



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 7 Anno 2012

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010





Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di redazione

5

1987-2012: 25° anniversario programma EUR.OPA Grandi Rischi
Alfonso Andria

6

Tra Tutela e Valorizzazione dei Beni Culturali
Pietro Graziani

8

Conoscenza del patrimonio culturale

Alessandra Filippelli Gaetano Cici Il MARTA:
storia di un museo del sud

12

Witold Dobrowolski La *Campania felix* nell'immaginario
massonico della decorazione di una villa a Varsavia
dell'ultimo re polacco Stanislao Augusto

16

Roger A. Lefèvre Le 5ème Congrès International sur «La
Science et la Technologie pour la Sauvegarde du Patrimoine
Culturel dans le Bassin Méditerranéen», Istanbul 2011

22

Cultura come fattore di sviluppo

Patrizia Asproni La partnership fra settore pubblico e
impresa privata

26

Walter Vitali Politiche nazionali per la città e la cultura

32

Salvatore Claudio La Rocca Ma quanto "vale" il Patrimonio
Culturale? Per un *new deal* mosso dalla cultura

34

Laura Benassi Architettura medievale sarda e corsa.
Ricordi di un giovane maestro: Roberto Coroneo

42

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Giuseppe Teseo Progetto museografico e cantiere di
restauro della "Gipsoteca medievale" nel Castello di Bari

50

Maria Carla Sorrentino L'Hotel Toro di Ravello:
un albergo e una famiglia

60

Crescenzo Paolo Di Martino Percorsi archivistici in Costa
d'Amalfi: gli Archivi dell'insigne Collegiata di Maiori

64

Francesco Guizzi Le Fondazioni Culturali nel
panorama italiano: la Fondazione Giuseppe Emanuele e
Vera Modigliani

72

Eugenia Apicella, Giulia Urso Per un approccio innovativo
all'istruzione collegata al patrimonio culturale e all'aria aperta
per un pubblico adulto: un'analisi internazionale dei bisogni

76

Miscellanea

a cura della redazione Alfonso Andria nominato
nell'Accademia Europea delle Scienze e delle Arti

88

SIGN THE PETITION!

90

Copyright 2010 © Centro Universitario
Europeo per i Beni Culturali
Territori della Cultura è una testata iscritta
al Tribunale della Stampa di Roma.
Registrazione n. 344 del 05/08/2010

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@libero.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alboRELIVADIE@libero.it

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

Massimo Pistacchi Beni librari,
documentali, audiovisivi

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Antonio Gisolfi Informatica e beni culturali

gisolfi@unisa.it

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Francesco Cetti Serbelloni Osservatorio europeo
sul turismo culturale

fcser@iol.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

*Per consultare i numeri precedenti e i
titoli delle pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione pubblicazioni*

*Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org*

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858101 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org



Giuseppe Teseo

Giuseppe Teseo, Direttore -
Architetto del Ministero per i
Beni e le Attività Culturali

Progetto museografico e cantiere di restauro della “Gipsoteca medievale” nel Castello di Bari

Le ragioni del progetto

Interrogarsi, oggi, su cosa esprima il riconoscimento visuale dell'antico, del monumentale, del bello, è una domanda che introduce la questione del riconoscimento soggettivo e comunitario reso possibile attraverso il *patrimonio culturale*. «Testi in parte recenti della storiografia sul tema, mostrano come il bagaglio d'immagini evocate e trasmesse dal patrimonio storico-culturale abbia garantito un utile sostegno ai nazionalismi otto-novecenteschi [...] affermando il carattere naturale e originale dell'identità rappresentata [...]. L'estetismo come via per cogliere l'essenza dello spirito italiano e promuoverne la rinascita, cardine su cui ruotò un orientamento ideologico che confluì appunto nel nazionalismo, nel frattempo sviluppò una peculiare ipotesi di conservazione e valorizzazione del patrimonio»¹. Una nuova forma di celebrazione del patrimonio si diffuse proprio negli anni di cui parliamo: le esposizioni regionali d'arte e d'antichità configurarono infatti un orizzonte simbolico del tutto nuovo. Il concetto di patrimonio, fino al primo Novecento incentrato sulla città, fu «da questo momento proiettato piuttosto sulla regione, spazio culturale privilegiato per la ridefinizione dell'identità. Come proposta simbolica dotata di miti, stereotipi e valori, la regione rifletteva l'esigenza diffusa di promuovere progetti e ambizioni su di una dimensione più ampia di quella cittadina, in grado di promuovere valori d'aggregazione diversi da quelli formulati dal municipalismo»². Evento “mediatico” di grande impatto sull'opinione pubblica, l'esposizione storico-artistica regionale sottoponeva allo sguardo dei visitatori le più importanti e pregevoli testimonianze del passato delle singole realtà, riunite in un unico luogo, a sintetizzare il contributo della regione al primato della nazione. Tra le regioni interpreti di questa temperie culturale la Puglia, che già da qualche decennio aveva avviato la ricerca e la ricostruzione del proprio passato, vide rafforzata l'acquisizione della propria coscienza artistica nella partecipazione alle due Esposizioni Nazionali di Torino del 1898 e di Roma del 1911, che celebravano due momenti della storia politica dell'Italia unita e moderna. Come scrive nella rivista ufficiale dell'Esposizione di Torino l'ingegnere Ignazio Verrotti, curatore insieme all'ingegnere Riccardo Ceci dell'allestimento delle opere pugliesi: «Nello studio del passato è la garanzia della continuità della tradizione [...] nonché l'espressione di quanto resta costante del carattere di un popolo [...] e questa impronta speciale, per l'arte medievale pugliese consiste nell'armonica combinazione di elementi svariati.

¹ S. Troilo, *Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, 2005.

² S. Cavazza, *Identità e culture regionali nella storia d'Italia*, in “*Memoria e ricerca*”, n. 6, 1995.



Ebbene, se si riflette un po' e dal particolare si sale al generale, si vedrà che questo carattere dell'arte architettonica medioevale pugliese, in fondo, è il carattere che distingue l'arte italiana in generale [...] Questa particolarità [...] rivelatrice dell'armonica fusione delle facoltà intellettive e immaginative, fa pensare che in tempi in cui il principio di unità non esisteva politicamente, vi era un'unità nel sentimento artistico che fondeva le tendenze, le aspirazioni, le idealità differenti delle varie regioni italiane in un carattere comune...». Le idee riassunte dal Verrotti per l'Esposizione del 1898, ebbero concreta traduzione nei progetti dei Padiglioni della Mostra Regionale di Roma del 1911. Il Padiglione pugliese, progettato dall'architetto Angelo Pantaleo, Ispettore della R. Soprintendenza ai Monumenti della Puglia e del Molise, costituiva una sorta di sintesi stilistica trasposta «in un unico edificio [componendo] i più notevoli motivi architettonici e ornamentali dell'arte in Puglia nei secoli dal X al XIV, ispirandosi, segnatamente per la parte architettonica, ai migliori monumenti religiosi, civili e militari di Bari, Bitonto, Lecce, Brindisi, Foggia, Manfredonia, Trani e altri ancora»³. L'obiettivo di mostrare l'importanza del patrimonio architettonico posseduto e divulgarne la conoscenza sembrava in tal modo pienamente raggiunto, anche a motivo del grande seguito di pubblico richiamato da queste Esposizioni. Come è stato osservato: «In quest'ottica un nuovo grande ruolo veniva ad assumere [...] il calco, inteso non tanto e non solo nella classica accezione di copia che, in un certo senso sostituiva l'originale, conservandone il valore [...], o come "modello" da imitare, [...] quanto piuttosto come materiale didattico»⁴ attraverso il quale si cercava di facilitare la comprensione di elementi scultorei altrimenti difficilmente apprezzabili nei loro dettagli. Non a caso, dunque, «per una parte dei calchi da figurare nel padiglione pugliese a Roma» fu deciso di affidarne l'esecuzione agli scultori Pasquale Duretti e Mario Sabatelli e non, come da prassi, ad artigiani "formatori" o "calicatori". Testimonianze dell'epoca riferiscono dello stupore suscitato dal padiglione pugliese, tanto da indurre Adolfo Venturi a richiederne i calchi per arricchire la gipsoteca della Scuola di Storia Nazionale dell'Arte a Roma. Fortunatamente, a differenza del 1898, questa volta i calchi tornarono a Bari, passando a far parte integrante del Museo Archeologico Provinciale. Col passare degli anni, scemata l'eco del successo iniziale, la raccolta di calchi «divenne una sorta di appendice un po' ingombrante»⁵ del Museo Archeologico, a sua volta ospitato nei ristretti spazi del Palazzo Ate-

³ A. Pantaleo, *Il Padiglione pugliese nell'esposizione regionale di Roma – Guida*, Roma, 1911.

⁴ R. Gnisci, *I calchi e il loro restauro*, in: *Cattedrali e castelli di Puglia*, Bari, 1999.

⁵ C. Gelao, *Tra calchi e monumenti. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*; in: *Cattedrali e castelli di Puglia*, Bari, 1999.



neo. Finalmente nel 1949 a conclusione di una lunga vicenda burocratica, la nuova sede dell'istituita "Gipsoteca medievale" venne allocata nel Castello Svevo di Bari, dove ancora oggi rimane allestita, nei saloni a livello terreno dell'ala ovest.

Non sono molti i casi in cui vediamo confrontarsi così da vicino un singolare repertorio di calchi di elementi architettonici e scultorei medievali con un autentico, coevo, spazio monumentale che lo ospita; il caso della Gipsoteca all'interno del Castello di Bari è uno di questi. Se per un verso può dunque dirsi acquisito l'assunto della compatibilità d'immagine tra lo 'spazio-ambiente' e la particolare raccolta di oggetti che ospita, dall'altro un breve richiamo alla tematica della 'riproduzione' di opere d'arte risulta utile per inquadrare le motivazioni che ancora oggi decretano l'apprezzamento di questo tipo di 'repliche' e del 'valore di attualità' che riveste la raccolta di calchi della Gipsoteca del Castello. Come è stato osservato, «l'oggetto del passato che perviene al presente si trova in uno stato di conservazione solamente parziale: scomparso o mutato l'universo culturale che lo ha originato, l'oggetto del passato è per sua stessa natura frammento. Molto del fascino dell'antico risiede proprio in questo carattere di frammentarietà. Ciascun frammento rappresenta dunque un rimando a un contesto di riferimento, a un'epoca terminata, a un significato assente: attraverso il frammento, il passato viene inscenato nell'orizzonte dell'osservatore consentendogli di varcare la soglia della temporalità presente»⁶. Fra tutti gli strumenti di cui l'architettura dispone per costruire un legame con la memoria, l'uso del frammento è quello più significativo della presenza fisica: la citazione, la reminiscenza, l'imitazione o altri artifici che perseguono tale finalità, agendo attraverso la rappresentazione rimangono svincolati dalla materialità dell'oggetto. Allo stesso modo, dunque, nel caso dei calchi della Gipsoteca, la 'copia', ovvero il calco, assume la valenza di vero e proprio 'frammento' dell'architettura da cui è stato 'calcato', dove la diversità materica della replica rispetto all'originale non inficia in alcun modo il potere evocativo che suscita la sua immagine. Oggi, del resto, nessuno mette in discussione la qualità artistica delle riproduzioni (calchi in gesso) di sculture e facciate di monumenti europei che arricchiscono musei come il Victoria & Albert di Londra, il Museo dei monumenti francesi di Parigi o il Museo Otzuka, in Giappone, che ospita le copie delle opere d'arte più belle dell'umanità o, ancora, la fedele riproduzione delle pitture rupestri di Altamira nel mu-

⁶F. De Matteis, *Architettura in trasformazione* in: *La Patria e la memoria*, Milano, 2009.



seo di Santillana del Mar, in Spagna (fig. 1). In estrema sintesi, si può concludere che il diffondersi della 'clonazione' e del costituirsi di questi 'neo-monumenti', quali sono, appunto, i calchi della "Gipsoteca medievale" del Castello di Bari, interpellano su una questione di fondo nella comprensione dell'architettura, che può essere identificata nella nostra disponibilità eventuale «ad accettare come fatto positivo [...] la contemplazione di una copia in sostituzione dell'originale»⁷.

Restauro architettonico e allestimento museografico

Quale premessa alla descrizione dei lavori eseguiti è parso utile il richiamo, qui brevemente accennato, di alcune fondamentali formulazioni di principio che ancora oggi rappresentano i criteri più saldi di riferimento per l'ambito disciplinare in argomento e che hanno ispirato l'orientamento metodologico seguito nell'intervento di restauro e di allestimento museografico delle sale che ospitano la Gipsoteca. Il richiamo è rivolto in particolare a quelle esperienze che hanno portato ad intendere il museo come «luogo architettonico» dove «si esercita un'attività critica e non operazioni di gusto o di arredo» e alla concezione della museografia quale «restauro preventivo». Andando indietro nel tempo, al decennio che va dal secondo dopoguerra fino alla soglia degli anni Sessanta del Novecento, divengono numerose le ricostruzioni di musei dietro impulsi e spinte diverse, con esiti molto diversificati, accomunati, però, dal desiderio di «rinnovare la museografia italiana [che appariva] quanto mai atardata»⁸. A volte si assiste a trasformazioni profonde; è il caso delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, con l'ampliamento del Museo e la nuova sistemazione curata da Carlo Scarpa, o anche il caso di Genova, dove è Franco Albini a dar vita, in Palazzo Bianco, a uno dei musei più moderni del momento. L'interesse per la museografia non si sofferma solo sugli aspetti esterni (è nota la questione posta da Brandi circa l'apprezzamento dei dipinti privati della cornice) ma scava a fondo la sostanza spaziale del problema. In quegli anni, dopo quasi un secolo di allestimenti in cui la parete veniva annullata come spazio e ridotta a semplice supporto di stoffe o arredi, il museo trova una sua immagine architettonica, grazie alla maturata consapevolezza dell'esistenza di un nesso inscindibile fra lo spazio museale e l'opera d'arte, «contro la pretesa di fare il vuoto intorno ad essa»⁹. Lo stesso Brandi prende le distanze dalle convinzioni che aveva precedentemente espresso in merito alla cornice dei dipinti, affermando che la stessa «deve rappresentare un elemento



Fig. 1 Neocueva, Museo di Altamira: sala della riproduzione delle pitture rupestri.

⁷ A. H. Martinez, *La Clonazione Architettonica*, Milano, 2010.

⁸ M. C. Mazzi, *Museografia come restauro preventivo*, in: "La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi". Atti del Convegno Internazionale di Studi 2003, Firenze 2006.

⁹ M. Mulazzani, *La tradizione italiana del "museo interno"*, in A. Huber, *Il museo italiano*, Milano 1997.



di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale»¹⁰. A conclusione del percorso compiuto in quegli anni Brandi esplicita anche il significato di «restauro preventivo», che non può essere una sorta di vaccinazione che rende immune l'opera d'arte, ma provvedimento inteso come «tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli». Suggerisce quindi le linee d'indagine comuni a tutte le opere d'arte: «la prima sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico; [la seconda] l'indagine [...] sullo stato di consistenza della materia e, successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria o direttamente minaccino la conservazione».¹¹ Infine, quasi vent'anni dopo l'esposizione da lui curata nella Sala delle Mostre (1938) presso l'Istituto Centrale del Restauro, Brandi così riepiloga: «siamo risaliti al Museo che è fondamentalmente un *luogo architettonico* per far godere appieno, ma in se stesse le opere d'arte che vi si alloggiano. Il raccordo spaziale fra queste opere e il *luogo architettonico* darà [...] la misura esatta della consapevolezza critica dell'epoca che quel luogo architettonico produce. Ma per questo raccordo non esiste soluzione prefabbricata dall'autore né ricostruibile pazientemente attraverso la storia del gusto. La museografia come *restauro preventivo*, ecco il nostro assioma. Come restauro preventivo nel predisporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell'opera al futuro; ma anche come salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione»¹². In sintonia con l'*iter* teoretico a cui finora si è fatto cenno, le sale del Castello deputate dal 1949 a ospitare la 'Gipsoteca medievale' assumono dunque il carattere di «luogo architettonico» che in sé detiene la speciale potenzialità indicata da Brandi come «suggerimento ambientale», che 'aiuta' il concretarsi delle scelte di 'ambientamento' espositivo. È questo l'assioma che, coniugato all'accezione brandiana di museografia quale «restauro preventivo», informa l'impostazione metodologica del restauro architettonico delle sale e la concezione degli apparati museografici, nell'intento di non tradire la logica inerente la preesistenza, senza al contempo dover rinunciare agli strumenti tecnologico-costruttivi e figurativi propri della modernità. Il tema principale posto dalla nuova sistemazione della Gipsoteca è quello di proporre un percorso di visita idealmente guidato, che si dispiega attraverso la sequenza degli allestimenti espositivi rea-

¹⁰ C. Brandi, *Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*, in Atti del seminario di Studi di Pisa, Pisa 1954.

¹¹ C. Brandi, *Il restauro preventivo*. In C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963.

¹² C. Brandi, *Il restauro*, op. cit.

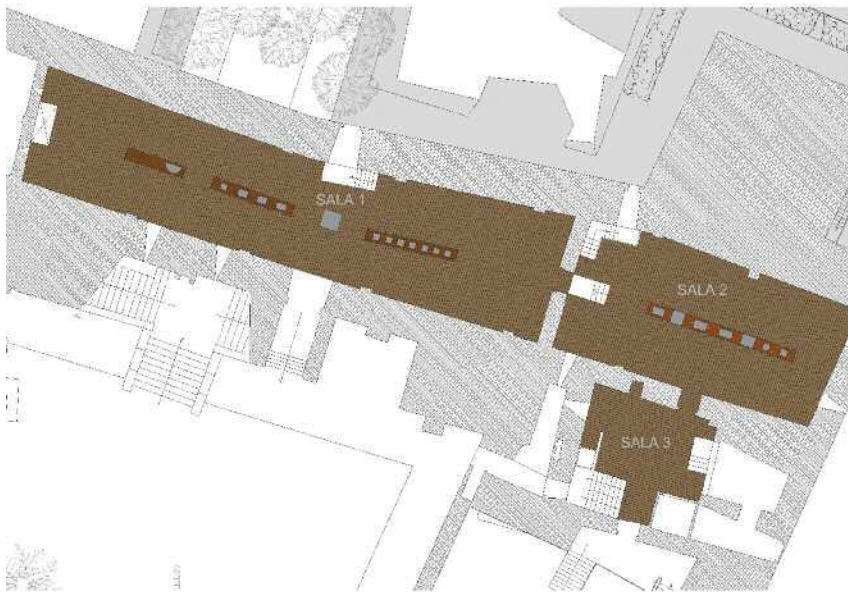


Fig. 2 Planimetria dell'allestimento.

lizzati in ciascuna sala, e che si integra con il percorso che attraversa gli altri spazi visitabili del Castello. Fermo restando che il principio guida delle opere strettamente di restauro è fondato sul riconoscimento filologico della storia passata, anche recente, dell'ambiente architettonico in tutte le sue stratificazioni, l'intervento museografico mira a risultare a-significante, con l'intento, appunto, di non entrare in competizione con il sistema di figurazione della preesistenza. Si è cercato cioè di mantenere la dovuta centralità dell'ambiente architettonico, pur attribuendo al 'frammento' (calco) un'evidenza tale da consentirne l'esperienza da parte dell'osservatore. Secondo questa modalità, si è tentato di risolvere il difficile problema della creazione di un raccordo fra la pavimentazione esistente (in 'doghe' di legno), i supporti espositivi e la spazialità architettonica delle sale, attraverso l'aggiunta di un elemento programmaticamente neutro, minimamente articolato: un semplice volume prismatico quale supporto dei calchi (figg. 2-5). La scelta cromatica pensata per il supporto, realizzato nel medesimo materiale del pavimento, contribuisce a mantenerlo in secondo piano rispetto agli oggetti esposti, quasi ad annullarsi nel pavimento stesso. Per le pareti la scelta è stata di mantenere la funzione che hanno assunto nelle precedenti sistemazioni, assimilandole così a un vero e proprio *antiquarium*, dove la collocazione dei 'reperti' segue però un nuovo ordina-



Fig. 3 Prima sala.

Fig. 4 Prima sala: vista orientata verso la seconda sala.



Fig. 5 Calco del Portale della Basilica di San Nicola di Bari con vista sulla seconda sala.



Fig. 6 Organizzazione espositiva dei calchi 'a parete': Barletta.

Fig. 7 Organizzazione espositiva dei calchi 'a parete': Bari, Basilica di San Nicola.

Fig. 8 Organizzazione espositiva dei calchi 'a parete': Altamura-Barletta.



mento, secondo un'organizzazione 'topografica' che li raggruppa per città di provenienza, a suggerire una ricostruzione metaforica per 'modelli' della produzione architettonica (e artistica) locale, in ambito regionale (figg. 6-9). Anche per la finitura delle pareti e delle volte (grassello di calce con 'velatura' bianca) la scelta cromatica contribuisce a mantenere in secondo piano tali 'fondi' murari rispetto agli oggetti esposti. Analoga l'ottica seguita nello svolgimento del tema illuminotecnico, nell'intento di giungere a una equilibrata relazione tra luce, opera, ambiente e fondo. La risposta è stata l'adozione di corpi illuminanti a sospensione con una mobilità a 360 gradi sui tre assi cartesiani, nell'orientamento delle luci, che permette di illuminare non solo i calchi, ma anche lo spazio, che, a sua volta, emerge come opera in sé. Una



Fig. 9 Cattedrale di S. Maria Assunta, Altamura: Lunetta del portale.

maggiore caratterizzazione plastica dei calchi viene inoltre enfatizzata dall'illuminazione a tecnologia led proveniente dal supporto, che include anche un analogo sistema di illuminazione



Fig. 10 Basilica di S. Nicola, Bari: Capitello.

'segna-passo' (figg. 10-11). In definitiva, una progettazione museografica in cui sussiste un'analogia di intenti con il restauro, perché la cornice entro la quale vengono inseriti i 'reperti', cioè lo spazio architettonico che li accoglie, conserva la sua netta autonomia formale e linguistica, rimanendo pienamente leggibile. Al contempo, inseriti in questa sorta di 'costruzione scenica' neutra, l'orchestrazione dei 'reperti' risulta indirizzata a una fruizione spiccatamente cognitiva, in modo da assecondare la costruzione del complesso racconto architettonico (e artistico) testimoniato dai calchi e del suo significato evocativo.

Il restauro dei calchi

L'opinione che «una copia è di certo un documento storico dell'opera d'arte», di per sé condivisibile, appare anche appropriata se riferita ai calchi dei quali ci occupiamo, «vero e proprio repertorio d'immagini di un percorso storico e culturale, [...] riproduzione enciclopedica di opere medievali, [...] campionario di sculture e motivi architettonici»¹³. A ben vedere, un 'campionario' di reperti alla cui vetustà va a sommarsi la qualità della loro fattura; frutto dell'esperienza artistica dei due valenti artefici che li hanno 'formati', i calchi mostrano infatti un'innegabile qualità che li carica di un'autonoma 'aura' di artisticità. Si tratta allora, a pieno titolo, di testimonianze storico-artistiche, di fronte alle quali l'imperativo è stato quello della tutela, in termini di conservazione e restauro, unitamente alla valorizzazione, in termini di incremento della fruibilità attraverso un'appropriata presentazione museografica. È certo superfluo sottolineare che nessuna valutazione teorica di priorità sottende alla scansione delle tematiche trattate nei paragrafi di questo contributo. Pertanto la valorizzazione di cui si è appena detto va di pari passo con la necessaria cura nel mantenere o ricondurre a uno stato di leggibilità - e quindi di fruibilità - il complesso dei reperti. E difatti tutte le opere presenti in mostra sono state oggetto, quando ne



Fig. 11 Supporto espositivo per i calchi della seconda sala.

¹³ R. Gnisci, *I calchi...*, op. cit.



Fig. 12 Pulitura chimica con Gel d'Agar.



Fig. 13 Pulitura in presenza di patine: prima dell'intervento e dopo il restauro.

¹⁴ *ibid.*

cessario, di accurati interventi di consolidamento e pulitura per garantirne la migliore conservazione dopo lunghi periodi di mancata manutenzione se non addirittura di confinamento nei depositi del Castello, in situazioni certo non favorevoli alla loro sopravvivenza. La necessità di intervenire sulle opere in degrado per ricondurle a condizioni stabilizzate di conservazione si lega anche all'opportunità di rendere note sia le difficoltà incontrate e le soluzioni adottate, sia le nuove conoscenze ricavate dalla recuperata leggibilità, attribuendo al restauro il giusto rilievo come parte della ricerca filologica condotta fino a oggi intorno ai calchi della Gipsoteca, ben al di là della compiaciuta presentazione del "prima", del "durante" e del "dopo". In questa sede, tuttavia, anche per motivi di spazio, è parso opportuno limitare a un breve sintesi la descrizione dei restauri che hanno interessato i calchi della Gipsoteca. Una consistente porzione degli oltre 130 'reperti' selezionati per la mostra permanente mostrava evidenti forme di degrado (macchie e incrostazioni, decoesione e/o polverizzazione del materiale, ossidazione delle armature metalliche, fratture profonde, cadute di materiale o parti mancanti, precaria staticità dei sostegni a parete, ecc.).

La sequenza delle fasi di intervento, condottesecondo una metodologia in parte già sperimentata in occasione di precedenti restauri¹⁴, si è articolata attraverso operazioni di pulitura preliminare dai depositi superficiali incoerenti (mediante l'ausilio di aspirapolvere e pennellesse a pelo morbido), seguita da una pulitura meccanica per l'eliminazione

dei depositi coerenti e aderenti (con gomma pane, spazzole e spazzoline con setole sintetiche). Per ottenere un'efficace risultato nell'asportazione di macchie e incrostazioni tenaci si è scelto di procedere a una pulitura chimica (con l'impiego del 'Gel d'Agar', con l'aggiunta di un tensioattivo) (figg. 12-13). Le operazioni di consolidamento hanno riguardato sia i calchi soggetti a fenomeni di polverizzazione della superficie (con l'impiego di silicato di etile dato a pennello), che quelli interessa-



Fig. 14 Sostituzione delle armature ammalorate con tondini in vetroresina.



Fig. 15 Rinforzo dell'armatura con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro; stuccatura e integrazione plastica.



Fig. 16 Consolidamento e integrazione delle armature in bambù ammalorate con tondini in vetroresina.

ti da macro lesioni e fratture profonde (con l'impiego di imperniazioni di barre in vetroresina e resina epossidica per ripristinare l'integrità strutturale) (fig. 14-15); operazioni di consolidamento hanno interessato anche le vecchie armature in canna di bambù (fig. 16).