

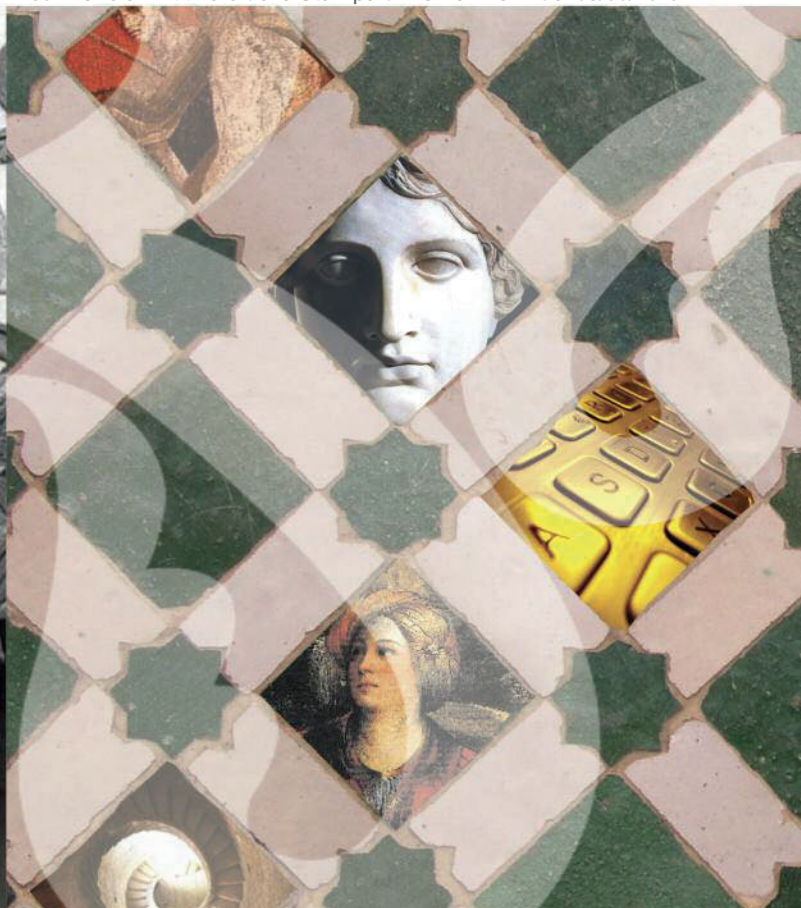


Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 53 Anno 2023

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

Mimmo De Masi e il modello Ravello
Alfonso Andria

8

Il Paesaggio e Domenico De Masi
Pietro Graziani

12

Conoscenza del Patrimonio Culturale

La scomparsa di François Widemann

L'ambiente culturale a Ravello nel Medioevo. Il caso della Famiglia Rufolo,
Archeologia, Storia, Cultura 1, Edipuglia 2000:

16

- 1) Prefazione (con Paolo Peduto)
- 2) Distribution des documents datés, des origines (998) à 1300,
dans les archives épiscopales de Ravello

Domenico Caiazza Terra di Lavoro Terra di Battaglie: i
luoghi di nascita e morte del Regno di Napoli

30

Cultura come fattore di sviluppo

Francesco Moneta, Giulia Sinisi Due isole e il ponte
dell'arte pubblica. Come le due Capitali Italiane della
Cultura 2022 e 2023 sono connesse dall'Arte Pubblica
grazie a due Imprese dell'Energia

36

Stefania Monteverde La Valle di San Clemente nelle
Marche. Storia felice di rigenerazione
culturale partecipata

44

Metodi e strumenti per le politiche culturali

Giuseppe Teseo La Cattedrale di Altamura. L'azione di
tutela nel recente restauro

56

David Blackman Protecting cultural heritage from
armed conflicts in Ukraine and beyond

72

Appendice

Premio "Patrimoni Viventi": i premiati 2023

77

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

andria.ipad@gmail.com

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

redazione@qaeditoria.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sc.larocca2017@gmail.com

Comitato di redazione

Claude Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"
Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura
Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale
Beni librari,
documentali, audiovisivi

alborelivadie@libero.it

moreljp77@gmail.com

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

"Cultura come fattore di sviluppo"

Territorio storico, ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

francescocaruso@hotmail.it

ferrigni@unina.it

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

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione

del patrimonio culturale

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo

sul turismo culturale

dieterrichter@uni-bremen.de

matilderomito@gmail.com

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

Monica Valiante

univeur@univeur.org

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

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

Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

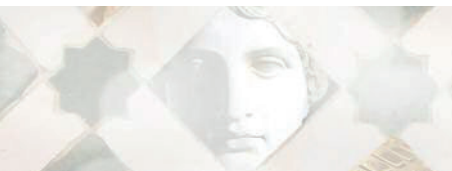
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 858195 - 089 857669

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsor: 
Villa Rufolo | Festival

ISSN 2280-9376



Giuseppe Teseo

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

La Cattedrale di Altamura. L'azione di tutela nel recente restauro

La complessa attività di conservazione dei monumenti trova attuazione in due fasi tra loro distinte ma connesse; la prima amministrativa e conoscitiva, la seconda, più specificamente operativa, è quella che propriamente induce ad interrogarci sul significato del restauro.

Nell'intervento di restauro è sempre ribadito il valore del progetto, ma se da una parte è ampiamente affermata la sua importanza insieme alla conoscenza, dall'altra è pur vero che la conoscenza si sviluppa necessariamente in una fase cantieristica e questo, è stato giustamente osservato, è ancor più vero nel restauro, l'unica disciplina del fare architettura nella quale la fase cantieristica ha pari dignità di quella progettuale.

Il cantiere è infatti il momento in cui i presupposti teorici e disciplinari si verificano e sperimentano divenendo una vera e propria attività progettuale in quanto occasione fondamentale per conoscere l'edificio che, come accade spesso, restituisce conoscenze impreviste ed imprevedibili.

L'attività di una Soprintendenza attiene specialmente questa fase e, com'è avvenuto nel caso dell'intervento per la Cattedrale di Altamura, consente una lettura particolare ed esclusiva dell'azione di tutela attraverso il controllo quotidiano con il fare restauro, sperimentando così gli assunti teorici e verificando nel contempo la effettiva possibilità realizzativa delle intenzioni.

E dunque conoscenza della fabbrica, esperienza, sperimentazione, documentazione, valutazione e controllo dei risultati degli interventi: forse si possono definire così alcune delle coordinate che stanno alla base dell'azione di tutela.

Valutazione e controllo sono due aspetti strettamente connessi, perciò vale anche l'inverso: controllo e valutazione, ma qual è il senso di questa relazione nel nostro lavoro?

Una Soprintendenza è il luogo privilegiato in cui le diverse fasi del processo di conservazione, cioè la fase analitica, quella esecutiva e quella di verifica e controllo, convergono permettendo una sorta di monitoraggio dell'intero processo di mantenimento del costruito.

Da questo osservatorio privilegiato si comprende allora che il problema non risiede solo nell'applicazione, più o meno corretta, delle Carte del Restauro, ma soprattutto nella consapevolezza della propria azione.



Per gli architetti preposti alla tutela dei beni culturali, che hanno maturato una lunga consuetudine professionale nei ruoli della Soprintendenza, il pensiero guida è frutto di una precipua caratteristica di linguaggio, espressione di una forte attitudine verso il reale, più che verso elaborazioni concettuali e teoriche svincolate dall'esame dei casi concreti.

Il nostro pensiero è infatti sempre fortemente contestualizzato, calato entro casi specifici, proteso al raggiungimento di obiettivi e allo studio di soluzioni, anche di compromesso, ma possibili, ricercate in un contesto reale, preciso, contemporaneamente rimanendo sempre entro un chiaro orizzonte teorico di riferimento.

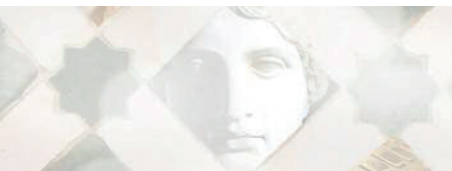
È come parlare da dentro "un cantiere" anche quando si tratta di questioni teoriche.

Ciò non significa non tener conto degli esiti dell'odierno dibattito sul restauro architettonico in Italia, degli interrogativi a volte antitetici circa il dualismo disciplinare che oppone la conservazione al restauro o, parallelamente, il pensiero di alcuni protagonisti del dibattito che hanno assunto ormai un atteggiamento di sincera attitudine al confronto quale tratto comune che non vuole dunque marcare divergenze contrastanti, pur non assenti ma, è stato osservato, aiuta ad articolare meglio i pensieri e i discorsi nel tentativo di comporre un orizzonte comune più complesso in cui situare le diverse tematiche ed evitare che le stesse teorie elaborate, così come le loro conseguenze operative, siano interpretate quali principi assoluti. Tuttavia tra queste tematiche quella del rapporto tra estetica, restauro e conservazione trova risposte solo parziali nell'elaborazione concettuale più recente.

Dal punto di vista della conservazione, viene osservato, si tratta di un rapporto che incontra una difficoltà concreta di affermazione generata anche per le implicazioni poste da un linguaggio complesso, perché ricco di tutte le contraddizioni che un'architettura stratificata porta con sé.

Il problema quindi sussiste e, probabilmente, uno dei modi con cui va affrontato è proprio quello di riconsiderare il tema della percezione estetica degli interventi sul costruito e porsi con maggiore chiarezza la questione del risultato anche formale dell'intervento.

Questo, nell'orientamento che viene indicato, significa cercare nessi più profondi tra le due discipline, l'estetica ed il restauro, le quali devono confrontarsi l'un l'altra per trovare una loro ri-



formulazione nell'ambito del relativismo teoretico, senza sviluppi gratuitamente estetizzanti.

In sostanza tutto dipende dal riconoscimento critico: sia la qualificazione dell'opera, sia la determinazione del restauro, che è guidato dagli esiti di tale qualificazione e valutazione.

Come per l'immagine artistica, permane tuttavia la considerazione che anche la vicenda storica è, per definizione, unica e irripetibile; se non si devono cancellare le tracce della figurazione, non si devono nemmeno cancellare quelle del tempo trascorso.

La scelta dipende allora da un'approfondita valutazione comparativa, avendo piena consapevolezza del fatto che, come ci ricorda un grande storico dell'arte, *"la forma di un'opera non può essere disgiunta dal contenuto: (...) per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere sempre anche intesa come portatrice di un significato che va ben al di là del valore visivo"* (Erwin Panofsky).

Così della Cattedrale di Altamura la *forma*, ovvero l'immagine figurata che di essa abbiamo ereditato, è anche espressione di tutti quegli elementi che ne hanno segnato l'esistenza arricchendola di prospettive e significati, spesso anche di micro interventi che hanno inciso sulla sua consistenza modificandone l'immagine.

Allora il compito è quello di distinguere da un punto di vista figurativo, quando quei segni che si trovano incisi nel corpo dei materiali possono essere considerati parte integrante ed essenziale della sua "immagine" o all'opposto sintomo di una più o meno grave alterazione.

L'azione di restauro nasce così dalla coscienza della necessità di conservare o di ristabilire, nel rispetto di quanto sussista della materia antica, l'unità dell'immagine figurata.

Un assunto, questo, che trova un'efficace affermazione di principio nelle parole di un Maestro della generazione di architetti a cui appartiene chi scrive: *"ci sembra limitativa e delirante la tendenza a ridurre l'architettura essenzialmente alla sua sola fisicità dei materiali, di tecniche e di strutture. Questo atteggiamento è certo molto indicativo dell'attuale situazione di crisi di ideali, di incertezza e, non di rado, di confusione d'idee. Riducendosi alla sola constatazione dei dati "oggettivi", fisicamente riscontrabili, si presume di stare al sicuro da ogni soggettivo. Si tratta però in molti casi anche di un ritorno, di fatto, a posizioni positiviste anteriori al Giovannoni e certo assai più anguste di quelle che concentrano l'interesse sugli aspetti visivi, i quali dopo tutto, è bene non dimenticarli,*



possono non essere, certo, i soli valori dell'architettura, ma sono quelli che vengono colti e più largamente fruiti da tutti" (Arnaldo Bruschi).

Con le medesime premesse, rivolto allo spazio interno della Cattedrale, il restauro è stato dunque inteso come azione misurata al recupero della "vera" immagine dell'opera, che non ha nulla a che fare con le tentazioni della vecchia "unità di stile". Come ampiamente descritto nei contributi degli Autori¹, si è trattato di un compito non semplice da affrontare ma che attraverso un preciso programma di rilievi e diagnostico, è risultato dirimente ai fini delle scelte operative, consentendo una riduzione all'essenziale degli interventi da realizzare, limitati alla semplice rimozione degli accumuli di elementi nocivi, ad arrestare i processi di degrado, ad impedire che gli stessi potessero riproporsi, a prevenire l'insorgere di nuove forme di alterazione degenerativa dei materiali. Indagato con puntuale attenzione sia nelle tecniche esecutive originarie che nel suo attuale stato conservativo, l'apparato decorativo dell'aula liturgica è stato restaurato attraverso equilibrati interventi che ne hanno disvelato le coloriture originariamente intese dall'architetto Travaglini² nell'apparecchiatura "a finto marmo" in stucco dipinto e dorato.

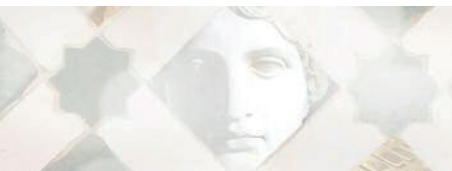
L'apparato decorativo inteso dal Travaglini ed il suo restauro: sintesi descrittiva

Il Travaglini partendo dalle teorie francesi "del restauro in stile" non realizzerà quasi mai ripristini puri e semplici, ma un adeguamento dei monumenti ai canoni estetici della Napoli della seconda metà del XIX secolo, improntati a tendenze sia classiche che eclettiche. Tale concetto è chiaramente desumibile dalla descrizione del progetto che l'architetto fa per San Domenico Maggiore, in essa sono indicati criteri di intervento che rispecchiano un atteggiamento diffuso nell'Italia dell'epoca, secondo i quali si sostituisce uno "stile" ad un altro per affermare il medievalismo. È quindi in questo contesto culturale in cui gli "stili" dell'architettura vengono classificati per epoche, arrogandosi la facoltà di conservare solo quelli corrispondenti al gusto del periodo, che si definisce la versione neogotica della Cattedrale di Altamura³. Il paramento murario venne rivestito in marmo nelle parti basse, mentre quelle più lontane dalla vista furono arricchite con "stucco lustro", decorato a

¹ M. Lorenzoni, M. Macchitella, *Il restauro dell'apparato decorativo interno*, in 'La Cattedrale di Altamura: un tesoro tutto da scoprire', Bari 2019

² Ibid, p. 127: [...] la minuziosa opera [dell'architetto Travaglini] di ridecorazione in stile neogotico fu condotta negli anni 1852-1864. Questi sono gli anni in cui l'ideologia del "restauro" si codifica in disciplina, l'interesse per la preesistenza viene inteso dai diversi architetti in maniera diversificata producendo risultati differenti. [...] Travaglini accoglie le teorie di Viollet Le Duc mediandole comunque attraverso fattori dettati non esclusivamente da esigenze di carattere culturale ma anche attraverso la volontà e le richieste della committenza.

³ Ibid, p. 127,128: [...] Questo intervento di "restauro in stile" impose un profondo stravolgimento della Cattedrale: venne realizzato il secondo arco sulla navata centrale, in corrispondenza del secondo ordine gigante; venne rimodellato il varco tra navata e presbiterio con finalità di armonizzarlo agli altri due arconi; venne rialzato il soffitto del presbiterio con inserimento delle finestre allungate del coro e la chiusura delle due bucaure cinquecentesche; nella navata centrale venne realizzato il controsoffitto ligneo e rimodulate le monofore al disopra del tetto dei matronei inserendole in una serie di arcatelle cieche di ornamento del prospetto interno.



finto marmo, secondo una precisa geometria di lastre policrome. Tutti i dettagli architettonici e di modellato, che scandiscono la geometria delle superfici, arcatelle, pilastrini, peducci, archetti, cornici etc, furono realizzati in stucco dicromo bianco e dorato. Il Travaglini non si limitò ad occuparsi della progettazione, ma probabilmente suggerì anche le maestranze che si occuparono della realizzazione del raffinato apparato decorativo; infatti maestri indoratori, marmorari e stuccatori provenivano tutti dalla città partenopea e, persino i marmi e l'oro di prima qualità venivano acquistati a Napoli, tutto minuziosamente documentato nei registri contabili della Curia⁴.

Le tipologie di superfici oggetto di intervento sono state quindi diverse:

Stucchi a finto marmo policromo: realizzati con la tecnica dello "stucco lustro"

Tutti i rivestimenti parietali decorati a finto marmo sono realizzati con intonaci a base di calce, anche le stesure pittoriche sono a base di calce. Il termine "stucco" viene usato per indicare i vari procedimenti di finitura accomunati dal risultato finale di una superficie perfettamente levigata ottenuta mediante pressione esercitata con attrezzi diversi che poi può essere lucidata a freddo e/o a caldo con l'utilizzo di ferri. Per le sue caratteristiche di lucentezza e levigatezza l'intonaco a stucco è stato da sempre utilizzato per imitare marmi o legni pregiati. In tal caso all'impasto venivano aggiunti pigmenti naturali in modo da ottenere una base colorata sulla quale il decoratore dipingeva le venature prima di procedere alla lucidatura effettuata con cere e sapone.

Stucchi dorati

Gli stucchi dorati, costituiti da un impasto a base di calce e gesso presentano uno strato di finitura di supporto alla lamina metallica realizzato con gesso e colla sul quale è applicato uno strato di bolo (rosso e/o giallo). La foglia oro è stata applicata sia a guazzo che a mordente in relazione anche agli effetti di luminosità ricercati. La missione utilizzata è costituita da un'oleoresina.

Lapidei dorati

Molte delle decorazioni lapidee afferenti alle fasi precedenti la riedizione ottocentesca della chiesa, sono state, con la volontà di integrarle alla nuova fase decorativa, impreziosite con ap-

4 Ibid, p. 128: [...] dai quali [registri] è altresì desumibile che alle maestranze altamurane furono affidati i lavori di muratura e nonchè di più ordinaria manutenzione. Nelle scritture notarili, si rinviene il contratto con il Signor Gaetano Cravone definito "artista, scultore ornamentista in marmo" domiciliato in Napoli, al quale si dà incarico di eseguire nel suo studio in Napoli e poi montare nella chiesa palatina di Altamura il "totale rivestimento di marmo della sotto parte bassa di otto colonne e quattro piloni girati, sotto la direzione dei lavori dell'architetto Travaglini"; lo stesso maestro eseguirà la realizzazione del ciborio, ed il pavimento in commesso marmoreo del presbiterio. Le opere in stucco, intendendo probabilmente le opere a 'stucco lustro' decorate a marmorino, furono curate dai fratelli Giuseppe e Fortunato Conte "essendo Giuseppe il maestro principale degli stucchi"; il lavoro fu svolto fra gli anni 1852 e 1860. Le dorature furono curate da più squadre di "indoratori comunque tutti napoletani, si ritrovano i nomi di Giuseppe e Carmine di Gregorio e Luigi Amabile. Nel 1862 si conclusero i lavori di doratura stucchi della cappella del Santissimo ad opera dei doratori Aniello e Biancardo. La doratura del controsoffitto ligneo fu affidata al Signor Antonio Nappi anch'egli di Napoli".



Fig. 1 Nell'immagine il dettaglio di un piccolo elemento scultoreo adornante il collarino del capitello della navata rinvenuto a seguito della rimozione della 'superfettazione' in stucco dorato.

plicazione, su una preparazione a gesso e colla, di foglia oro. In alcuni casi tale ridecorazione ha assecondato i motivi ornamentali originali, in altri casi, com'è avvenuto per il collarino di alcuni capitelli, ne ha alterato la forma scultorea andando a celare anche dettagli decorativi (Fig. 1).

Intonaci con tinteggiature monocrome

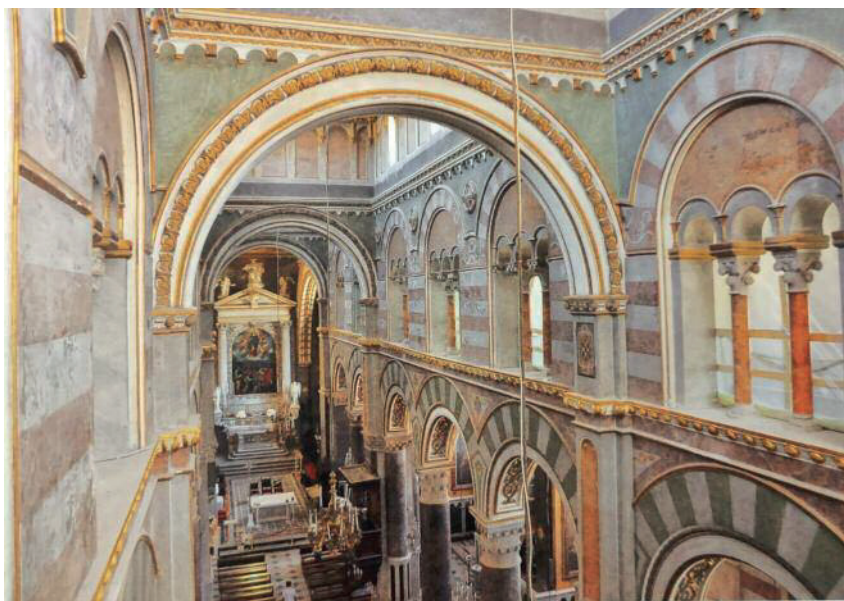
Gli intonaci costituenti le volte a crociera delle navate laterali e le voltine delle cappelle laterali, compresi gli archi ed i sottarchi, sono realizzati con un intonaco a base di calce e gesso. La materia pittorica è a base di pigmenti legati con gesso, colla animale e allume.

Descrizione del degrado

L'intero apparato decorativo presentava uno stato di alterazione omogeneo su tutte le superfici: un uniforme velo grigiastro alterava e appiattiva i rapporti cromatici della raffinata decorazione a marmorino smorzando inoltre gli accenti di luminosità delle dorature. La causa principale di tale condizione era sicuramente riconducibile ad un generale ingrigimento delle superfici determinato dall'alterarsi di prodotti di protezione superficiale, fissativi e cere, che avevano trattenuto e fissato depositi di sporco, nero fumo e particolato, con presenza diffusa di spesse croste fortemente aderenti al film pittorico e alla doratura, dovute all'alterazione in ossalati di cere e protettivi su-



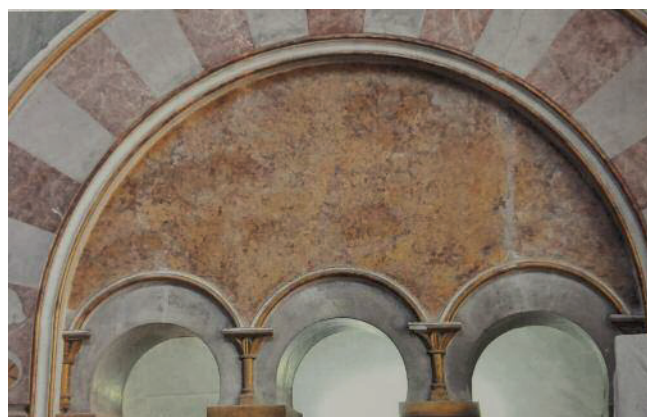
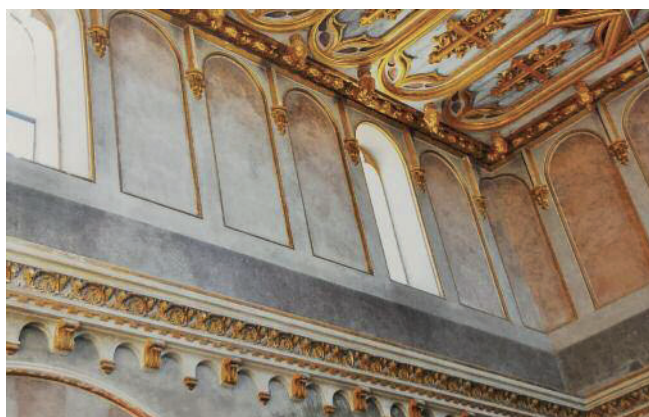
Fig. 2 Generale ingrigimento delle superfici determinato dall'alterarsi di prodotti di protezione superficiale che hanno trattenuto e fissato depositi di sporco, nero fumo e particolato.



perficiali di natura organica (Fig. 2). Gli strati di finitura pittorica delle aree a marmorino si presentavano in uno stato di conservazione discreto/mediocre con sporadiche aree di lacunosità per i marmorini rossi e a finto bardiglio (Figg. 3, 4); mentre le finte breccie verdi si presentavano in uno stato di conservazione più precario, con estese aree di svelatura e ampie aree di lacunosità della finitura pittorica (Figg. 5, 6). Ciò a causa anche della differente tecnica esecutiva e della labilità dei singoli pigmenti utilizzati. Infatti le grandi campiture a finta "breccia verde" presentavano una finitura lucida meno accurata rispetto alle altre superfici a finto marmo, ed anche il film pittorico risultava meno stabile e con numerose aree di svelatura. Lo spesso strato di materiali di deposito trattenuti e inglobati dallo strato di cera, in alcuni casi parzialmente mineralizzata, assumeva il carattere di vere e proprie croste tenacemente aderenti alla superficie; tale alterazione rendeva illeggibili le venature dei finti marmi, nonché i cromatismi del raffinato progetto decorativo voluto dal Travaglini (Fig. 7). Ulteriori fenomeni di degrado, legati essenzialmente a fenomeni di infiltrazione di acque meteoriche o comunque a deposizione di

Fig. 3 Stato di degrado delle arcatelle cieche del presbiterio.

Fig. 4 Sporadiche aree di lacunosità degli strati di finitura pittorica dei marmorini rossi e a finto bardiglio.





umidità per condensa superficiale, erano costituiti da estese aree di sbiancamento dovute alla massiccia presenza di efflorescenze saline, con conseguenti fenomeni di decoesione degli intonaci di supporto e delle pellicole pittoriche e alterazione cromatica con formazione di macchie e gore (Fig. 8). Per quanto riguarda i fenomeni degenerativi a carico degli strati di supporto alle finiture pittoriche e dorate, si evidenziava un quadro fessurativo coerente con movimenti fisiologici di assestamento dell'apparecchiatura muraria (Fig. 9,10), che aveva però determinato aree localizzate di distacco degli intonaci dipinti. Tutte le dorature, sia quelle realizzate sugli elementi lapidei che quelle realizzate su supporto in stucco, versavano in un pessimo stato di conservazione determinato oltre che dai cospicui depositi di sporco e polvere ormai concrezionati, soprattutto dai diffusissimi difetti di adesione della foglia d'oro al supporto, che si erano ormai tramutati in lacune. Fenomeni entrambi attribuibili all'estrema suscettibilità degli strati di supporto (gessatura e bolo) alle variazioni igrometriche ambientali, con conseguenti movimenti di contrazione e rigonfiamento. Le dorature realizzate su modellato in pietra,

Fig. 5 Immagini di dettaglio relative allo stato di degrado delle decorazioni a "breccia verde": localizzate aree di lacunosità.

Fig. 6 Immagini di dettaglio relative allo stato di degrado delle decorazioni a "breccia verde": mancanza di interi brani della decorazione pittorica a causa della decoesione del film pittorico determinata da infiltrazioni di umidità.

Fig. 7 Alterazione di materiali di finitura superficiale: macchie e croste.

Fig. 8 Estesa area di alterazione delle finiture decorative a causa del persistere di infiltrazioni di acque meteoriche.



Fig. 9 Lesioni e fessurazioni.

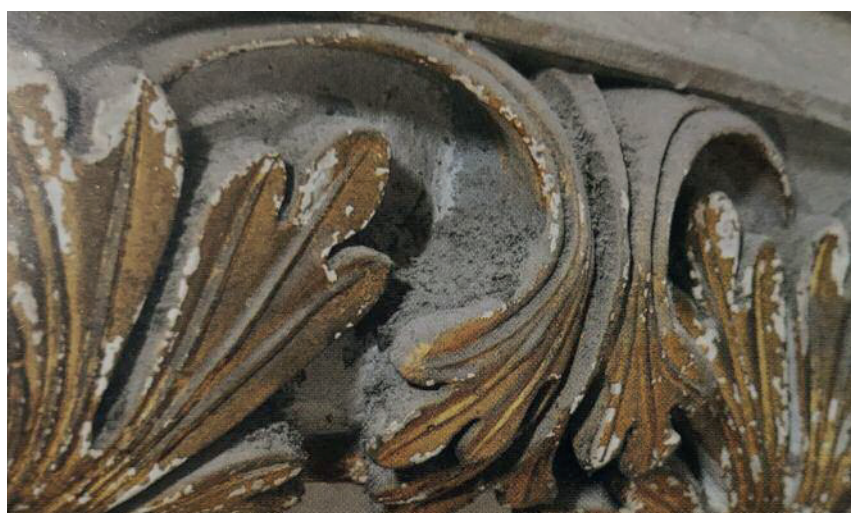


Fig. 10 Lesioni e fessurazioni.

Fig. 11 Microesfoliazione della lamina metallica su elementi lapidei dorati.

Fig. 12 Distacco dell'insieme strato preparatorio e doratura sulle costolature in stucco delle volte delle navate laterali.

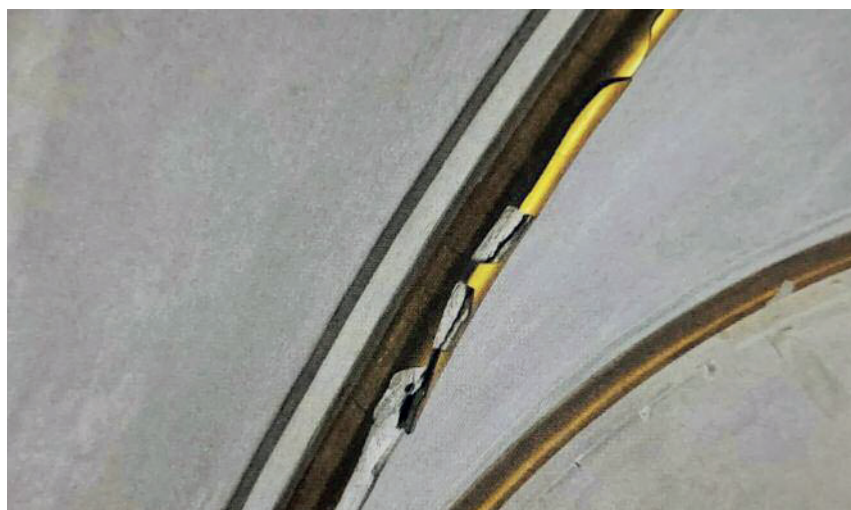


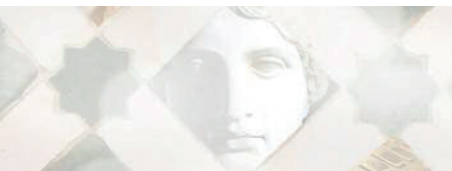


Fig. 13 Distacco della doratura per suscettibilità degli strati di supporto (gessatura e bolo) alle variazioni igrotermiche.



Fig. 14 Distacco della doratura per difetti di adesione al supporto.

avevano subito un processo di alterazione con perdita di coesione del sottile strato preparatorio in gesso, che aveva determinato di conseguenza il distacco di estese porzioni di lamina metallica sotto forma di minute esfoliazioni (Fig. 11). Mentre le dorature eseguite sull'apparato decorativo in stucco, in particolare tutte le cornici a toro delle arcature cieche, all'ultimo ordine in alto, e le costolature delle volte a crociera (Fig. 12), pur non presentando fenomeni di perdita di adesione della foglia metallica allo strato preparatorio, presentavano estesi distacchi di grosse porzioni dello strato di preparazione in gesso dal supporto sottostante (Figg. 13, 14). Altri fattori di degrado erano costituiti dalla perdita di efficienza di adesione al supporto murario degli elementi di modellato: l'adesione degli stessi al supporto murario era originariamente assicurata a mezzo di malte adesive a base di gesso e colla che con il tempo avevano perso le qualità meccaniche di adesione, sia a causa della depolimerizzazione delle colle sia a causa dell'in-



terazione del solfato di calcio con l'acqua derivante da infiltrazioni di umidità. Pertanto molti elementi decorativi di un certo peso si erano già distaccati, altri risultavano a rischio di distacco imminente. Tutte le superfici di intonaco decorate con tinteggiature monocrome, presentavano una condizione di polverulenza e perdita di adesione del film pittorico al supporto murario, determinata dall'alterazione dei leganti: gesso e colla animale. Le volte delle navate laterali presentavano inoltre una uniforme colorazione grigiastra determinata da una diffusissima colonizzazione di microfunghi. In condizioni di estrema precarietà era lo stato di conservazione delle prime due cappelle verso il presbiterio, rispettivamente nella navata destra e sinistra, dove a causa di pregresse massicce infiltrazioni di acque meteoriche (verificatesi prima della risistemazione delle coperture e dei gocciolatoi avvenuta nel 2005), si era verificata una profonda alterazione sia delle finiture decorative che degli strati di supporto. In particolare oltre alla perdita di estese porzioni del film pittorico e della doratura, si riscontrava una grave decoesione delle malte e degli intonaci, con estesi distacchi degli intonaci e delle applicazioni in gesso, nonché la formazione di spesse croste di carbonatazione⁵.

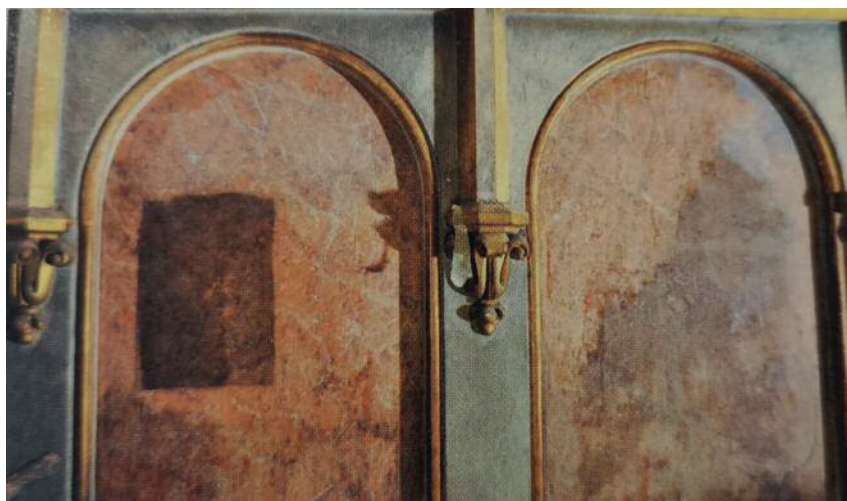


Fig. 15 Tassello stratigrafico definente vari gradi di pulitura.

Fig. 16 Fasi della pulitura della decorazione a brecce rosse.

Intervento eseguito

L'intervento di restauro ha quindi preso avvio con le operazioni di pulitura, in particolare con l'esecuzione di saggi stratigrafici finalizzati alla individuazione del grado di pulitura mediante la rimozione selettiva dei materiali di alterazione nel rispetto delle pellicole pittoriche originali e delle finiture (Figg. 15, 16).



⁵ Ibid, pag. 131-139.



Nel dettaglio le operazioni di pulitura sono state eseguite mediante rimozione dei depositi di sporco grasso con miscele di soluzioni debolmente basiche di carbonato d'ammonio additivate con tensioattivo e veicolate sulla superficie a mezzo di impacchi localizzati, dove le croste assumevano carattere di maggiore coerenza, seguite, dove necessario, dalla pulitura a tampone con miscele di solventi organici per la rimozione di materiali filmogeni di restauro. Tale sistema graduale e selettivo ha consentito il recupero della finitura lucida originale dei marmorini (Figg. 17 - 19). Tutte le tinteggiature monocrome (volte, sottarchi, etc..) oltre a presentarsi fortemente alterate nei rapporti cromatici a causa di un deciso ingrigimento dovuto a materiale di deposito e ad una estesa colonizzazione da microfunghi, presentavano un generalizzato fenomeno di decoesione, che offriva una materia pittorica pulverulenta ormai priva di adeguate caratteristiche di adesione al supporto murario, e presente solo in tracce. Questo a causa della natura della materia pittorica stessa; infatti analisi diagnostiche eseguite su microcampioni hanno evidenziato la presenza di pigmenti legati con gesso, allume e colle animali ormai depolimerizzate. La pulitura di tali superfici, dopo un accurato trattamento biocida, è stata pertanto effettuata a secco con l'esclusivo utilizzo di gomme wishab, avendo cura di asportare solo lo strato superficiale di deposito di particellato. Successivamente al consolidamento del film pittorico superstite, a riproposizione delle cromie originali è stata effettuata una stesura con velatura di colori alla calce. La pulitura delle superfici do-

Fig. 17 Tasselli di pulitura: in evidenza il recupero dei rapporti cromatici e di luminosità.

Fig. 18 Tasselli di pulitura: in evidenza il recupero dei rapporti cromatici e di luminosità.

Fig. 19 Tasselli di pulitura: in evidenza il recupero dei rapporti cromatici, di luminosità e della venatura nel finto marmo.



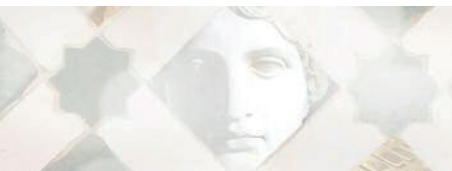


Fig. 20 Tasselli di pulitura delle dorature: in evidenza il recupero dei rapporti cromatici e di luminosità originali.



Fig. 21 Consolidamento del supporto.



Fig. 22 Consolidamento e fissaggio dei distacchi.

rate, considerata l'estrema sensibilità della materia all'interazione con sistemi solventi a base acquosa è stata eseguita minimizzando l'apporto di tale solvente in fase libera. I depositi di particellato e sporco aderenti alla foglia d'oro sono stati rimossi mediante l'applicazione di soluzioni acquose neutre veicolate su supporto inerte assorbente al fine di limitare al massimo l'apporto di acqua libera (Fig. 20). I depositi rigonfiati sono stati in seguito rimossi con l'ausilio di tamponcini di ovatta asciutti. Dove necessario è stata eseguita la disidratazione con applicazione di acetone. Conclusa la fase di pulitura, si sono perfezionate le operazioni di consolidamento sia del supporto di intonaco che del film pittorico:

- Consolidamento dell'intonaco distaccato e/o decoeso mediante iniezione di malte adesive riempitive a base di calce idraulica naturale prive di sali efflorescibili (Fig. 21).
- Riadesione dei distacchi della lamina metallica e/o della preparazione mediante applicazione di resina acrilica (acril '33') applicata a pennello e/o per iniezione in concentrazione adeguata all'entità della riadesione da effettuare (Fig. 22).



Fig. 23 Integrazione pittorica delle finte brecce verdi.

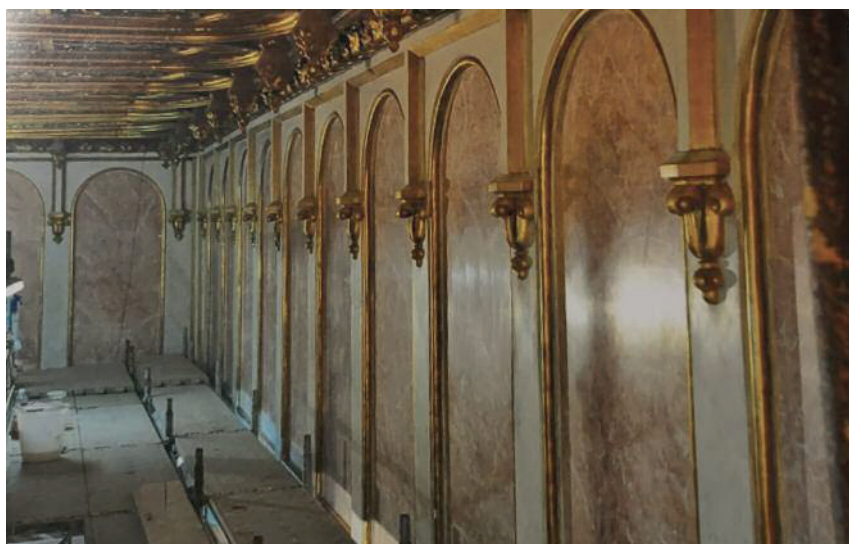


Fig. 24 Applicazione di cera e lucidatura a tampone delle superfici.

Tutte le integrazioni pittoriche delle superfici a marmorino sono state eseguite mediante velature di colori ad acquerello e/o mestiche di pigmenti (Fig. 23). La finitura superficiale è stata eseguita con applicazione di cera microcristallina e lucidatura a mano a tampone senza l'utilizzo di attrezzature meccaniche, al fine di controllare al meglio gli assorbimenti e la resa estetica finale (Fig. 24). L'intervento è quindi proseguito con le operazioni di messa in sicurezza, revisione e ripristino degli ancoraggi delle applicazioni in stucco che risultavano in fase di distacco o già distaccati (Figg. 25 - 27). L'integrazione della doratura è stata eseguita per le lacune di maggiori dimensioni mediante applicazione della foglia di oro zecchino su appretto a mordente, previa preparazione delle superfici con color bolo. Le micro lacune e le abrasioni della lamina metallica sono state integrate mediante applicazione a pennello di mica (Fig. 28 - 30)⁶.

⁶ Ibid, pag. 140-144.

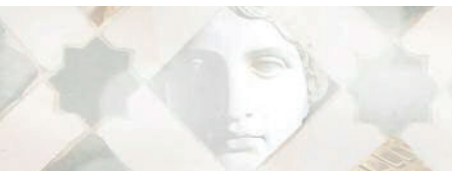


Fig. 25, 26 Imperniazioni e fissaggi di elementi di modellato a rischio di distacco e caduta.

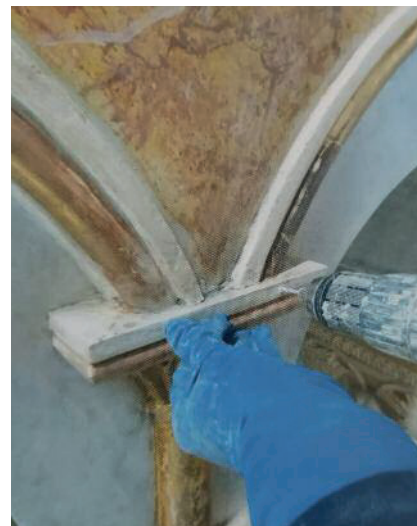


Fig. 27 Verifica dell'ancoraggio degli stucchi in fase di distacco e riposizionamento degli stessi mediante imperniazioni.



A queste opere, integrandole con molto equilibrio in termini di compatibilità con l'esistente, ma anche pienamente rispondenti agli odierni criteri di funzionalità, si sono affiancate quelle strettamente di restauro architettonico, di adeguamento impiantistico e dell'apparato illuminotecnico.

Non si è cercato, insomma, di restituire una mai esistita o, comunque, ormai irrimediabilmente perduta immagine unitaria, ma di lasciar parlare il monumento nella sua ricchezza diacronica, quasi a raccontare in prima persona la propria complessa vicenda storica attraverso una serie ordinata di lavori che ne ha restituito una piena, comprensibile e limpida leggibilità. In questo modo l'arte e l'architettura della Cattedrale possono essere oggi apprezzate come una testimonianza della Storia, non di un suo momento o di una sua particolare espressione formale, ma in tutta la sua *rutilante*⁷ complessità (Figg. 31, 32).

⁷ Cfr. Bianca Tragni, *La Cattedrale di Altamura*, a cura di, pag. 9. Adda Editore, Bari. Il saggio introduttivo della Curatrice si conclude con l'esortazione a che: "...se il Signore ci darà vita, salute e capacità adeguate, ci proponiamo in futuro di cercare di sollevare qualche lembo (di conoscenza) anche per quell'interno rutilante e solenne... di una fabbrica imponente e bella". Chi visita oggi la Cattedrale può ammirare la risposta all'auspicio della professoressa Tragni, entrando in questo "interno rutilante e solenne" i cui colori hanno riacquisito la luminosità che è loro propria.

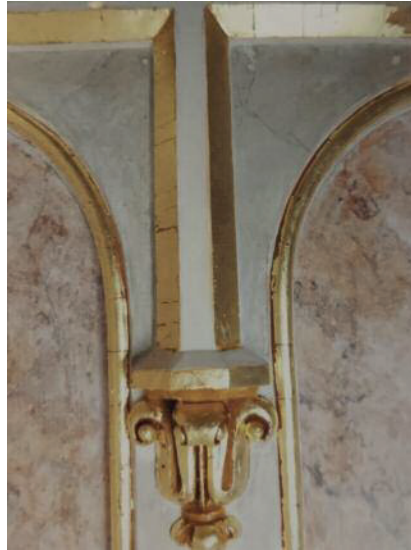


Fig. 28, 29 Integrazione della doratura per le lacune di maggiori dimensioni mediante applicazione di foglia oro zecchino su appretto a mordente, previa preparazione delle superfici con color bolo.

Fig. 30 Integrazione della doratura con applicazione di foglia oro a mordente.

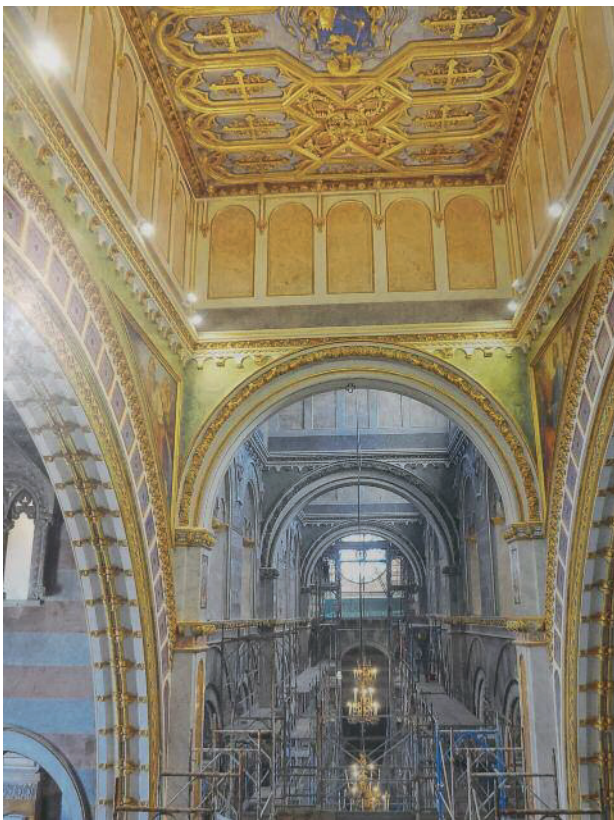


Fig. 31 Area presbiteriale durante le fasi di smontaggio del ponteggio; si percepisce chiaramente il recupero dei rapporti cromatici e tonali della parte restaurata rispetto al resto della navata.

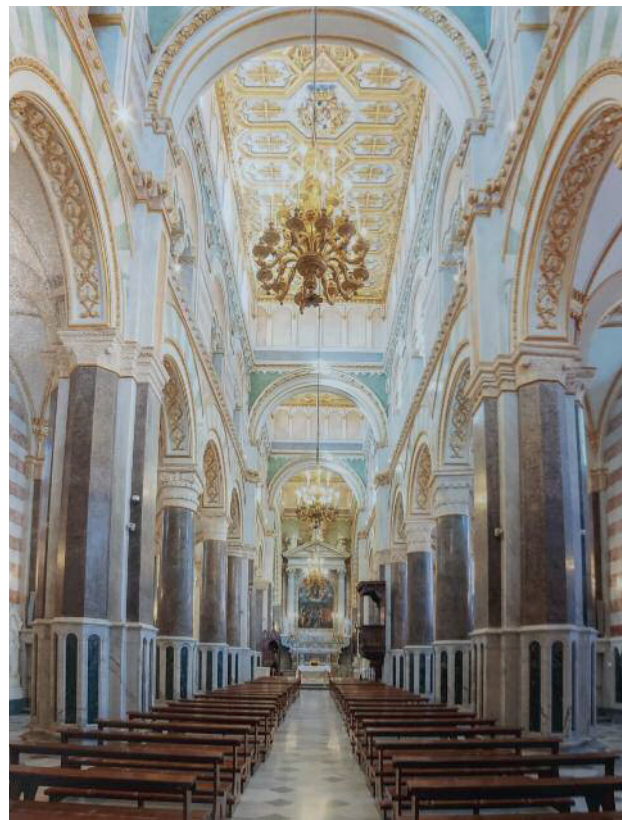


Fig. 32 La navata centrale a fine lavori.