

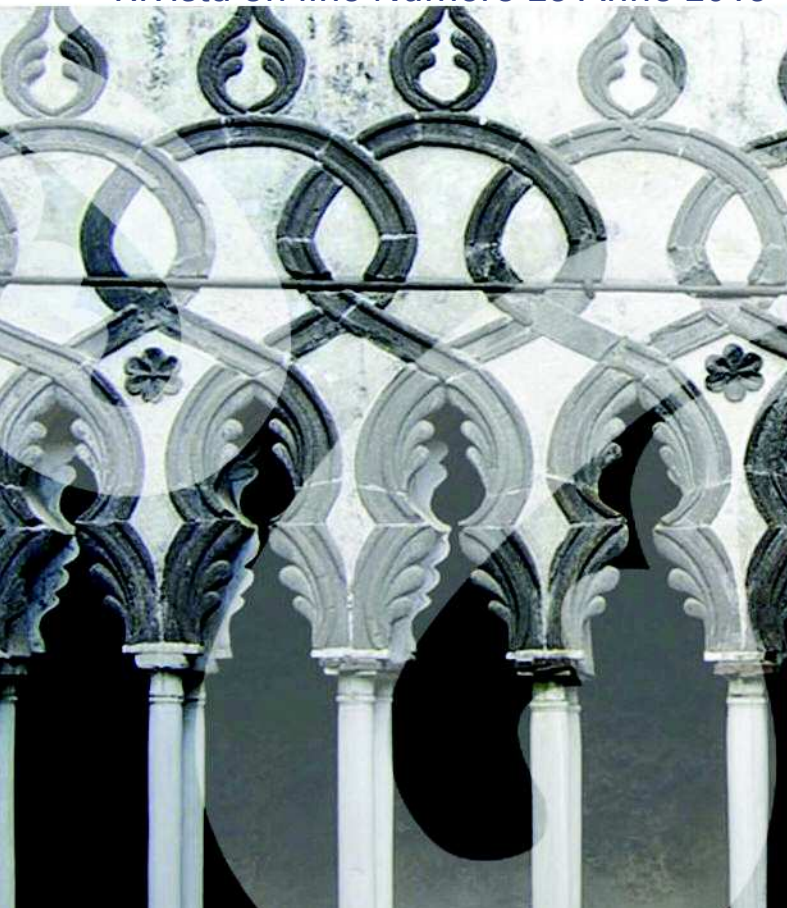


Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 25 Anno 2016

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



Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione 5

Le "culture sismiche locali"
Alfonso Andria 8

Il turismo e le sue molte facce
Pietro Graziani 12

Conoscenza del patrimonio culturale

Véronique Blanc-Bijon Comment travaillaient les
mosaïstes dans l'Antiquité 16

Cultura come fattore di sviluppo

Marcello Marchetti L'emergenza nella tutela dei beni
culturali in Abruzzo 44

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Giuseppe Teseo Progetto museografico e cantiere di
restauro della "Gipsoteca medievale" nel Castello di Bari 68

Fabio Pollice Alberghi di comunità: un modello di
empowerment territoriale 82

Appendice

Fabio Pollice Community hotels: a model
of territorial empowerment

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@alice.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

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Beni librari,

documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

francescocaruso@hotmail.it

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,

pierotti@arte.unipi.it

ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore

dieterrichter@uni-bremen.de

"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione

matilde.romito@gmail.com

del patrimonio culturale

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo

sul turismo culturale

adamendola@unisa.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 2148433 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Giuseppe Teseo

Giuseppe Teseo,
Soprintendenza per i beni
architettonici e paesaggistici
delle province di Bari,
Barletta-Andria-Trani e Foggia

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 rinvia al senso dello spazio, alla percezione del passato, all'intricarsi di memorie diverse nel luogo e sul luogo che in questo modo riacquista centralità nella comprensione dell'identità. La domanda introduce la questione del riconoscimento soggettivo e comunitario reso possibile attraverso il *patrimonio culturale*. Riandare alle singole comunità, agli sguardi diversi che leggono luoghi, monumenti e oggetti permette anche di cogliere le modalità di confronto con il passato del luogo da parte di cittadini non sempre parte della comunità immaginata della nazione. «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 [...]. Risorsa concettuale dal grande impatto emozionale, il patrimonio ha cioè legittimato nazionalismi latenti [...], garantendo il loro successo e affermando il carattere naturale e originale dell'identità rappresentata [...]. L'estetismo come via per cogliere l'essenza dello spirito italiano e promuoverne la rinascita, [...] è uno dei [...] cardini su cui ruotò un orientamento ideologico che a breve confluì nel nazionalismo, e che nel frattempo sviluppò una peculiare ipotesi di conservazione e valorizzazione del patrimonio» (Troilo 2010). 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» (Cavazza 1995). 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. Si trattava di raccolte di oggetti che, provenienti da vari contesti, componevano la



mappa complessiva dell'appartenenza culturale regionale. 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. 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 ed 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, era composto di svariati elementi architettonici che costituivano una sorta di sintesi stilistica trasposta «in un unico edificio [con] i più notevoli motivi architettonici ed ornamentali dell'arte in Puglia nei secoli 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». L'obiettivo di mostrare l'importanza del patrimonio architettonico posseduto e di 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» (Gnisci 1999) 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 che nel 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» (Gelao 1999) del Museo Archeologico, a sua volta ospitato nei ristretti spazi del Palazzo Ateneo. 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 terraneo 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. In una tale circostanza, se per un verso può 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 'copia' 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 ad un contesto di riferimento, ad un'epoca terminata, ad un significato assente: attraverso il frammento, il passato viene inscenato nell'orizzonte dell'osservatore consentendogli di varcare la soglia della temporalità presente»



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

(De Matteis 2009). La fascinazione romantica per le rovine trovava la sua radice in questa capacità demiurgica dell'immagine, in grado di trasportare il soggetto avanti e indietro nel tempo. 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 Otsuka, 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 museo di Santillana del Mar, in Spagna [Fig. 1]. In estrema sintesi, si può concludere che il diffondersi della 'clonazione' e del costituirsi di questi 'neomonumenti', quali sono, appunto, i calchi della "Gipsoteca medievale" del Castello di Bari, interpelli 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» (Martínez 2010).



Restauro architettonico e allestimento museografico

Un'utile premessa alla descrizione dei lavori è parso 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 attardata» (Mazzi 2006). Una testimonianza dello spirito che anima la reazione davanti alle distruzioni subite dal patrimonio artistico a causa della guerra si può cogliere in alcune rubriche de "L'Immagine", la rivista diretta da Cesare Brandi dal 1947 al 1950 e ispirata, nel suo indirizzo critico, al dialogo del "Carmine", dove i pensieri del Maestro sull'estetica e sul restauro «appaiono già intrecciati e saldamente correlati». Se da un lato il restauro richiedeva con urgenza saldi criteri di riferimento ed un'impostazione rigorosa, dall'altro la temperie del momento vedeva l'impegno verso la ricostruzione farsi via via più energico; allo stesso modo l'azione per il rinnovamento dei musei andò intensificandosi. 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, ad 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. Nel ciclo di lezioni svolto nell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, Brandi sembra saldare il restauro, la conservazione e la museografia; «*La museografia in relazione alla conservazione delle opere d'arte: illuminazione e condizionamento dell'aria*» è appunto una delle tematiche trattate.



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» (Brandi 1952). 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 di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale» (Brandi 1954). 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» (Brandi 1957). 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 fundamentalmente un *luogo architettonico* per far godere appieno, ma in se stesse le opere d'arte che vi si allogano. 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» (Brandi 1958). In sintonia con l'*iter* teoretico a cui finora si è fatto cenno, le sale del Castello deputate dal 1949 ad ospitare la 'Gipsoteca medievale' rappresentano dunque un «luogo architettonico» che in sé detiene la speciale potenzialità indicata da Brandi come «suggerimento ambientale», che 'aiuta' il concretarsi



Fig. 2 Planimetria dell'allestimento.

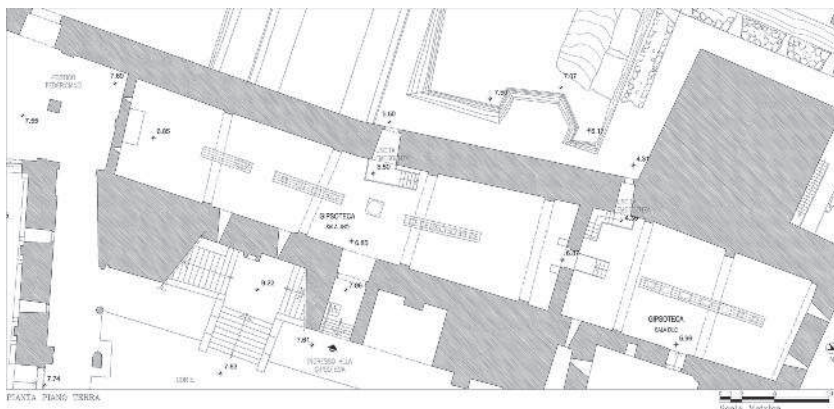
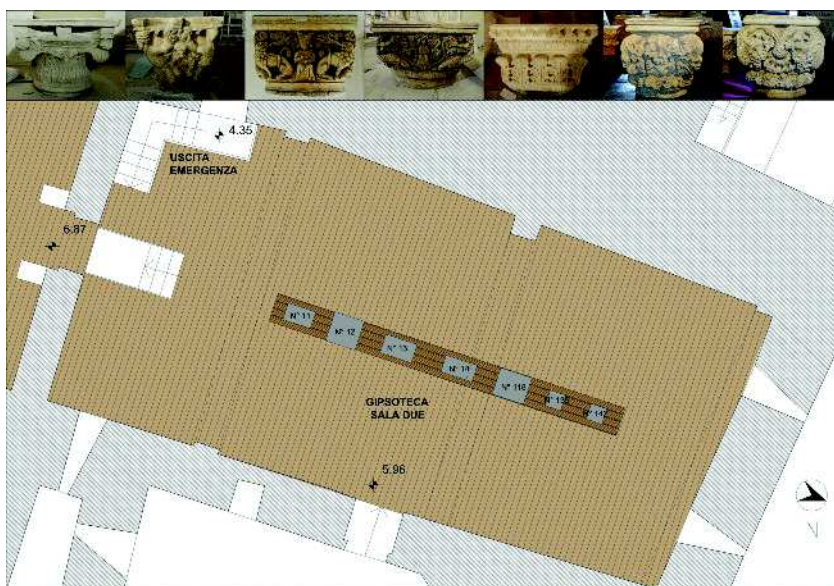


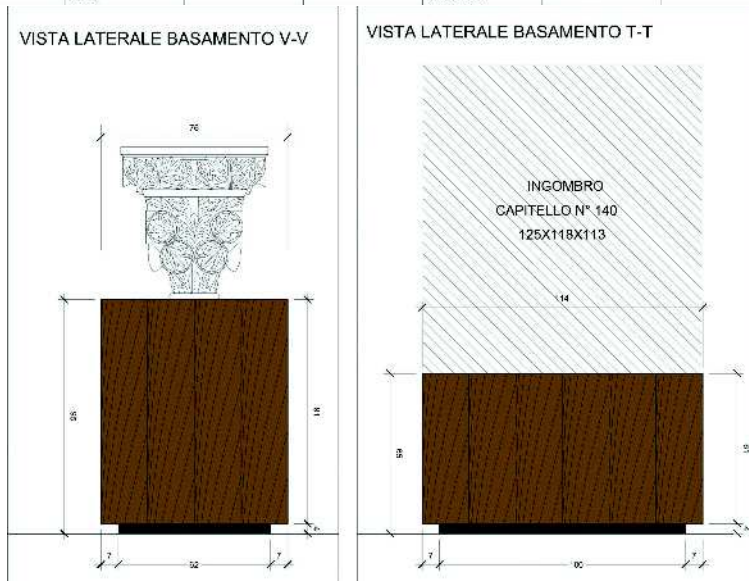
Fig. 3 Pianta della sala due.



STRALCIO Pianta GIPSOTECA - SALA DUE

Capitello 11 Foggia (Fg) Cattedrale di S. Maria Tramite Votere	Capitello 12 Ortano (Lr) Cattedrale di Maria SS. Annunziata	Capitello 13 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 14 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 118 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 135 Galatina (Le) Tombe Orsani	Capitello 142 Galatina (Le) Tombe Orsani
Capitello della crepa. XIII sec.	Capitello decorato con quattro figure maschili a torso nudo, bus, ariste. XIII sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello squadrate ornate da dentelli ovali e foglie d'acanto. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.

Fig. 4 Supporti espositivi dei capitelli.





delle scelte di 'ambientamento' espositivo. È stato questo l'assioma che, coniugato all'accezione brandiana di museografia quale «restauro preventivo», ha quindi orientato il restauro architettonico delle sale e la concezione degli apparati museografici. L'intento, nel progettare il nuovo intervento, è stato dunque 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 realizzati in ciascuna sala, e che si integra con il percorso che attraversa gli altri spazi visitabili del Castello. L'impegno a risolvere il complesso tema dell'aspetto formale di un'architettura preesistente in cui si devono coagulare soluzioni funzionali, ha visto coinvolto un gruppo di persone, secondo il proprio campo operativo, a cui va riconosciuta la capacità, attraverso un dialogo continuo, di trovare la risposta ad ogni problematica, emersa anche in corso d'opera. 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 vuole 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. 2-4]. 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 ad un vero e proprio *antiquarium*, dove la collocazione dei 'reperti' segue però un nuovo ordinamento, secondo un'organizzazione 'topografica' che li raggruppa per città di provenienza, a suggerire una ricostruzione metaforica per



*In alto a sinistra:
Fig. 5 Altamura: precedente
allestimento dei calchi 'a parete'.*

*In alto a destra:
Fig. 6 Altamura: simulazione del
nuovo allestimento.*

*In basso a sinistra:
Fig. 7 Barletta: precedente
allestimento dei calchi 'a parete'.*

*In basso a destra:
Fig. 8 Barletta: simulazione del
nuovo allestimento.*

'modelli' della produzione architettonica (e artistica) locale, in ambito regionale [Figg. 5-8]. 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 ad 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 maggiore caratterizzazione plastica dei calchi viene inoltre enfatizzata dall'illuminazione a tecnologia led proveniente dal supporto, che include anche un analogo sistema di illuminazione 'segna passo'. In definitiva, una progettazione museografica in cui sussiste un'analogia di intenti con il restauro, perchè 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 ad 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

Seguendo le considerazioni svolte nell'introduzione, l'affermazione che «una copia è di certo un documento storico dell'opera d'arte», di per sé appropriata, sembra esserlo ancor più per i calchi dei quali ci occupiamo, reduci da un secolo di storia, «vero e proprio repertorio d'immagini di un percorso storico e culturale, [...] riproduzione enciclopedica di opere medievali, [...] campionario di sculture e motivi architettonici» (Gnisci 1999). Ma, a ben vedere, alla loro vetustà va a sommarsi la qualità della loro fattura; frutto dell'esperienza artistica dei due valenti artefici che li hanno 'calcati', essi possiedono un'innegabile qualità che li carica di una 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 loro valorizzazione, in termini di incremento della fruibilità visiva attraverso un'appropriata presentazione museografica. Secondo una metodologia in parte già sperimentata in occasione di precedenti restauri (Gnisci 1999), è stato attuato il restauro degli oltre 130 calchi che formeranno la mostra permanente del nuovo allestimento della Gipsoteca. Circa il loro stato di conservazione, si osserva che a causa della forte igroscopicità, porosità e fragilità del materiale costitutivo, i calchi si presentavano ricoperti da depositi superficiali incoerenti, ma spesso anche coerenti; alcuni mostravano visibilmente macchie e incrostazioni, altri presentavano fenomeni di decoesione nello strato superficiale con conseguente polverizzazione del materiale. Micro e macrolesioni ed anche macchie di ruggine interessavano i calchi con armature in ferro; queste, gravemente ossidate, per il conseguente loro aumento di volume, provocavano distacchi e cadute di gesso nonché fratture profonde che potevano compromettere l'integrità strutturale



Fig. 9 Pulitura meccanica con gomma pane.

del manufatto; alcuni calchi presentavano parti mancanti di modellato. Anche le armature in canne di bambù risultavano visibilmente ammalorate; alcuni agganci metallici che fissavano i calchi alla parete erano ossidati e allentati e quindi non in grado di assolvere alla loro funzione portante. I calchi dipinti e patinati presentavano perdita di colore e disomogeneità di patinatura. Alla luce di questo stato di conservazione, l'intervento di restauro, è consistito in una pulitura preliminare dei calchi dai depositi incoerenti superficiali, mediante l'ausilio di aspirapolvere e pennellesse a pelo morbido, nonché una pulitura meccanica per l'eliminazione dei depositi coerenti

e aderenti con gomma pane, spazzole e spazzoline con setole sintetiche [Fig. 9]. Per ottenere un miglior risultato nell'asportazione di macchie e incrostazioni tenaci si è scelto di procedere ad una pulitura chimica con l'impiego del 'Gel d'Agar', con l'aggiunta di un tensioattivo [Fig. 10]. I calchi dipinti e patinati sono stati puliti con il solo 'Gel d'Agar', senza l'aggiunta del tensioattivo, per evitare il rischio di un'eccessiva asportazione di colore e di patina. Il gel liquido (polisaccaride complesso estratto da alghe rosse della famiglia delle Rodoficee) è stato

Fig. 10 (in alto) Pulitura chimica con Gel d'Agar liquido dato a pennello e successiva asportazione della pellicola gelificata; (in basso) pulitura in presenza di patine: prima dell'intervento e dopo il restauro.

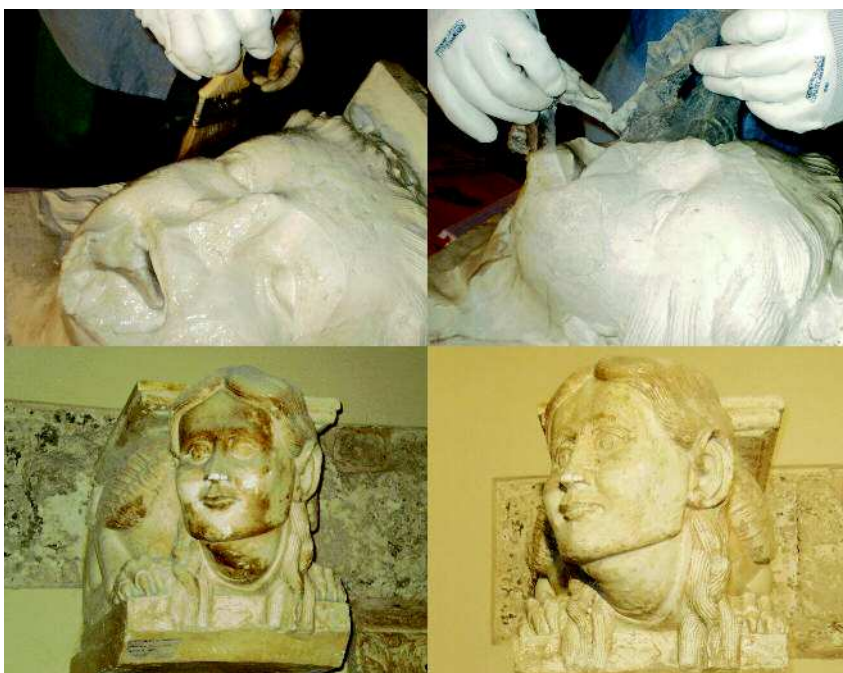




Fig. 11 Armature ammalorate e ossidate con espulsione di materiale; sostituzione delle armature ammalorate con tondini in vetroresina; rinforzo dell'armatura con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro; stuccatura e integrazione plastica.

distribuito sulle superfici con un pennello e lasciato raffreddare. In questo modo la pellicola di gel che veniva a formarsi, seguendo perfettamente le scabrosità della superficie, assorbiva lo sporco idrosolubile portando via con sé anche i depositi più coerenti. La pellicola di gel veniva quindi rimossa meccanicamente sollevandola dai bordi. La superficie dei calchi soggetta a polverizzazione veniva consolidata con silicato di etile dato a pennello. Si è proceduto poi al consolidamento di macro lesioni e fratture profonde con imperniazioni di barre in vetroresina e resina epossidica per ripristinare l'integrità strutturale del calco [Fig. 11]; diversamente, in presenza delle vecchie armature in canna di bambù che si presentavano ammalorate, si è effettuato un intervento di consolidamento e sostituzione con barre in vetroresina [Fig. 12]. Alcuni calchi sono stati ulteriormente rinforzati con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro e le lesioni stuccate con lo stesso tipo di gesso caratterizzante il calco.

Le staffe e gli agganci metallici interessati da fenomeni di ossidazione, sono stati trattati con convertitori di ruggine; le staffe e gli agganci metallici che apparivano non più funzionali al sostegno dei calchi per via dell'avanzato fenomeno di ossidazione o di altre cause quali fessurazioni o allentamento dell'inghisaggio, venivano rimossi e sostituiti con nuovi elementi in acciaio inox.

Per i calchi che presentavano parti mancanti del modellato, in misura limitata, si provvedeva ad integrare plasticamente la lacuna



Fig. 12 Consolidamento delle armature in bambù ammalorate tramite tondini in vetroresina.



Fig. 13 Perdita di parte del modellato che interferisce con la lettura d'insieme del manufatto ed integrazione plastica.

utilizzando il medesimo materiale costitutivo, ripristinando l'unitarietà figurativa del manufatto [Fig. 13].

L'equilibratura cromatica dei calchi che presentavano eccessiva disomogeneità di patinatura veniva eseguita con colori a vernice; in ultimo si è proceduto alla stesura in superficie del protettivo finale.

Il nuovo ordinamento dei calchi ha comportato il loro spostamento; in particolare, per quelli di grandi dimensioni, si è resa necessaria la realizzazione di casserature con pannelli in spugna a protezione delle superfici a rilievo; successivamente si è proceduto al loro distacco ed alla traslazione verso il basso facendoli scorrere su piani inclinati in legno; una volta posati sul piano di lavoro si è proceduto al distacco delle malte sovrapposte e delle grappe mediante l'ausilio di scalpelli con punta widia e attrezzi idonei alla salvaguardia del manufatto. Anche in questo caso le macrolesioni e fratture evidenziate grazie allo spostamento dalla parete, sono state consolidate con tondini in vetroresina di idoneo diametro ed ulteriormente rinforzati con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro [Fig. 14].



Fig. 14 Operazioni di smontaggio, cassera e consolidamento dei calchi a parete.



Bibliografia

- Maria Ida CATALANO, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: La "Sala delle Mostre"*; in: "La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi". Atti del Convegno Internazionale di Studi 2003, Firenze 2006;
- Maria Cecilia 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;
- Federico DE MATTEIS, *Architettura in trasformazione* in: La Patria e la memoria, Milano, 2009;
- Simona TROILO, *Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, 2005;
- Clara GELAO, *Tra calchi e monumenti. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*; in: Cattedrali e castelli di Puglia, Bari, 1999;
- Rosanna GNISCI, *I calchi e il loro restauro*, in: Cattedrali e castelli di Puglia, Bari, 1999;
- Ascensión Hernández Martínez, *La Clonazione Architettonica*, Milano, 2010.



Fig. 15 Vista d'insieme del nuovo allestimento.