of the Virgin – a bit the worse for wear, perhaps, but of very notable quality. At this point the question we had begun asking ourselves became obvious: was it by Vouet?

*I began to examine all the sources and documents in order to find elements, including partial ones, that we then discussed together in a deep exchange where technical data, attributive evidence and source analyses provided a basis for continuous discussion. The beauty of the two large angels emerging on the sides and of the two figures in the pendentives as well as the sculpted cherubs was in fact very close to Vouet's style. Adriano pointed out to me the rare typology of the pigments, taken from live grape stalks, which produced a violet-tinged black of rare suggestive power that was somewhat evocative of the widespread custom of composing on canvas. On the other hand, the greatest Vouet scholar, Jacques Thuillier, speculated in his catalogue of the Paris exhibition that the artist may have intervened in the chapel's ceiling, which in his opinion could not really have been as poor as it unfortunately appeared before the restoration. Our work site was an "open" one. We enjoyed receiving visits from students and conservators whom we showed the emerging images and confronted with our ideas about their attribution. Among these many visitors, I remember Francesca Morelli, who wrote for *Il Giornale dell'arte* and who became greatly interested in the issue, devoting a truly detailed article to it. I also recall Gianfranco Notargiacomo, my husband, who at this time was a guest on Rai 3 for a series of radio broadcasts where he described artworks with the words and intentions of the artists. He devoted considerable space to the discovery. The result was immediate and that same morning, shortly after the broadcast, people started coming into the church to see this fresco that had come to light. However, our idea had been to meet Thuillier and to solicit his decisive opinion in order to confirm what appeared to be a certain hypothesis, namely that of Vouet's*

intervention. The great French historian was frequently in Rome and it was not difficult to encounter him on the scaffolds. A long and extremely interesting visit ensued, in which Thuillier exhibited his enthusiasm for the discovery and his certainty regarding the reference to Vouet. Not only that, he also asked me to write an article about the restoration and all the problems that had emerged for the prestigious *Revue de l'Art*, comparing the pictures to Vouet's production in his early years, when he also collaborated with his brother Aubin, as Erich Schleier had already noted.

The restoration of nearly all the other chapels in the church followed, involving many different periods and materials, but each project was undertaken with the absolute assurance that Adriano always showed in his work. Incredibly, there was not a single painting, sculpture, fresco or stucco, nor an area of great decay, for which he failed to come up with the most appropriate methodology and the most unexpected but convincing solution. These were moments of great satisfaction: we were involved in an absolutely privileged situation, working with masterpieces of great suggestive power that revealed to us their most hidden secrets.

The most spectacular case was undoubtedly that of the Bernini sculpture of Beata Ludovica Albertoni in the Altieri Chapel. This was not the first time Adriano restored a work by Bernini; he had recently completed the restoration of the *Ecstasy of Saint Teresa* in the church of Santa Maria della Vittoria, where he puzzled out all the secrets of the complex scenic apparatus the artist had orchestrated, with its sophisticated tricks involving light and reflections which had been achieved using a novel system of mirrors.

Equipped with this knowledge and with a contagious enthusiasm, he began the project in collaboration with Emiliano Albanese. The overall impression of the celebrated monument was compromised by a series of alterations and improvements that had succeeded one another over the years, thus greatly reducing Bernini's spectacular and theatrical invention. The difficulty lay in confronting an ensemble where a wide range of materials came together – marble, stucco, wood, gilded bronze – that were specifically chosen in their great variety in order to achieve Bernini's famous "beautiful composition". Slowly, thanks to Adriano's daily efforts, the chapel began to recover its original countenance: the splendid Carrara marble of the statue regained its luminosity; the alabaster regained its transparency, and, after cleaning, the blue-painted stucco revealed dazzling gold. All of this enhanced the artist's idea, which had been to create a treasure chest in which to place the body of the blessed one against the polychrome background of the suggestive picture by Gaulli, the author of the canvas located behind the stuccoes,

thus completing this overall theatrical vision like a stage scene. As the work progressed, the terms of the Bernini project that Adriano intended to bring to light became increasingly clear as original elements were recovered. He was already profoundly acquainted with Bernini's way of working, which included alternating perfectly finished, shiny surfaces with deliberately imperfect details, which Bernini quickly crafted with less precise tools. Adriano was now familiar with all of them: from sculptor's chisels to scalpels, from drills to pumice stones. And he understood that in order to ensure the perfect success of the statue in its ecstatic pose at the centre of a precious niche, immersed in the dark shadows of the church, it was essential to study natural lighting and the perfect way to employ it. He identified the two lateral windows from which the rays filtered in and struck the blessed one as sources of natural lighting. However, this scenic design had been altered by the sealing of the rear right window during the eighteenth century. This was the one towards which the beautiful, ecstatic face had been turned in an expression of perfectly studied, mystic exultation which, however, a human act had compromised. This gave rise to the idea of unsealing the window, which Adriano sought to achieve in a variety of ways but which was prevented by bureaucratic difficulties. The use of artificial light sources, which Adriano also studied closely, partially resolved the problem.

In surveying all the projects we have undertaken over the years, I would like to focus on the final one, which is perhaps the most surprising and most emotional project we have ever tackled, namely the restoration of the *Santa Cecilia di Maderno* in the church of Santa Cecilia. Today I can say without hesitation that it represented a true spiritual journey, a unique experience that I recall with only the most touching memories. It was a privilege which I already recognised as such at the time and which also united us in friendship and solidarity. From the very start, this project was different: a prestigious sponsor, Estée Lauder, lavished great attention on it, allowing us for once to proceed without too many limitations and to publish a beautiful volume at the conclusion of the project. Giovanna Poloni from the important American society followed us, uniting her outstanding management skills with a passion for art and culture. Her interest for the restoration's progress, which Adriano reflected in every detail with his enthusiasm and competence, cemented a deep bond between her and us, creating true camaraderie among friends. But the most emotional aspect lay in the fact that in order to undertake the restoration we were given permission to remove *Santa Cecilia* from her niche at the centre of the presbytery, thus allowing us to see, in its entirety, a statue that had only been visible from the front. Those present at the relocation included Adriano and myself as well as the

mother superior of the convent of Santa Cecilia, a strict and secluded order, who participated in this shifting with an intense and contagious religiosity, making us feel like witnesses to an extraordinary event. In fact, no one remembered the statue ever having been moved from its niche, and the event seemed to recall the remarkable discovery of the saint's incorruptible body, which occurred shortly before the Jubilee of the 1600s in the presence of Cardinal Sfrondata, the patron of the church, and of such prominent personalities as the historian Antonio Bosio, who wrote a memorable account of the event.

This magical atmosphere, imbued with spirituality, accompanied us constantly throughout the entire course of the restoration. It appeared to derive from the innocent sculpture in the proportions of a young woman. She exhibited a composed and mysterious beauty that seemed to emanate a current of catalysing energy towards the surrounding space and those present. For the first time it was possible to view the statue from behind, revealing its face, which had been conceived as being turned to the back and covered with a cloth, but was nevertheless fully realised due to the striving of the young sculptor, Stefano Moderno, a young man not much older than twenty, for perfection. As you perhaps can imagine, restoration is a happy moment, a unique opportunity to go back over the activity of an artist, resetting the clock and returning directly to the phases of invention and execution, entering into harmony with the author in an endeavour to better understand his creative motives.

Regarding his experiences at the various Bernini worksites, Adriano verified the methodological differences that characterised these two artists: a sober and precise model on the part of Moderno and an indistinct and unnatural technique on the part of Bernini. For both he verified the impact of a profound emotional involvement. This sentiment has affected many visitors to Santa Cecilia over the centuries, including Stendhal, who praised it in his *Rome Walks*.

Many important personalities examined the project during a number of visits to the work site. Among these I would like to recall Cardinal Martini, the church's patron, whom we received together with the sisters, and the rector Monsignor Di Tora. The latter's visit represented an unforgettable encounter due to the depth of the ethical message he wished to impart to us, standing there before the innocent sculpture whose every detail he could now admire.

This rare work, which has become an icon over the centuries, represented the final restoration project we worked on together. I experienced it as a unique moment, a great privilege of which I am still aware and which, in its exceptional nature, appears to embody the deep bond that was established between Adriano and me.



Adriano Luzi: a passion for life and art

Caterina Napoleone
Archaeologist and art historian

I don't remember the exact year, but I clearly recall the immediate impression of sympathy and affinity I experienced when I met Adriano Luzi for the first time. It was a

sort of coup de foudre during a stay on the Lago di Bracciano on board a large boat that slowly embarked and where, for an entire day, we entertained ourselves beneath a lukewarm spring sun. This is how he decided to celebrate his birthday, offering his guests an unforgettable meal on the water – thus transferring to an Italian lake the customs of the dons and students of Oxford, who celebrate the most important events by riding in punts up and down the Cherwell, or directly seeking to restage the ancient voyage across the Benaco by Andrea Mantegna with a brigade of sodales – at least according to mutual friend Nigel McGilchrist, a refined and educated art historian to whom, among other things, I owe my acquaintance with Adriano. A lover of Italy – where he resided part of the time – Nigel, with his proverbial Anglo-Saxon discretion, had repeatedly told me of a trip to Egypt where Adriano, together with the inseparable Luigi De Cesaris, was engaged in restoring the paintings in the tomb of Nefertari on behalf of the Getty Conservation Society. I listened to Nigel's stories with great interest and curiosity, and on that April day, almost by magic, I now had the opportunity to meet the authors of this undertaking. It was an unexpected and fascinating encounter, but it was also much more than that. Indeed, this first long conversation left an indelible impression on my memory: the friendliness combined with intelligence, Adriano's lively and intense expression, his naturalness in discussing the issues with which dealt, his smile and his biting wit, and that "see you soon!" we spontaneously called to one another when we disembarked at dusk on the shore of the lake, a prelude to the many roads we would later travel down together.

In fact, that day saw the start of a sterling friendship with Adriano. But beyond the fascination that can arise on a single lake tour, what I had the privilege of sharing was the loyalty and the promise we maintained and strengthened in our lives, the commitment that friendship demands, the sharing of inter-

ests and outlooks. We were both young and enthusiastic, hungry for knowledge and eager to deepen our curiosity with the knowledge that such ideals can only be pursued with rigour. This dedication was professional by nature, but it was also moral. The honesty and courageousness of our respective life choices distinguished our relationship and no cloud ever darkened the clarity of our friendship and our respect toward one another. We placed both our work experience and our social contacts on this line and that allowed us to achieve many of our dreams and to establish powerful bonds with those close to us. How could we forget, how could we not feel nostalgia for, the many evenings we spent discussing what we cared about most, in the alleys of Trastevere or the moonlight of my hermitage overlooking the sea of Ponzia, or on the scaffolding of the baroque churches of Rome where Adriano, agile and quick in dodging ladders and tools, working in precarious balance, explained the meaning of his work, his ideas and inevitably involving me in his projects with a vision that went far beyond the commitment of a restorer, sometimes even hurting others' feelings without knowing why.

Because beyond all his professionalism, Adriano above all displayed an innate talent when it came to approaching a work of art. It was an understanding that pushed him to value every little detail, to decipher the hand of the artist even with the little evidence at his disposal, and always to avail himself of the contributions of historians and specialists in a comprehensive comparison that should be taken as a model for all those who deal with art in any capacity whatsoever. He was often involved in international projects or supported by foreign institutions and was popular and sought after not only for his technical expertise but also for his openness in regard to experience and tradition and for his sensitivity in observing differences and tiny details, a true rarity in Italian culture in which one rarely crosses national boundaries. He was quick, analytical and intuitive. And often it was precisely Adriano's intuition that permitted these same art historians to infer and develop their theories and studies. And here we cannot fail to recognize the part that Adriano has played in researching the projects with which he has been involved. This particularly includes, in my experience, research on the worksite of Bernini's Cornaro Chapel in Santa Maria della Vittoria, which led to the discovery of previously unknown documents on the project and its actual builders. That is why we always endeavoured to leave a written record of his work, promoting studies and publications that remain essential tools to this day. Adriano was well aware that in tackling a restoration it was not enough to have professional experience. One also needs other relevant information in order best to achieve the best

possible result, taking into account the changes - in style and taste - that have intervened over the centuries to alter the original conception.

With the same passion and earnestness he invested in his frescoes, paintings and sculptures, he also healed the compromises of the time. He restored compositional quality and its wider interpretation, making use of his craftsmanship and his commitment to achieve a much more faithful and authentic result. This was a requirement that went beyond the ordinary, infecting us with an enthusiasm for discovery, inviting us to reflect in order to dispel his own doubts or moderate his certainties.

For all of us who knew him, visiting his worksites and assisting in his work was a rare opportunity, a test to identify and evaluate all aspects and peculiarities of a work, but also a friendly exchange filled with care and attention.

It is surprising how Adriano managed to accomplish so many tasks over so few years, an effort that may have undermined his own energies. But it seems as if he unconsciously sensed that he had little time left. But the fate of each of us is unknowable, and unconsciously every one of us acts in accordance with impulses and a logic that only appear to be irrational and that cannot be explained.

In later times, he appeared preoccupied, his messages and statements revealed a strange premonition, a mood revealing an impalpable existential uncertainty. He could say what he liked, but I remained unpersuaded. I am convinced that Adriano, albeit unwittingly, sensed that something was slipping. His comments were progressively veiled with melancholy and ill-concealed pessimism. He was anxious at last to complete his projects, his house in the Marches and the surrounding garden. He was concerned with the careful arrangement of plants and flowers, his long cherished passion for botany, using words and expressions that suggested this was his most pressing concern. At closer glance, longing for a retreat is often a metaphor for something indefinable, more spiritual than terrestrial.

I still have a *Spathiphyllum* plant I was given outside the church after a Mass commemorating Adriano a few months after his sudden death. I keep it in a small pot, where it thrives, and when it blooms I see it as a tangible sign of his friendship.



Adriano, Luxor and me

Annalisa Di Vincenzo
Doctor of Letters, Archaeology
of the Ancient Near East

I met Adriano in 1987, in Egypt, where he was staying when he began the marvelous adventure of the restoration of the wall paintings in the tomb of Nefertari. This restoration

was undertaken between

1986 and 1992 by the Getty Conservation Institute and the Egyptian Antiquities Organisation. I was in Luxor because, excited by Egyptology, I used to spend some time in that splendid country every year. We met by chance in Luxor. It was a hot afternoon in July in a tiny shop in the souk. In a corner of the "shop", a man was making keys (like in an ironmongery) and, at the same time, in the other corner they were selling antiques and fascinating silver objects from Nubia, objects of which we both later became passionate collectors.

It was a fleeting encounter. I saw him the next day in the company of some other people having a drink. From among these people I recall Prof Mora and Mrs Mora and Prof Donadoni. And then nothing for more than a year. I did not know where Adriano lived in Italy. The following year, returning to Luxor as always and with the idea of rediscovering that ragazzo who was so young but so mature professionally, I travelled to the Valley of the Queens, and in front of the tomb of Nefertari I started shouting "Adriano!" until I saw him emerging from the depths of the tomb. He recognised me immediately and he told me that he too was delighted to see me again!

This was the beginning of our friendship. We saw each other in Rome, in Comunanza, where his affectionate family hosted me, and then in Cairo and in Luxor, which we both loved so much. So many things held us together in that splendid friendship, but Egypt, and most of all Luxor with the majestic Nile and Nefertari, were the "nucleus" around which the rest developed. I had the good fortune and the privilege, unique for an "unauthorised person", to follow the restoration of the tomb of Nefertari during those years. I remember well the first time I entered the tomb in the company of Adriano: the heat of the desert remained outside, and inside, coming to the bottom of the long ladder that descended into the depths, the colours began to emerge before my eyes: the reds, the yellows, the blues, the whites, the blacks and then the figures that gradually began

to take shape: figures of beautiful divinity, and above all she, dressed in a transparent white tunic. The contours of her face were extraordinarily beautiful, splendid, elegant and distinguished. It was Queen Nefertari, the wife of Ramses II, she of noble descent, the great favourite, the Queen of the Two Lands, "She for whom the sun shines".

In this magical place, where the walls seemed to disappear, leaving in their place a window onto the Beyond, I noticed just how hard Adriano, together with the other conservators on his team, worked and how much he loved this work, and what passion he put into it. It was a pleasure to watch him on the job. He was still very young, but even a layperson like me could see that this lad had an uncommon talent. And then, still in Luxor, I followed him during the restoration of the small tomb of Meru, a dignitary who lived in the time of the Eleventh Dynasty, a completely unknown but beautiful and fascinating tomb. It had only one small inconvenience: a snake that had chosen it as its home!

Adriano saw it and, terrified, announced that if it were not removed he would stop working in the tomb. The local "notables" conferred with one another and decided that there was only one thing to do: call in the local snake charmer.

This was an incredible experience. That afternoon on the mountainside, in the splendid scenery of the amphitheatre of Deir El-Bahari, where the hypogeum of Meru was located, a great crowd had assembled: conservators, famous Egyptologists, friends of Adriano who were staying in Luxor and people from the area. They had all come up to take part in the event.

The snake charmer arrived, an old man with beautiful features carrying baskets of tamed snakes, with which he put on a little show for us. Everyone was excited, taking photos and making videos. The only one who was worried was obviously Adriano.

Finally, the old man solemnly entered the tomb together with his "assistant". After a few minutes, he emerged triumphantly with a snake in his hand, saying: "Regard, the tomb is now free."

We looked at each other in silence. The little snake was identical to one that the charmer had been keeping in one of his baskets. It was obvious that the tomb's "tenant" was still there! Adriano, seemingly resigned, merely said: "I hope we can coexist peaceably." It was nearly dark by this time. The charmer pocketed his "deserved" wages and left together with his assistant and his snakes. We began descending the hill and headed towards home.

In our free time, we would walk around the souk, always on the lookout for old and interesting items. During these years of work in Luxor, Adriano met many people from all social stations. Everyone thought a great deal of him and he reciprocated in full. They still speak of him today with affection and regret, recalling

many episodes they experienced together, and in many a shop in the souk it is not difficult to find Adriano's photo.

Adriano was in love with the Nile. In Luxor, whenever he had the chance, he enjoyed taking a felucca, a sailboat that moved quickly thanks to the wind that blew continuously and gently. Whenever he was on a felucca he never stopped contemplating that marvellous river with its green banks covered in palm trees. He would constantly cast a glance towards the mountains, into the desert, where the Valleys of the Kings and Queens lie and where Nefertari dwelt.

The last time I saw him in Luxor, a few months before his passing, we took a turn in a felucca and were very happy. I remember as if it were yesterday how he called a friend in Italy, telling her "Ciao cara, I'm in Luxor, in a felucca, it's beautiful, the next time you'll have to come too..."

Cesare Brandi, the founder and then director of the Central Institute for Restoration, wrote the following in his book *The Green Nile*: "...And then the desire to abandon the rows of tulips, the repeated, infinite contours, and to go to the Nile, take a felucca, let yourself be carried far away by the temples, the dead civilisation, far away, by yourself, of course: because this is how to restore that holiday feeling, an outdoor journey, the first day of spring... To be in Italy is truly like cutting school."

And this was precisely the joyous spirit in which time passed during those years in Luxor, the spirit in which Adriano experienced it, even though the task he had taken upon himself was certainly not easy one, nor did he lack for responsibilities.

In Luxor he frequently spent time with my son Tommaso, who was still a boy, but who fell in love with those places and with those who had become my new friends: Adriano, Luigi, Cristina, Lorenza, Giorgio and all Adriano's friends from Comunanza, who frequently came to see him, and then Livia, Emiliano and so many others.

Tommaso, and his dearest friend, Chiara, who came to Egypt together with us, followed Adriano's work with interest. This included the daily relationship that unfolded during the afternoon. Once the work was finished, they enjoyed themselves like crazy with all those boys and girls, either in the swimming pool or walking through the countryside.

At age twelve, Chiara, who was in Luxor for the first time, said that when she grew up she wanted to become a conservator, and her dream was to work in Egypt! And she did it – today she is one of the young pillars of the team of my dear friend Luigi De Cesaris and is working in Egypt, restoring the wall paintings in the Red Monastery in Sohag. This is a difficult and demanding project for which Adriano, together with his friend Luigi, had barely had time to make surveys for cleaning and that Luigi has continued and is completing with results that are nothing short

of exceptional. Now, perhaps, after all these years of visiting restoration projects, I can say that I have been in Sohag and remain impressed by the beauty of those frescoes which have been so masterfully returned to their original splendour.

Over the years, Tommaso maintained a very close bond with Adriano. During his brief and terrible illness Tommaso stayed very close to him. He has also retained a close bond with Luigi, even though he is not involved in restoration. We frequently telephone and meet with the friends from Comunanza, Alberto, Elvira, Luca and others, who all knew each other in Luxor. I have returned to Luxor many times with some of them, for example with dear Livia Carloni. In my opinion, all of this is the most beautiful legacy that Adriano has left to me: a legacy of true, sincere, affectionate friends, whom he loved very much and who are now my friends. These are strong friendships, born in Luxor and continued in Rome and Comunanza, but for which Luxor will nevertheless always be the "point of reference". For this "human heritage", for this "exchange" of friendship and affection, I will never stop thanking Adriano, who was not only a sensitive and refined friend, but also a simple and generous one. He was a man filled with the will to live and with a distinctive sense of humour. He was an artist of exceptional talent.



I met a great man

Maria Grazia Filetici
Architect of the
Soprintendenza Speciale per
i Beni Archeologici di Roma

Today it is very difficult to recognise the gifts we have received on our journeys through life, and it is rare to encounter persons who have left a mark. For me, Adriano was both the former and the latter. A long time ago, Arianna Cajano, my colleague and friend, spoke to me of the "mythic" Adriano Luzi: a distinguished and refined conservator, a connoisseur of the ancient world and a sensitive personality. I noticed and remain struck by his gentleness, his discretion and his competence. He was a slender gentleman who walked without a sound, but who, when standing before paintings, would become animated by a supreme confidence and by an adolescent frenzy to investigate the works, exploring the secrets contained in the folds of pigment flakes, on frescoed surfaces, in brushstrokes and in the footsteps of those ancient authors who to this day, upon closer examination, are the

unknown content of each work of art. Thus began a wonderful friendship that was marked by extraordinary human, artistic and professional harmony.

Passion, pathos, emotional and intellectual participation – those were the cornerstones of our association, which was based on the love for work, the work of restoration, which too often appears scarcely logical. Working together was a privilege. Along this path the figures of Paolo and Laura Mora accompanied us in the role of masters, of elders among the tribe of conservators, in which I, as an architect, had the honour of being included. With Adriano, seated on his worksite stools, we would sit for hours listening to Laura's stories. Paolo sat a bit aloof, patiently and quietly listening to these stories whose protagonist was often himself. Paolo, always elegant in his refined, impeccable suit, Paolo in the corridors of the Central Institute of Restoration, Paolo the father, Paolo the lover of Laura and an inseparable companion on her many adventures.

Adriano, the disciple, the chosen one, was not only attentive to their teachings but also returned the love and affection that Laura displayed so openly. I, in the role of an actress, was aware of a priceless scene. These were precious moments of life from which the outside noises of the world remained excluded. Time seemed to close in on itself: whether we spent ten minutes or two and a half hours together, these stories filled our internal space because they celebrated a companionship between generations in which restoration, art, sentiments and memories all materialised emotions that penetrated deep down, allowing us to live the magic of a priceless privilege in which, together with Adriano, we were frequent protagonists and witnesses.

Wherever we were – in the Mithreum of Santo Stefano Rotondo with Laura and Paolo Mora, beneath one of Rome's most beautiful churches created by an ancient constructor on the model of the Heavenly Jerusalem, or within the Pyramid of Cestius – we touched, treated and recovered the remains of ancient decorations. With masterful knowledge, Adriano brushed with his slender wrist the face of the moon, filling with skilful touches the gaps damaging the marvellous ancient image.

It is not nostalgia, it is not memories that make up my knowledge of Adriano's life and that informed my architectural training. Instead, it is the record of an actual life in which the fruits of our efforts were the end and the means by which we left a concrete testimony of a conservation that was not based on words or on theories, but on that manual labour that is so important and is today so despised.

My bond with Adriano grew deeper over time, and if our encounters were not frequent, they were filled with respect and mutual human and professional admiration. Laura Mora sang the praises of his refinement and sensitivity, calling them "indis-

pensable aspects of our work", but let me add that they are aspects that cannot be taught but which instead must emerge from one's own experience, from the depths of one's own existence. In this way Adriano, Laura and Polo are the geniuses who allowed me to nurture my insatiable quest for beauty and to pursue restoration projects that are not talked or shouted about, but are executed.

16 February 2003 was Laura's eightieth birthday. Cristina, Gabriella, Arianna, Fabiola, Lalla, Luigi, Nanni and Paola wanted to get together and give her a present. From the drawer of his great generosity, Adriano selected a silver Roman coin that he had bought on one of his trips to Egypt. We went to Diego Percossi Papi, a goldsmith friend of mine who loved ancient jewellery. Adriano came running in his white overalls, coming from the worksite, but had little time since he had to return to Egypt within a few days. We sat down at the little desk with Diego and discussed using the coin as a pendant. Diego took a pencil and sheet of paper and sketched a setting that supported a semicircle of small and highly luminous moonstones. The coin could be turned on a pivot. We were enthusiastic, because we wished to give Laura a unique, beautiful and refined gift. We said goodbye, satisfied that we had chosen well, that we had found ourselves once more in harmony with a shared project based on love and gratitude for our great friend and master, Laura.

Adriano always showed concern to detail, but his generosity always moved him to complement this concern with meticulous attention toward individuals. After Paolo passed away we frequently talked about how to persuade Laura to leave her house on the Appian Way; we did not want her to be isolated, for without Paolo at her side she was losing her vital contact with restoration and her students. He wished to organise a trip to Egypt, to the beloved Coptic-Orthodox monastery of Saint Antony. He wanted to take everyone there, to share with them the place, his work, the atmosphere that existed outside of time and history.

At the dedication of the Case Romane del Celio he included Vittorio Sgarbi in a private visit to the painting restoration worksite inside the Pyramid of Cestius. He conducted the tour decisively, told of the laboratory's innovative content, of the methodological research undertaken around the extensive gaps in the burial chamber paintings. Ten conservators took part in this restoration. A large scientific consultation occurred on the project, Laura Mora's leadership encouraged "personal grandstanding", and we achieved an outcome of the highest professional and human quality. The photographs testify to the pleasure we experienced being there, together, sharing our achievement.

But on 9 June 2003 the road came to an end. One month later we met for prayer in the Chiesa di Trinità dei Monti in memo-

ry of Adriano. Silence, pain, memories and tumultuous feelings entangled us, both inside and out. On 9 July we met in the church, where Adriano had so often conducted animated discussions on the interventions, on the best solutions to adopt so as to best organise the project. We met in silence, seated beside one another, praying, meditating, remembering.

Adriano always strove for the best in everything he did, whether it was a worksite party at the pyramid or the design of the steel framework for reassembling the paintings of Daniele da Volterra in the lunette of the Cappella della Rovere. Now, as our celebration came to a close, Adriano once more chose a marvellous and delicate means of caressing us: the wind. At the end of the celebration, in silence and meditation, the church was traversed by a sustained gust of wind, continuous and moving: a breeze, an impalpable breath. Many noticed it, some remarked on it, others felt it deep down. Adriano's caress first brushed the altar cloth before moving on to touch all those present. Yet another gesture of vast humanity, refinement, sensitivity. This was his loving warning to us that life is too important to be lived without reflection.



Nefertari took you by the hand

Carla Alfano
Egyptologist,
Fondazione Memmo, Rome

Irene Papas, who was in charge of the broadcast, approached me and presented me to her staff with great affability. She was very interested in my activity as an Egyptologist and suddenly asked me

some questions that did not demand answers but that were the usual hymn of love for ancient Egypt!

I was invited to examine the figure of Nefertari, the great royal consort of Ramses II, from an historical point of view. Her tomb had just been restored in a spectacular project conducted by Profs Paolo and Laura Mora and their excellently selected team.

That was when I saw him for the first time.

He was sitting together with a couple of conservator colleagues around a low table, he too awaiting the start of the recording and armed with the tools that he had brought with him at the producer's request. He explained to me that he had had to yield

to the demands of the TV people. But in reality, behind the scenes of his marvellous and stupefying restoration of all the painted surfaces in the queen's tomb, he had not had recourse to "magic" or to any technological advances or avant-garde chemical discoveries. Instead, he had solely relied on a patient awareness of the painting techniques of Egypt's ancient artisans and a cautious, correct and natural approach to cleaning.

Simplicity, skill and non-invasiveness were the ingredients of the miracle that brought the masterpiece of the Tomb of Nefertari into the consciousness of the entire world. Nothing was added, nothing was altered aside from cleaning and consolidation. "Our task is to conserve and not to reconstruct," he explained. "We did not use any substance within the tomb that was not natural and had not already been used by the ancient artisans. Using materials that have been proven to have withstood millennia without undergoing any changes is the simplest but most winning solution. Whenever I needed anything, I left the tomb and looked around. It was all there: limestone, sand, pebbles, mud, vegetable fibres." Listening to him speak, it all sounded easy, almost as if anyone could do it... But in reality, it was a complex and extremely difficult task that was undertaken with unsurpassed mastery. Mora had selected Adriano along with at most six other Italians, one Englishman and three Egyptians on the basis of his skill. This group of men and women, united by their professional ability, was the international team that had the courage to experiment with such a difficult restoration project.

His dear, intelligent eyes, so full of curiosity and sweet melancholy, immediately communicated to me an understanding that was immediately confirmed and consolidated for all time with in a steady and absolute friendship. It was an ensemble of esteem, respect, loyalty. I believed in him. I trusted in his professional abilities and above all in his creativity, which expressed itself in his solutions to complex situations. In his hands, everything magically and skilfully found a solution. He was able to restore "harmony" between things. He was a great man!

Due to these qualities, he was the right man to receive and systematise the precious and delicate works that the Memmo Foundation received on loan from the world's major museums for their spectacular international exhibitions. Roberto Memmo succeeded with great skill in realising an extraordinary event: an exhibition in Rome at the prestigious Palazzo Ruspoli which, with the restoration of the tomb, celebrated Queen Nefertari. The borrowed works were of great significance and came from the Louvre, the Egyptian Museums in Turin and Florence, and from the British Museum.

As a private institution, the Foundation could not rely on public subsidies and guarantees, and thus the entire mechanism of

loans was solely based on the international prestige it enjoyed. This prestige had been built up over time and was also founded on the trust and reliability of its formidable scientific-technical staff that Roberto Memmo had so skilfully selected.

Adriano was a highlight among this staff. He became the sole curator or else the head of his own team, depending on the number of works arriving in Rome, for the vast number of expositions the Memmo Foundation realised over fifteen years. When it came to realising his exhibitions, Mr Memmo always maintained personal control over every phase, every movement, every person and every situation. Adriano was his guarantee. A few words, a glance of understanding and everything could get started.

The most sensitive moments occurred during the implementation phase, when preparations were almost complete and the precious works, accompanied by courier/curators from the world's most prestigious museums, started arriving in dribs and drabs at the Palazzo. This was the most critical moment, the backstage of an exhibition of which few are aware: the showcases are not yet complete because the glazier is behind on his deliveries, there don't appear to be enough supports for precious manuscripts until the last moment, and the blacksmith... where does it end? You need to position this support for that marble statue, then there are the explanatory texts – the joy and despair of every exhibition curator – that are too small for the visitors and too large for the organisers! And then the English, German, Spanish, Russian... curators, like modern Magi bearing their precious gifts, each with his own requirements, each needing to place his own "treasure" in its place and do so the best way possible... right this minute!

This was Adriano's job at our exhibitions. Receiving the treasures, examining them in the presence of the responsible couriers and drawing up a certificate of integrity, helping the curators and the organisers in positioning and accentuating the pieces, always and above all guaranteeing the security of the artworks. His delicate and strong hands were able to find any solution for positioning the works in the showcases. Each time a problem arose, he managed to solve it. How many times he spent the nights waiting for the trucks which, with a police escort, arrived at the Palazzo Ruspoli from distant museums, overflowing with crates filled with works of art! Each crate had to be brought in, identified, recognised and catalogued according to its content.

There we stood, waiting for hours in the middle of the night, in the darkness of the finally deserted Via del Corso, frequently in a biting cold that could make you jump. But we felt deep emotion, for we were participating in a unique event, we were anticipating and receiving exceptional visitors, namely the her-

itage of humankind. I remember when they unloaded the enormous crate with the statue of Pharaoh Ramses II, the husband of Nefertari. It was not possible to slide the long case up the prepared ramp. Instead, it became necessary to open it and hoist out the king, just as the pharaoh's workers would have done.

Alexander the Great was our masterpiece! An insane challenge with hundreds of works from more than forty museums and libraries from around the world. We had to systematise manuscripts, statues, mosaics, vases, coins and medals, jewels, fabrics, arms – in short, every type of artwork!

Adriano found the right way to welcome each object, just as he had done with the couriers. So many problems arose with the English, who did not want to see their coins placed in the same showcase before those of other museums and whose precious fabrics required more space; the manuscripts clutched firmly in the hands of the Americans who treated them like newborn infants, while the workers completed the finishing touches on the showcases and the humidity refused to drop; and the Armenian monk who arrived with an old bag in which he had placed one of the rarest manuscripts on the history of Alexander! It came in handy, he told me, for who would steal an old bag from an old monk? Adriano earned the esteem and the complete confidence of the strictest museum directors, who relied on him when it came to positioning a precious weapon or an extraordinary and extremely delicate mosaic, like the Greek mosaic from Pella. How many nights, together with Allegra, we had to go without sleep, systematising everything in order to achieve that elusive miracle: a completed exhibition!

His credibility transcended his technical-artistic competence and permeated his entire person. He had a unique, undisputed skill in mediation and a diplomatic ability that led to the immediate resolution of all possible tensions with the lenders, but also with all the collaborators who were working on and for the exhibition.

His interventions as a "fireman" became legendary whenever he had to confront the international whims of some of the curators and lenders. In nipping these conflicts in the bud, Adriano was not only accommodating but above all credible.

Nighttime was our magical moment for reviewing the placement and positioning of the works; it was the moment where everyone had left and we three remained to reflect on what we were doing. I was always in charge of the captions, the catalogue and the loaned works; Allegra handled the general organisation, precise and efficient like a German locomotive; and Adriano was responsible for guaranteeing the well-being of all the many masterpieces on display.

Powerful responsibilities, powerful agreement and esteem, powerful harmony: we worked well together. We were also able to

joke and entertain each other when exhaustion arrived to numb our minds and bodies. That was the moment when Adriano would take a photo of you alongside a statue or a helmet like a clever photomontage, or in not exactly professional poses, stretched out on the floor taking notes or sometimes while snoozing!

He was sharp-witted, ironic and also a great observer of personal characteristics and situations that he loved bringing up again among his closest friends, without malice but with a sharp and incomparable comic sense. And like a great artist, he did not laugh at his own jokes but presented them naturally, generating a climate of self-irony and lightness even in the most critical situations.

Our harmony also functioned in our publications and in presenting our work. We conducted joint conferences on our restoration projects – on Nefertari, on the Coptic convents. It was a pastime and a shared undertaking that gave us great satisfaction.

“Carla, come to Egypt, we have to do a project together!” Yes, Adriano, let’s do that, and that too, and... All those dreams, all those things we hoped to do when we had a little time. To undertake an excavation in Egypt – that was our project, our fantasy of achieving “great things”!

Adriano showed me the hands that touched Nefertari and told me about something he had experienced... “When the generator went off and the entire tomb fell into silence and darkness, I heard something like a delicate breathing coming from the painted walls. We all knew it was the queen who was reclaiming her home. But there was nothing scary about it. This tomb was a place of peace and beauty. I had the impression that the queen had brought us there, that she understood we were there for her glory.” In the clinic we fantasised about our future projects for one last time.

Let’s do this, let’s contact a photographer, as soon as I have regained my strength... then you looked straight ahead. Those dark eyes, barely veiled in tears. You were too ashamed to show them.

A silence between two friends who knew the truth and who knew each other too well to lie and pretend that everything would work out for the best.

We never spoke again.

Nefertari took you by the hand and accompanied you to Duat. Your favourite picture in the tomb was specifically the one showing the Queen playing senet, a solitary chess game symbolising the victory over death.

You are walking with her towards immortality.



The thousand faces of Adriano

Stefano Papetti

Art historian, Director of the Musei Civici di Ascoli Piceno

I regret having spent too little time with Adriano Luzi and having had to cancel a number of appointments with him over the course of which

we might have got to know each other better than we did through our work contacts. It was Anna Lo Bianco and Michelangelo Lupo who, on the occasion of the exhibition dedicated to Pierleone Ghezzi in Ascoli Piceno in 1999, introduced us before the canvases of that great painter of Comunanza, towards which Adriano felt a passion that was certainly also infused by a certain regional pride. We had other encounters in the beautiful city of the Sibyls, where I participated in a symposium dedicated to Cleopatra and where Adriano was the protagonist, thanks to both the measure and rigour that distinguished him.

From the dwellers of the Marches Luzi had inherited a type of “understatement” which, even when it touched on professional issues of recognised importance, never allowed him to take himself too seriously. Another aspect of his Marches identity was how he could be a citizen of the world while remaining convinced that there is nothing more beautiful than our landscape. I was greatly amazed to hear him recount how, travelling by night in a car from Rome to Comunanza, as he often did, he frequently stopped the car to admire the Sibillini Mountains by the light of the full moon, as Osvaldo Licini did on full moon nights from his terrace in Montevideoncorrado. Alfredo also possessed that melancholy of the true Marches dweller that characterised the artistic and poetic creations of our great poets and painters: a spleen of Leopardian origin that can still be perceived in the beautiful photographic images that illustrate this volume.

The last time I met him, a few weeks before his passing in 2003, I was once more in Comunanza: the provincial administration of Ascoli Piceno intended to top off the events dedicated to the Ghezzi by organising an exhibition centred on the figure of Antonio Amorosi. It was to be organised at the Palazzo Pascali, which the architect Lupo and succeeded in transforming into a place worthy of receiving paintings by such a refined and complex painter. The domestic tone of the exhibition was

favoured by the selection of a beautiful colour for the brick walls and by rounding off the atmosphere with small furnishings from the eighteenth century: armchairs and dressing tables, trifles that contributed to that tone of powdered frivolity so perfectly adapted to capturing Amorosi’s work: a preparation, I might add, also appreciated by Vittorio Sgarbi, a visitor who is not easily satisfied!

Adriano lent a few items of furniture from his home and stayed with us until a few minutes before the dedication. Then he left, overcome by the pain caused by the useless surgical operations to which he had recently submitted himself in Rome. A few moments before the cutting of the ribbon, while taking a final turn through the barely prepared halls that were filling with visitors, I noticed with horror that, due to the haste of the last retouching, a drop of the beautiful paint selected by the architect Lupo for the walls had ended up disfiguring the arrogant face of a beggar painted by Bernard Keil: I quickly called Adriano, who immediately contacted one of his collaborators, who was still at the exhibition site, and asked him to remove the spot. The owner of the painting, a collector from the Marches and a friend of mine, never found out about the little incident.

In my memory of that exhibition, another figure was linked to Adriano, who was herself a great friend who has recently departed from us. This was Anna Leopardi di San Leopardo, who with great generosity, which won out over the natural jealousy linked to the memory of her family, lent two canvases of children painted by Amorosi.

When looking back on the photos showing Adriano in various moments of his short life, I cannot help but reflect on the fact that I never saw in his face the signs of age. He always maintained a nimble physique: his tidy goatee, his level-headed and polished manner of speech and his measured gestures made him resemble a cardinal at the court of Urban VIII. But he could instantly transform himself into a philosopher, into an anchorite roasting in the desert sun, into a pale physician treating the most celebrated works of art. The thousand faces of Adriano, which we lack today.



The one who can not be forgotten

Fr. Maximous El Antony
Official in Charge, Heritage of the Coptic Church in Egypt

In 1992 when I discussed the restoration of the wall paintings at St. Anthony monastery at the red sea, with professor Paulo and Mm Mora, this was at

the terrace of the Nile Hilton in Luxor with the afternoon tea. The day after they sent me the one whom cannot be forgotten (Adriano Luzi) to meet me at the Cataract hotel in Luxor, finally, we decided that he will pass by the monastery to see the monastery after they finish the campaign, but did not happen. The recommendation of Pro. Paulo and Mm Mora from Italy that they will send two of their staff to do the cleaning test at the monastery, I sent them the tickets and they arrived to the monastery (Adriano Luzi and Luigi De Cesaris),

It was the first time for both to stay in a monastery for a work for ten days, it seems they were thinking of how they will be survive to work for a long time at the monastery, the result was excellent.

The restoration work started in 1996 with a team of four conservators, Adriano, Luigi, Alberto, Gianluca.

Adriano was an excellent man and conservator, very decent, polite, well organized, big artist, human sense, and his personality was very interested to me, we got closed very soon, and he failed in love with the church of St. Anthony and the monastery, I always remember how when he arrive every campaign to the monastery, he was so happy that he came back home, leaving everything behind his back in Rome but not in Comonanza and live with all his fillings in the monastery (I was a deacon when I was young and I was singing in the church, Adriano said) dreaming of his house and it’s garden in Gazale, however, Adriano was soft but strong person in the same time, laughing but serious, telling funny stories but in time, Adriano soon introduced me to his family, I understood how he was excellent, not only his family but his community too, when he and me together gave a lecture to Comunanza community about the restoration of the wall paintings at St. Anthony monastery.

In the monastery we created an Italian Egyptian family (conservators and monks), not only this but Italian Egyptian kitchen, we enjoyed very much three years of work at St.

Anthony's ok monastery, this is why we continued to work together till the last moment, even now we never work without the spirit of Adriano with us, remembering him all the time.

The restoration of the wall paintings at St. Anthony's monastery was the first project in Egypt to restore the Coptic wall paintings, after this project there are a series of projects done in Egypt (6 projects), gives an idea about the Coptic art, the recent project which was started with Adriano in 2002 is the wall paintings at the Read Monastery (monastery of abba Bigoul & abba Bishai) at suhag in upper Egypt, now the project carried out by Luigi De Cesaris & Alberto Sucato.

Coptic art starts since the Christianity arrived in to Egypt in the first century by St. Mark the apostles, when Egypt was a country of full of pharaonic art, the Egyptians decorated their churches with the same technique of wall paintings for their tombs, but with Christian iconography.

The Coptic iconography is very reach, and with the restoration projects of the wall paintings which are carried by Adriano and Luigi, now the Coptic church can show how is the richness of the Coptic art.

Wall paintings from fifth century till fifteen century were decorated the Coptic churches,

The Copts are the Christian Egyptians, speaking the last form of the early Egyptian language, which is the Coptic language, using the Greek alphabetical with seven letters from the last form of the Egyptian language. The Coptic Church is the Alexandrian church headed now by a pope number 117 since St Mark was the first pope of the church of Alexandria.

Monasticism started in Egypt by St. Anthony the great in the third century, who was the first monk all over the world. The monasticism grown very fast in Egypt, and all the deserts of Egypt was full of monks by the fourth century, and the monks evangelized in Europe after that, while St. Anthony's monastery was the first monastery in the world.

There are many monasteries now in Egypt for monks and nuns, there are a strong revival movement of monasticism in Egypt in the last 30 years, many young's now seeking to be monks and nuns.

The Coptic church using the Coptic songs and hymns which is has a pharaonic musical roots, and the Coptic church still using the hymns in Coptic language and the liturgy too.



The conservator's vocation

Michael Jones

Associate Director, Egyptian Antiquities Conservation Project, American Research Center in Egypt, Cairo

In June 1996 Adriano Luzi began work with Luigi de Cesaris at the Monastery of St. Anthony beside the Red Sea in Egypt. This was when I first met Adriano. It

was also the beginning of our professional collaboration and friendship that was to last until Adriano's death. Although I only knew him for the last seven years of his life, Adriano's deep personal commitment to his work and to his friends, together with his extraordinary sense of responsibility, made knowing him inspirational. It was a privilege to have known him, even for such a short time.

The project at St. Anthony's Monastery was the first of several important Egyptian projects funded by the United States Agency for International Development (USAID) and carried out by the American Research Center in Egypt (ARCE) in which Adriano would participate. The other projects were at the Cave Church of St. Paul in the Monastery of St. Paul nearby St. Anthony's Monastery, and the Monastery of St. Bishai (the Red Monastery) near Sohag.

Conservation at St. Anthony's Monastery grew out of Adriano's previous work in Egypt, in the tomb of Queen Nefertari at Luxor, for it was there, in 1992, that Fr. Maximus el-Anthony first asked Paolo and Laura Mora to send two conservators to his monastery to do cleaning tests on the paintings in the old church of St. Anthony. Three years later USAID and ARCE were able to fund the wall painting conservation project in that church. Although we did not know it at the time, a team was already forming around Adriano that would go on to make the most significant contribution to the rediscovery of a lost era of Egyptian art. The team included Luigi de Cesaris, Alberto Sucato, Fr. Maximus el-Anthony, art historian Betsy Bolman and many others, in particular the staff of the American Research Center in Egypt. Today these have been joined by other equally committed conservators and specialists who continue the dynamic adventure that Adriano was highly instrumental in launching.

Until the work of cleaning and conservation in the Church of St. Anthony began to uncover the previously blackened but well-preserved 13th century mural paintings, Coptic church painting had been all but lost beneath centuries of dirt and over-painting. In

1999, Adriano led the project at St. Anthony's to completion and in 2001 began the conservation of mediaeval and 18th century wall paintings in the nearby Monastery of St. Paul. After having made substantial progress in the Cave Church of St. Paul, Adriano and Luigi together set in motion another project for ARCE at the Red Monastery near Sohag. Cleaning tests showed that the most important and most complete Late Antique mural paintings to survive in Egypt in situ are preserved in this 6th century church. It was shortly after this that Adriano was taken ill and passed away, depriving him of seeing either the Cave Church of St. Paul or the Red Monastery church completed.

Nevertheless, the projects have continued and the range of material that has come to light through them has gone far beyond the expectations of those early years. At the Red Monastery, where work still continues, there is an unprecedented range of brilliant Late Antique mural paintings and decorated, painted architecture now accessible for the first time in many centuries. In the Church of Saints Sergius and Bacchus in Old Cairo remains of a rare 13th century apse painting have been uncovered and conserved. At the Coptic Museum, Cairo, paintings from Monasteries at Saqqara and Bawit have been conserved and displayed. In Luxor Temple, late Roman imperial frescos of the highest quality, celebrating the adventus of the Emperor in Thebes have now been cleaned and are clearly on view to visitors.

This is Adriano's legacy in Egypt. The Coptic faithful now have access to the painted interiors of their monasteries and churches. Art historians are in possession of an entire repertoire of post-Pharaonic art, from the early fourth century to early modern times, that had hitherto been neglected and poorly understood. And we remember him professionally with gratitude for his vocation in the conservation of extraordinary works of art and for setting us on this exciting course of discovery. We also remember Adriano personally for his playful sense of humour and practical jokes, as an entertaining raconteur and as a real friend whom we are thankful to have known.



Adriano, in the Old Church of St. Antony, Egypt

Elizabeth Bolman

Associate Professor of Medieval Art, Temple University
Adjunct Associate Professor of Medieval Art, University of Pennsylvania

One day, as I studied the paintings in the Monastery of St. Antony and watched

Adriano working, I saw a peculiar thing. One minute, the maestro was standing focused intently on the painting he was cleaning, and the next, he was convulsed with silent laughter. No one else was nearby, and I asked him what had happened. He gestured to me to be quiet, and said that he would tell me later. It turned out that one of the young Coptic men, who assisted the conservators, had adopted a rubberized, bulb-shaped device used to blow dust off of the paintings as his personal fan. Day after day, he would sit in the church squeezing the bulb and puffing air on his face. The day I saw Adriano laughing, he had filled the blower with white powder, and had been waiting patiently for the young man to pick it up. Adriano's shudder of suppressed laughter that I witnessed was the moment when the boy had just covered his face with white powder. His look of shocked surprise delighted the maestro, but for me, seeing Adriano's gleeful humor was equally wonderful.

I miss Adriano's wicked humor. I also miss the way he infused surgical precision with an intense spirituality when conserving paintings. His abilities were, at times, miraculous. I will never understand how he could look at a dirty wall, run his fingers across it, and say – correctly as it always turned out – “Betsy, I think we will find paintings under this plaster.” His death has robbed us of many such moments of humor and wonder. It was a privilege to know him.



A champion

Angela Negro

Director of the Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

Adriano and I came to know each other at the beginning of the 1980s. He was a young and little known conservator and I was a young functionary in the Soprintendenza of Cultural Heritage and

Activities in Rome. With great enthusiasm, I concerned myself with restoration projects in Rome and in the territory of the province. Now concerning oneself with restoration projects with great enthusiasm means having the Central Institute of Restoration and its experts as one's highest point of reference. Adriano Luzi was not among them: for him, learning or, more accurately, embracing the difficulties of the conservator's profession was something to be learned on the job, an apprenticeship of practical experience. But strangely enough, when I met him he was

working on the Giacchino frescoes at San Nicola dei Lorenesi, where his guides were Laura and Paolo Mora, the formidable pair of masters who trained generations of conservators at the Central Institute, where they taught for forty years.

I remained struck by the fact that these two unrivalled Italian conservators, known around the world in connection with our internationally famous school, selected this provincial lad (a native of the Marche who had ended up in Rome, where so many other more ambitious, trained and rated experts were well established!) who was so modest and simple in demeanour.

It was there, working on the frescoes of San Nicola dei Lorenesi, where we two beginners got to know and appreciate one another. This was the beginning of a fantastic collaboration, because together (by now I also knew Luigi De Cesaris) we leapt into the adventure of restoring the entire Chiesa di Trinità dei Monti, chapel by chapel, thanks to financial support from the Pii Stabilimenti della Francia a Roma e a Loreto. This was a marvellous adventure, which was completed between 2000 and 2002 and which culminated in the restoration of the Cappella della Rovere, which had been entirely painted by Daniele da Volterra and his assistants (a maximum expression of Michelangelo's influence in Rome between 1548 and 1553). And then the final objective: the "Deposition" of Daniele da Volterra, the masterpiece of this student of Michelangelo, painted around 1545, along with the remnants of the chapel commissioned by Elena Orsini, which has been destroyed except for the great altar. The Deposition is a masterpiece with a troubled history: the conservator Palmaroli transferred the fresco to canvas in 1811. Camuccini later restored it, but it was transformed in its material substance and its colours were darkened in such a way as to lose all the splendour of their mannerist polychromy.

How does one intervene in an absolute masterpiece which already Filippo Titi's guide to Rome (1763) described as one of the "premiere paintings of Rome" after that of Rafael in San Pietro in Montorio, but whose colours had changed so much as to make it practically illegible? This is a work that, while severely darkened, had attracted the attention of Barocci, Caravaggio and Bernini, who adopted some of its details in their own masterpieces.

I will always remember Adriano's certainty and his unimpeachable candour as a great expert. The question then was: could we, in 2001, remove the canvas upon which Palmaroli had transferred the famous fresco in 1811? And this question occupied official commissions made up of great experts who were supremely concerned with the results, in meetings and commissions of prestigious officials. But before all these meetings took place, he and I stood before the painting in the darkness of the church, looked each other in the face, and thought: Isn't it a gamble? Can we really remove the thin layer of the fresco from the canvas that was

applied in 1811 with adhesives that had darkened the faces and limbs of the figures? His certainty in face of all the difficulties these problems presented was crystal clear.

"What are you worried about? I'm certain we'll remove the canvas and I'm certain we'll clean the fresco and return it the way it was three centuries ago. It will be splendid."

I saw Adriano Luzi at work on many masterpieces, among them the Saint Teresa of Bernini in Santa Maria della Vittoria a few years earlier, and I knew of his expert assurance about the materials, and naturally I trusted him. But the undertaking of the Deposition was more difficult. It involved dismantling an old restoration and returning it to its original state as a sixteenth century painting that had schooled generations of masters.

It was not so difficult to convince me, but then there were all those experts assembled in international commissions, with whom we conducted solemn meetings and roundtable discussions. And once more I was surprised by Adriano's assurance and his candour.

When everyone asked whether or not it would be necessary to remove the nineteenth century restoration by Palmaroli, Adriano replied with a serenity and candour that I will never forget: "I am a conservator, and I believe in my work, but my work serves to preserve and defend the meaning of a work of art the way the artist wanted it: we recover the work of art with the means we possess today, letting the artist speak rather than those who sought to preserve the art."

I remember the silence that followed upon his words. He had put all their doubts to rest.

Adriano did not see the completion of the restoration of Daniele da Volterra's Deposition, which he had projected and planned with such brilliance. Many times, after he left us in such a quick and painful way, of which I am a witness, I have asked myself whether there was a secret meaning, hidden from us, behind this difficult and courageous undertaking in which he was confronted with the death of the Deposited Christ a few months before his own departure from the stage.

Today, with the distance of many years since our miraculous experience at Trinità dei Monti, I can say that both then and now I feel honoured to have shared my work with a person who, like all truly great men, was candid and modest, humble in his extraordinary technical knowledge, which rendered him a champion in the field of conservators.

However, it went much further than that: Adriano was agreeable, gentle, affectionate. We did not have time to hold a big party to celebrate the conclusion of the restoration work at Trinità dei Monti, to which he would have brought the unsurpassable roast rabbit his mother always prepared. Perhaps we can try it one day, together.



The ethics of restoration

Colette Di Matteo
Conservateur général
du patrimoine français
Inspector General
of Historical Monuments

When I remember Adriano Luzi, my memories go back twenty years and derive from a shared reflection on the conservation of the

décor of historical monuments, both by me and those who, in Rome, work under French supervision. They are specifically shared by those who have worked at Trinità dei Monti, where my work for the General Inspection of Historical Monuments has allowed me to follow the worksites. I first saw Adriano working in the late 1980s. He was occupied with the décor of the Pucci Chapel in Trinità dei Monti in the team of Elvira Zamorani and Paola Tollo. In that same church we discussed the perilous restoration of the Deposition From the Cross, which undoubtedly would not have been undertaken without him and the confidence he inspired within us.

We shared the same passion, the same ambition for these works bequeathed to us by the past, and the restoration work helped transmit not only a material but also a spiritual message. The artistic value they embodied helped reinforce this message which transcended the explanatory efforts of iconographic experts.

Formed – or forged, I should say – by the ideas of Giovanni Urbani, the successor and chosen disciple of Cesare Brandi, and by the practical teaching that Paulo and Laura Moro bestowed on him, particularly at ICCROM, young Adriano Luzi was one of the most promising pupils of that era. I also remember the words of Giovanni Urbani when he learned that Adriano was associated with the "French" worksites, revealing all the experiences he had had with him, and his pride to see the Italian school of restoration represented so brilliantly.

Later on, it was at the worksite at the cupola of San Nicola dei Lorenesi, where I was oddly assigned to two different teams, that I got to know Adriano better. At this time he was already associated with Luigi de Cesaris. The rigor of his approach went hand-in-hand with his great loyalty, but there was also this constant anxiety, this perfectionism, rendering him unable merely to look on as a restoration occurred before his eyes and not respond to all the demands we placed upon himself. As Prof Jacques Thuillier, who accompanied us, can witness, he was even tempted to assume the restoration of a section that had not been assigned to him in

order to raise it to the level that he himself had set for his group. But it was above all at Trinità dei Monti, in the late 1990s, that our exchanges assumed a completely different intensity. Together with Luigi de Cesaris, Adriano had been placed in charge of restoring some of the lateral chapels, including the core of the Cappella della Rovere, dedicated to the Virgin of the Assumption, which represented a high point of this project. At this worksite, which Pierre Mercier, the delegated administrator of the Pii Stabilimenti della Francia a Roma e a Loreto, asked me to observe in particular detail, I once more noted Adriano's dedication vis-à-vis the project whose artistic essence had been placed in his hands. I believe his demanding conception of the restoration, this tension towards an ideal of perfection that went hand-in-hand with his concern for undertaking minimal intervention, remains the most striking element of his approach. Together with Luigi de Cesaris, at every meeting he took time to demonstrate to me that the truth contained in Daniele's opus could not be done justice to except by the simplest procedures, such as distilled water for cleaning, omitting to mention – since he had already made his standpoint clear – that when it comes to restoration, the deployment of such things as a sense of balance in the sequence of intervention phases is much more important than the application of recipes and the choice of products.

It was more by practice and example than by discussion that Adriano succeeded in imposing this restraint through which the paintings of Trinità dei Monti present to us the force of their truth today. The blues of the Cappella della Assunzione, so rich, so varied, give witness to a genuine respect for this truth, a truth that undoubtedly derives from a painter's initial choices, reserving the blue of lapis to the main figure, that of the Virgin, the other pigments being more classic. But this variety also comes from alterations from previous restorations that have left their mark. All the episodes of this genesis are still entirely legible today because they have been respected.

But for me, thanks to the exceptional qualities of Adriano's team, the true expression of this talent was the possibility of returning the lunette of the Marriage of the Virgin by Marco Pino to the triumphal arch of the same Cappella della Assunzione. Removed in the early nineteenth century to serve as a test object for the conservator Palmaroli and to demonstrate his abilities in the hope of receiving the commission to remove the Deposition from the Cross in the chapel across the way, the lunette of the Marriage of the Virgin had remained in the Villa Medici, the seat of the Académie de France in Rome, ever since. Its director, Bruno Racine, accepted its return in order to restore the integrity of the sixteenth century décor, which the restoration revealed in all its splendour.

The lunette, which had originally been curved to embrace the

shape of the triumphal arch, was straightened, laid flat, transferred to canvas, of course, and very recently (1988) restored like a picture and varnished like an oil painting.

In my view, the restoration of this lunette, its restitution to the world of "mural" painting on its own "mineral" side was the first indication that it would be possible to save the Deposition from the Cross, which had been regarded as lost and which endured the same fate – it had been transposed to canvas and, beneath its bed of wax and polish, it rested upon the altar of the Bonfil Chapel, having become illegible.

I will long remember that evening in February 2000 when, following a worksite meeting at Trinità dei Monti in the company of Ulderico Santamaria and Fabbio Morese from the Vatican research laboratory, which at that time was associated with the restoration of the convent library's roof, Adriano, Luigi and I crossed the church's nave and approached the foot of the Deposition from the Cross. Without speaking, we knew that the evidence for an intervention was clear.

It was not hard for me to convince Pierre Mercier – who was responsible for the restoration projects for the Pii Stabilimenti and who had always told me of his absolute confidence in the work of Adriano Luz and Luigi de Cesaris – followed by the French Ambassador to the Holy See, Monsieur Gueguinou, and his successor, Monsieur Dejamet.

A preliminary study was started, followed by another, very thorough one, which included all the analyses undertaken by the Vatican laboratory – and the decision was made to restore the Deposition from the Cross. It was obvious that only Adriano Luzi and Luigi de Cesaris could be placed in charge of it in close collaboration with the Vatican Museum, which its director, Francesco Buranelli, had immediately urged, personally taking part in all the ensuing committee meetings.

This audacious restoration project began in 2003, sadly without Adriano, just like the bestowal of the Croix de Chevalier in the Ordre National des Arts et des Lettres, by which the Minister of Culture, Jean-Jacques Aillagon, had wished to honour him.

But the works that he and Luigi restored remain, including the Deposition from the Cross, a work that was universally saluted as an immense success and which represents a true heritage to each of us. But it also set an example that later worksites, at Trinità dei Monti and Saint-Louis-des-Français, have not repudiated. These consistently high standards are undoubtedly the clearest proof of our loyalty to Adriano's memory.



Restoration and feeling

Massimo De Luca

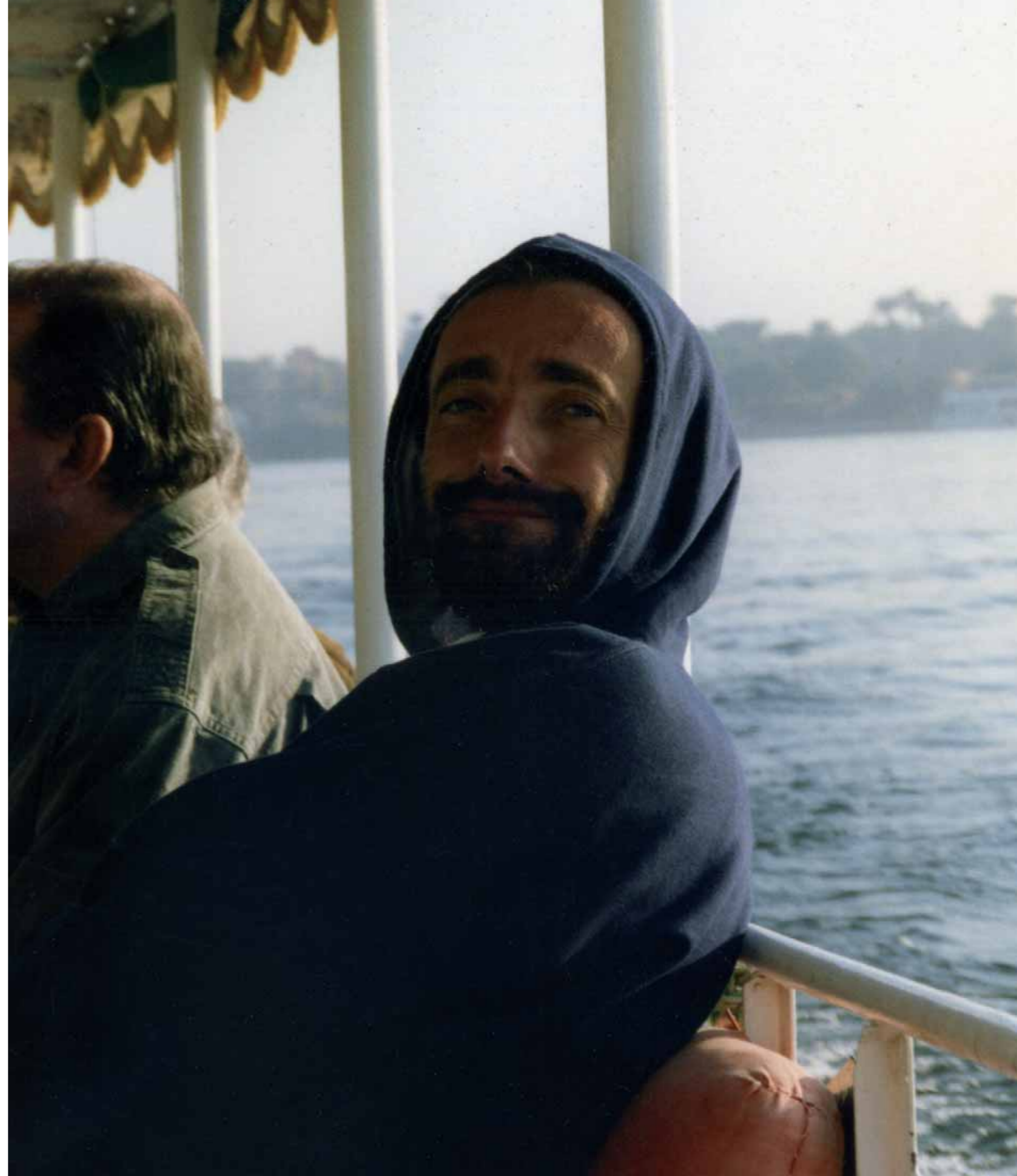
Inspector and Chief Restorer of the Vatican Museum, Lecturer at the Sapienza University of Rome

To paraphrase the title of a film on Enrico Fermi and his companions, The Boys From the Via Panisperna, it is not without pride but

with a certain nostalgia that I presume to define "The Boys From the Via Manin", that group of students who were among the first registrants at the Istituto Italiano di Arte Artigianato e Restauro in Rome. "Who" and "what" generated such enthusiasts for restoration is to be found in a particular period in which this art was increasingly regarded as a routine activity. Even if the memory of those years is recalled more as a "pioneer adventure", the potential of this group has been thoroughly confirmed in the finest professionals who are currently at work in the field of restoration.

And Adriano "is" a part of this group.

The experience of teaching and the opportunity to confer daily with Italian and foreign conservators have provided me with the tools to grasp the personality, capacity and mindset of those who have chosen this path. One example will do for them all: the different approaches one can observe when starting a new restoration project. There are those who dedicate themselves to documentary research, almost as if the work did not exist, there are others who immediately conduct preliminary tests, and there are still others who plan scientific enquiries. As you can see, all of these attitudes can be regarded as correct in theory, but what surprised me most of all was Adriano himself: not once did he fail to devote himself foremost to the "contemplative" phase of the painting, an exercise of pure love of Beauty. This gift, so rare today, brought me into immediate harmony with him and with his innate sensitivity that prevented him from regarding a work of art as a sterile field of endeavour. By taking the time he needed to "get a taste" of the work, an intimate rapport developed between the two until it was no longer the same work, permitting him to penetrate its most intimate secrets. In those meditative moments, Adriano, with the eyes of enthusiasm, gathered all the information he needed to plan and conduct the phase of "serene operativeness", in other words, that modus operandi that made him move his hands with disarming facility, particularly in situations that had nothing "facile" about them. And that is not something one can teach.



Bibliografia essenziale

Scritti di Adriano sui restauri

ADRIANO LUZI, *Il Restauro dietro le quinte*, in "Archeo", 118, Milano, dicembre 1994;

ADRIANO LUZI, *La scultura, il marmo e il restauro* in "Cecilia. La storia l'immagine il mito. La scultura di Stefano Maderno e il suo restauro" di Anna Lo Bianco, Campisano Editore, Roma, 2001;

ADRIANO LUZI e LUIGI DE CESARIS, *Conservation of the Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea* in "Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea", American Research Center in Egypt, inc. - Yale University Press, New Haven and London, 2002;

ADRIANO LUZI e LUIGI DE CESARIS, *L'apparato decorativo della cappella de Sylva* in "Bernini e il 'bel composto'. La cappella de Sylva in Sant'Isidoro" di Angela Negro Campisano Editore, Roma, 2002;

Scritti sui restauri di Adriano

AA.VV., *Nefertari luce d'Egitto*, Fondazione Memmo - The Getty Conservation Institute, Leonardo Arte, Roma, 1994;

AA.VV., (Edited by Elizabeth S. Bolman, Photography by Patrick Godeau), *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, American Research Center in Egypt, inc. - Yale University Press, New Haven and London, 2002;

AA.VV., *Marche e Roma tra '600 e '700: storia, economia e arte*, atti del convegno di Ascoli Piceno e Comunanza, 2003;

AA.VV., (Edited by William Lyster, Photography by Patrick Godeau), *The Cave Church of Paul the Hermit at the Monastery of*

St. Paul, Egypt, American Research Center in Egypt, inc. - Yale University Press, New Haven and London, 2008;

CARLA ALFANO, *Nefertari, Luce d'Egitto*, in "Archeo", 118, Milano, dicembre 1994;

CECILIA BERNARDINI, *Il restauro degli affreschi del Paradiso di Giovanni Lanfranco*. in "Sant'Andrea della Valle" di AA.VV. Skira editore, Milano, 2003;

LIVIA CARLONI, *Le opere del Domenichino in Santa Maria della Vittoria a Roma: la Madonna della Rosa di Guido Nolfi e la cappella di San Francesco di Ippolito Merenda*, in "Domenichino 1581-1641" di AA.VV. Electa, Milano, 1996;

LIVIA CARLONI, *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla "men cattiva opera" del Bernini* in *Gian Lorenzo Bernini, regista del Barocco*, a cura di Claudio Strinati, Maria Grazia Bernardini, Skira, 1999;

LUIGI DE CESARIS, ALBERTO SUCATO e WILLIAM LYSTER, *Conservation of the Wall Paintings in the Church of St. Paul* in "The Cave Church of Paul the Hermit at the Monastery of St. Paul, Egypt", American Research Center in Egypt, inc. - Yale University Press, New Haven and London, 2008;

GIULIA DE MARCHI (a cura di), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, Marsilio Editori, Venezia, 1999;

COLETTE DI MATTEO, *Restaurare la Trinità dei Monti. Un cantiere esemplare*. in *Connaissance des arts: "La Trinità dei Monti"* di AA.VV. SFFA. Société Française de Promotion Artistique, 2004;

DANIELA FERRIANI, *Simone De Magistris ad Ascoli Piceno: 1588-1592*, in "Le arti nelle

Marche al tempo di Sisto V", Silvana Editoriale, Milano, 1992;

LAURA INDRIIO (a cura di), *Il convento seicentesco di San Pietro a Carpineto, un primo intervento di restauro*, Multigrafica, Roma, 1990;

CHRISTIAN LEBLANC e ALBERTO SILIOTTI, *Nefertari e la Valle delle Regine*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1993-2002;

ANNA LO BIANCO (a cura di), *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, Marsilio Editori, Venezia, 1999;

ANNA LO BIANCO, *Cecilia. La storia l'immagine il mito. La scultura di Stefano Maderno e il suo restauro*, Campisano Editore, Roma, 2001;

ANNA LO BIANCO, STEFANO PAPETTI (a cura di), *Antonio Amorosi. Vita quotidiana nel '700*, Marsilio Editori, Venezia, 2003;

CATERINA NAPOLEONE, *La trasverberazione di Teresa. La Cappella Cornaro del Bernini*, in "FMR" 119, Milano, dicembre 1996;

ANGELA NEGRO, *Bernini e il "bel composto". La cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Campisano Editore, Roma, 2002;

STEFANO PAPETTI, *Simone De Magistris e i suoi committenti fra Ascoli e Offida negli anni 1580-1590*, in "Notizie da Palazzo Albani", XX, 1-2, 1991;

PAUL VAN MOORSEL, *Les peintures du monastère de Saint-Antoine près de la mer rouge* (planches: *peintures* Pierre-Henry Laferrière, Abdel Fattah Nosseir et Philippe Akermann - *Photographies* Basile Psiroukis), Institut Francais d'Archéologie Orientale, Il Cairo, 1977;

*Finito di stampare nell'aprile 2011
per conto della Fondazione Cassa di Risparmio
di Ascoli Piceno
dalle Grafiche D'Auria S.r.l.
di Ancarano - Teramo*

