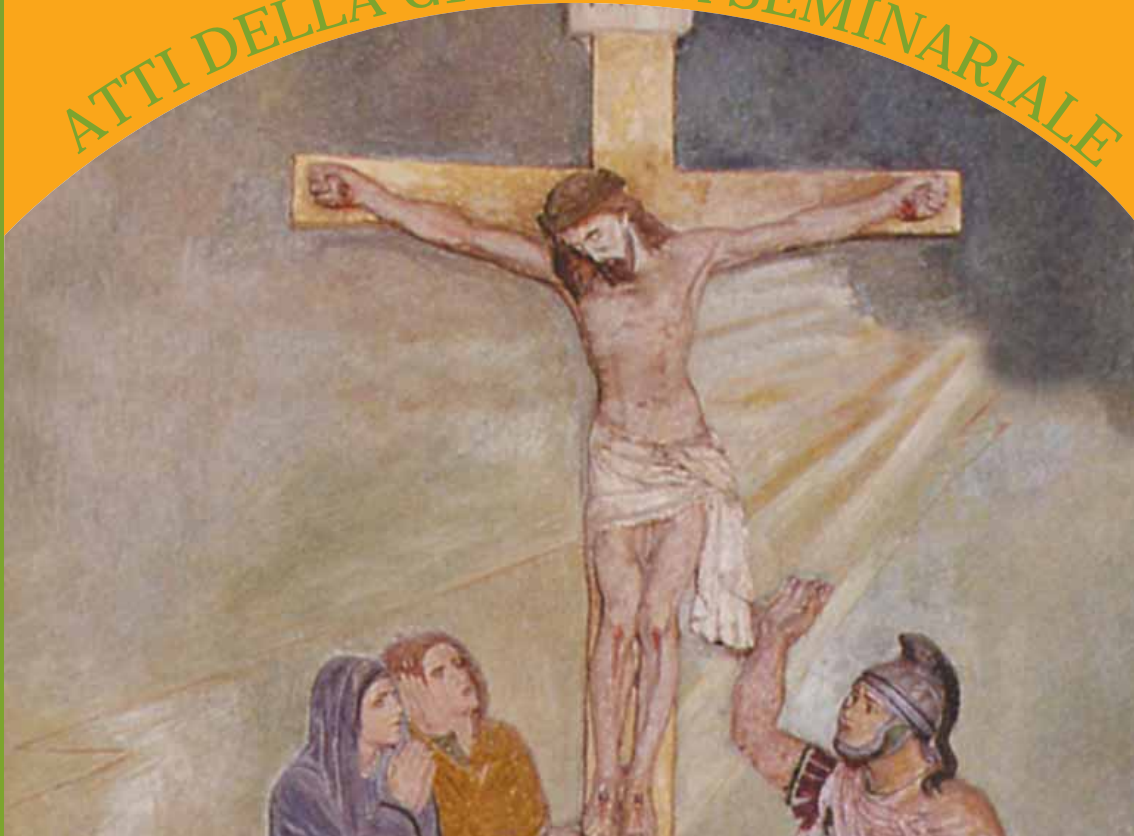


ENTE DI GESTIONE DELLA
RISERVA NATURALE SPECIALE
DEL SACRO MONTE DELLA
SS. TRINITÀ DI GHIFFA

CONFRONTO FRA ESPERIENZE DI
RESTAURO ARCHITETTONICO E ARTISTICO

ATTI DELLA GIORNATA SEMINARIALE



ATTI DELLA GIORNATA SEMINARIALE
CONFRONTO FRA ESPERIENZE DI RESTAURO
ARCHITETTONICO E ARTISTICO



ENTE DI GESTIONE DELLA
RISERVA NATURALE SPECIALE
DEL SACRO MONTE DELLA
SS. TRINITÀ DI GHIFFA

**Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico
e Demoetnoantropologico per il Piemonte**

Carla Enrica Spantigati
Soprintendente

**Soprintendenza per i Beni Architettonici
e per il Paesaggio per il Piemonte**

Francesco Pernice
Soprintendente

**Riserva Naturale Speciale
del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa**

Elia Ferrari
Presidente

Claudio Silvestri
Direttore

Direzione e coordinamento organizzativo:

Claudio Silvestri

Direttore della R.N.S. del Sacro Monte di Ghiffa

Ylenia Caretti

Responsabile per la comunicazione del Sacro Monte di Ghiffa

Fulvio Cervini

*Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico
e Demoetnoantropologico per il Piemonte*

Lisa Accurti

*Soprintendenza per i Beni Architettonici
e per il Paesaggio per il Piemonte*

Segreteria organizzativa:

Calogero Rubino, Valerio Dellavedova, Ylenia Caretti
Personale della R.N.S. del Sacro Monte di Ghiffa

Elena Poletti Ecclesia, Michela Travaglini
Aligraphis, progetti di grafica e comunicazione

Cura redazionale:

Ylenia Caretti

Elena Poletti Ecclesia

Grafica e impaginazione:

Aligraphis, progetti di grafica e comunicazione

Testi di:

Lisa Accurti - Daniele Minioni - Cristina Paglino
Elena De Filippis - Fulvio Cervini - Giovanna Mastrotisi
Luisa Lucini - Tiziana Carbonati - Amilcare Barbero

Referenze fotografiche:

Archivio R.N.S. del Sacro Monte di Ghiffa, archivio R.N.S. del Sacro Monte
Calvario di Domodossola, Archivio R.N.S. del Sacro Monte di Varallo,
Archivio R.N.S. del Sacro Monte di Orta, Archivio R.N.S. del Sacro Monte di Crea

©2003 Ente di Gestione della Riserva Naturale
Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa
Via SS. Trinità, 48 - 28823 Ghiffa (VB)

PRESENTAZIONE

Claudio Silvestri, direttore del Sacro Monte di Ghiffa

L'idea di programmare una giornata di studio sui temi del restauro architettonico e artistico mi venne all'indomani della realizzazione del libro "Sacro Monte di Ghiffa - arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità" pubblicato nel 2000. Il motivo è da ricondurre alla mole di lavoro effettuato quell'anno come raccolta di documentazione storica e sforzo di catalogazione cronologica dei lavori di restauro portati avanti in dieci anni di attività.

Quel lavoro metodico, ma fondamentale, è stato un arricchimento che meritava di essere portato a conoscenza di un pubblico vasto attraverso almeno due diverse strade, la prima di maggiore attualità, l'altra più tradizionale.

Due anni dopo sono maturate le condizioni per cogliere il primo obiettivo, con la realizzazione di un cd rom multimediale di trasposizione dei contenuti della pubblicazione del 2000 con una ricca estensione sui temi del restauro attuato al Sacro Monte, ma ci si è spinti oltre e si è raggiunto anche il secondo obiettivo, ancora più ambizioso.

Dopo un intenso lavoro di coordinamento con le Soprintendenze e con i diversi relatori, si è potuta organizzare una giornata seminariale incentrata su specifici aspetti del restauro architettonico e artistico con ampie e pertinenti discussioni circa problematiche affrontate, materiali utilizzati, scelte filologiche e scelte forzate, confronto tra una soluzione e l'altra.

Insomma, credo che quello del 26 ottobre 2002 non sia stato un ennesimo soporifero convegno, ma una giornata preziosa per la qualità professionale e didattica emersa in tutte le relazioni, testimoniata dalla competenza e attenzione del pubblico presente.

È sembrata dunque una logica conseguenza concludere questa positiva esperienza con la raccolta degli Atti del seminario che potranno essere messi a disposizione per futuri approfondimenti in materia di restauro.

Un doveroso ringraziamento alle Soprintendenze per la loro cortese collaborazione, all'Amministrazione del Sacro Monte che ha sposato l'iniziativa ed infine ai collaboratori per il gravoso impegno di questi mesi.

Il Direttore
Claudio Silvestri



IL RESTAURO DEI COMPLESSI MONUMENTALI RELIGIOSI

Lisa Accurti, Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio del Piemonte

La provincia di Verbania e l'area dell'alto novarese si trovano ad affrontare in modo ricorrente, nell'ambito dell'attività di tutela del proprio patrimonio culturale, alcune realtà dotate di forte specificità, presenti con particolare frequenza in zona: quelle di insiemi monumentali, generalmente a carattere religioso, che proprio per la loro estensione, complessità e mirata localizzazione assumono, oltre all'intrinseca valenza monumentale, anche un'eccezionale valenza paesistico ambientale.

Se i Sacri Monti, come il Sacro Monte di Orta, il Sacro Monte Calvario di Domodossola, il Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, sono l'esempio per eccellenza a cui si adatta tale definizione, molti altri casi, più o meno noti, vanno ricompresi nell'insieme e segnalati, al fine di evidenziare quanto questa problematica sia diffusa, e assuma dunque un peso non trascurabile nel bilancio complessivo del carico di impegno e risorse che attualmente ed in futuro verranno incanalate su questo territorio.

Per citare i casi più noti, conviene richiamare il complesso monumentale di S. Martino a Vignone, l'Eremo di Vercio a Mergozzo, il Santuario della Madonna della Guardia ad Ornavasso, ma anche la Via Crucis costituita di sole edicole che si snoda suggestivamente nei boschi di Ornavasso.

Non vanno poi dimenticati, per le problematiche di tutela che, come si vedrà a seguire, li accomunano ai casi precedenti, altri manufatti che, per la loro estensione ed articolazione, hanno fortemente segnato il territorio verbanese ed ossolano, primo tra tutti il complesso di fortificazioni della Linea Cadorna.

È parso utile porre l'attenzione su questi casi in quanto, per i caratteri sopra descritti che li accomunano, le problematiche di tutela che li connotano sono molto più complesse.

Il motivo di tale complessità è legato proprio all'acquisizione di una dimensione territoriale, dimensione in cui entrano in gioco altre realtà altrettanto operanti sul territorio.

In primo luogo, per quanto concerne lo specifico ambito di competenza delle Soprintendenze, uno dei problemi di più difficile approccio è proprio quello della tutela paesistica, anche per la limitatezza degli strumenti a disposizione, in mancanza di un piano paesistico vero e proprio, e per il passaggio della materia alle amministrazioni regionali delegate, con solo potere di annullamento per vizi di forma e legittimità, e non di merito, dei provvedimenti regionali o, nel caso di subdelega, comunali.

I problemi specifici, in questo ambito, sono relativi ai rapporti con l'attività urbanistica ed edilizia degli insediamenti limitrofi, che tendono ad aggredire, arrivando ad inglobarlo, l'ambiente in cui i complessi monumentali sono inseriti, snaturandone la forte valenza estetica e naturalistica, di importanza fondamentale come contenuto contestuale degli stessi beni monumentali.

La scelta della collocazione in una cornice naturale di forte suggestione (intesa anche nel senso di scorci visuali e vedute panoramiche), è infatti elemento fortemente voluto dai creatori, come è possibile osservare anche semplicemente scorrendo l'iconografia storica relativa, e caratterizzante il risultato complessivo dell'insieme monumentale, e la sua perdita, o compromissione, costituisce elemento di danno profondo del significato, oltre che estetico, intrinseco complessivo.

Lo stesso elemento implica poi la partecipazione, nella gestione della tutela, di più istituzioni, estendendosi dagli enti locali (Comuni, Provincia, Regione) al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, alle amministrazioni competenti in materia di ambiente e parchi, elemento che rende inevitabilmente più articolata la prassi della gestione stessa, anche quando non si arrivi ad un vero e proprio conflitto di interessi e istanze.

Il problema "ambientale" dei complessi monumentali può anche essere indagato in un'altra ottica, ossia tenendo conto che, proprio in quanto complessi, essi non solo sono inseriti in un contorno da cui sono inscindibili, ma sono dotati di strutture intrinseche, che potremmo definire "connettivo", che hanno il ruolo di correlare, articolandole in un sistema complesso e tuttavia unitario, le componenti dell'insieme.

Tale connettivo è composto ancora una volta dal contesto ambientale, questa volta intrinseco, vale a dire dei siti e non della loro cornice, ma anche dalle cosiddette reti di infrastrutture: percorsi e accessi, illuminazione, segnaletica, arredo urbano, servizi per l'utenza (parcheggi, punti informativi, servizi igienici, strutture ricettive e di ristoro).

Quanto è stato possibile constatare negli anni di permanenza sul territorio, a contatto con tali realtà, è che attualmente, se la tutela di tipo monumentale è in qualche modo prassi consolidata che viene affrontata con regolarità, eventualmente penalizzata da problemi di costi e risorse disponibili, ma sicuramente quasi senza tentennamenti di metodo e scelte di indirizzo, l'attenzione, e di conseguenza le risorse e l'impegno intellettuale di direzioni, professionisti, operatori e rappresentanti istituzionali, è sempre più rivolta al connettivo. Sono state proprio tali zone cuscinetto ad essere trascurate in passato, concentrando le forze sui restauri delle emergenze monumentali. Solo ora si è acqui-

sita la consapevolezza del ruolo e del profondo impatto che tale connettivo ha sulla percezione complessiva del sito, essendo in grado di valorizzarlo, esteticamente e funzionalmente, o svilarlo, se trascurato o mal gestito.

Certamente, nella gestione attuale di tali problematiche, si evidenziano le grosse difficoltà citate in precedenza e legate da un lato ai rapporti tra diverse forze coinvolte, dall'altro alla mancanza di una consolidata tradizione nell'affrontare la tutela in quest'ottica spesso ancora inedita, elemento che rende scelte e valutazioni più complesse e meno immediate di quelle relative ad un comune intervento di restauro.

Attenzione per il contesto naturale, per la rete dei percorsi di illuminazione, per i servizi al pubblico, è questa la realtà testimoniata, anche nelle difficoltà incontrate a portarsi a regime, dallo sviluppo e dagli esiti di iniziative di notevole impegno, come quelle avviate in collaborazione con Enel-Sole sull'illuminazione dei Sacri Monti, quella relativa alla realizzazione delle reti di segnaletica al pubblico, sempre ai Sacri Monti, quella della realizzazione delle rete sentieristica per disabili alla Trinità di Ghiffa.

Le istituzioni preposte hanno lavorato cercando di conciliare, senza possibilmente penalizzare nessuna delle due istanze, l'esigenza di valorizzazione intesa come fruizione migliore da parte dell'utenza, con quella di valorizzazione intesa come tutela e messa in evidenza dei contenuti culturali (storico, artistico architettonico, archeologico) intrinseci ai siti di intervento: operazione non sempre facile, ma in cui va preso atto del profondo impegno collettivo, cui nessuno dei soggetti coinvolti si è sottratto.

Anche se la tutela di un "sistema" è cosa sempre più complessa della tutela di un oggetto, pare giusto concludere evidenziando come anche nell'ambito della tutela squisitamente monumentale, gli interventi abbiano in questi anni cercato di operare una crescita ed una maturazione di scelte finalizzata ad orientare gli interventi in un'ottica sempre più conservativa, a volte al limite dell'archeologico, in particolare per quanto riguarda le finiture.

Si è ritenuto infatti che il trattamento della "pelle" degli edifici, nel caso di tali complessi, non potesse ridursi ad un'operazione di semplice manutenzione sostitutiva, e questo non per l'importanza dell'edificio in sé, ma per la qualità della materia, anche epidermica, che lo connotava.

In altre parole, si è riscontrato che gran parte degli intonaci, in particolare per quanto concerne quelli della seconda metà del Seicento, come nel caso del Santuario della SS. Trinità di Ghiffa o della Madonna della Guardia ad Ornavasso, pur non essendo affrescati o decorati, non fossero di tipo comune. Essi erano stati infatti concepiti come una sorta di marmorino (analogamente al marmorino veneziano e romano antico), vale a dire con l'intenzione di imitare la consistenza, lucidità e resa cromatica e di rifrazione di un materiale lapideo nobile, come i marmi bianchi; quello che spesso veniva trascurato in passato, e ancora adesso, operando un restauro, è che l'intento mimetico di tali intonaci non era solo di tipo estetico-formale, ma di tipo tecnologico, vale a dire che tali intonaci intendevano eguagliare la pietra anche in termini prestazionali, cioè di durevolezza, resistenza agli agenti atmosferici, compattezza, ecc.

Il che significa che essi, al contrario dei normali intonaci, non erano concepiti per essere sostituiti regolarmente con operazioni periodiche di manutenzione, ma, collocati su edifici di interesse speciale, erano concepiti per nobilitarli e per garantirne una durata adeguata al prestigio ed al valore dell'opera, comportandosi anche nei fatti come i ben più resistenti materiali lapidei; anche l'impegno di spesa e tempo che comportava la loro realizzazione non può che confermare l'intendimento sopra espresso.

Sulla base delle precedenti valutazioni, e riscontrando nell'area del lungolago verbano, da Ornavasso sino a Cannobio, numerosi esempi di tali finiture a "marmorino" avorio, lucido e compatto, di porosità ridotta e grande rigidità, quindi praticamente impermeabile agli agenti atmosferici, che ricoprivano generalmente uno strato di intonaco di supporto assai povero in legante e facilmente disgregabile, isolandolo del tutto dall'esterno, si è scelto, ove esse permanevano in modo esteso, di mantenerle in modo archeologico; esse sono state integrate ove lacunose, e si è concluso il trattamento con una velatura in grado di uniformare l'inevitabile disomogeneità cromatica tra le parti nuove e le parti originali, e tra le stesse parti originali presenti su zone dell'edificio sottoposte a differenti condizioni ambientali (pioggia, sole, umidità, attacco biologico, ecc). Fine del trattamento, oltre che di mantenere la memoria storica del materiale nobile, era quello di offrire un risultato complessivo uniforme ma non "nuovo", e la distinguibilità evidente, ad una osservazione ravvicinata, delle aree originali e reintegrate, comprensive dei segni lasciati dal tempo sulle superfici delle prime.

Nelle parti ove il marmorino era ormai scomparso o irrimediabilmente compromesso, come sul campanile di Ghiffa, si è scelto di riproporlo integralmente a protezione dell'intonaco povero sottostante, senza però ricorrere alla velatura, in quanto il marmorino antico non era dipinto, e l'ingiallimento riscontrabile in altre zone del Santuario era dovuto al tempo; questa la motivazione per la colorazione più chiara del campanile, legata alla scelta di mantenersi fedeli, più che all'unità cromatica del complesso, alla tradizione tecnologica antica, che non prevedeva coloritura finale.

A Ornavasso, ed anche in altri casi affrontati in questi anni, si è scelto, infine, ove presenti situazioni di non finito, di rispettare tale aspetto incompiuto, sia per evitare operazioni di ripristino di elementi mai esistiti, fosse anche solo di finitura, sia nella convinzione che il non finito consenta, ed è evidente nel caso di Ornavasso, di leggere e apprendere, come fosse una radiografia, o un esploso assonometrico, la costituzione dell'edificio, dalla struttura via via verso le componenti più superficiali.

Ciò rende dunque possibile la comprensione della genesi architettonica, e dell'assemblaggio tecnologico, ossia quanto davvero caratterizza un edificio, non solo nella resa formale esteriore, ma anche nella sua consistenza intima, che in architettura è contenuto pregnante, spesso occulto, e la cui possibilità di lettura e comprensione costituisce per l'utenza occasione rara di apprendimento.



RIORDINO PARZIALE DELLE SUPERFICI MUSIVE DEI MONUMENTI AL SACRO MONTE DI GHIFFA

Daniele Minioni, restauratore

CAPPELLA DELL'ADDOLORATA

La cappella dedicata alla Madonna Addolorata, nell'area monumentale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, si presenta elevata rispetto agli edifici circostanti ed è situata di fronte al prospetto principale del Santuario.

L'intervento di restauro apportato fa parte di un progetto di riqualificazione che comprende il Santuario, la torre campanaria e la cappella di S. Giovanni, presente all'ingresso dell'area delimitata.

Il progetto di restauro, realizzato dagli architetti Marzi di Torino ed Ingaramo di Borgomanero, comprendeva il riordinamento parziale delle superfici musive esterne attraverso il consolidamento dei lembi di intonaco parzialmente o totalmente decoesi, mediante tecniche di immissione di malte apposite nei sotto strati dell'intonaco e risarciture delle lacune di maggiori dimensioni, usando rigorosamente malte a base di calce naturale idraulica o aerea secondo gli interventi.

L'edificio prima dell'intervento presentava una superficie caratterizzata da una rifinitura simile a quella ritrovata sulla facciata del Santuario, diversa solo nella colorazione. Molte le lacune presenti sulle superfici musive, dalla perdita totale di grosse porzioni di intonaco a numerose cavillature provocate dal dilavamento e dall'azione delle piogge, in particolar modo le facciate rivolte a nord e a nord est. Inoltre sull'edificio erano ben visibili interventi precedenti poco rispettosi nella scelta delle materie adottate. Tali interventi hanno provocato processi di degrado accelerato, visibili nella parte alta dell'edificio e sotto il portico, caratterizzati da innumerevoli fessurazioni provocate dall'eccessivo ritiro delle materie utilizzate.

Gran parte del cornicione presente al di sotto della copertura era mancante e le porzioni restanti presentavano fessurazioni di notevoli dimensioni, anch'esse provocate dal ritiro eccessivo della materia. Il maggior degrado dell'intonaco

era presente in prossimità delle bucatore e dei pluviali, così come sulla facciata del Santuario rivolta al lago. La causa di tale degrado è attribuita alla maggiore esposizione all'acqua meteorica, alle intemperie e alla rottura di alcuni canali. L'intervento, preceduto da un'accurata osservazione delle superfici musive, ha assunto caratteri prettamente conservativi per la presenza di un'elevata percentuale della rifinitura originale, discretamente coesa al supporto sottostante. La prima fase è stata di consolidamento dei parziali distacchi e di integrazione delle porzioni di muratura che presentavano profonde lacune. Le buche pontai e sono state chiuse per evitare l'erosione dell'acqua e l'intonaco sottostante la rifinitura è stata portata quasi a livello della rifinitura originale, successivamente integrata.

La parte superiore dell'edificio, caratterizzata dalla presenza di un cornicione, è stata ricostruita seguendo le forme preesistenti, ma modificando la composizione materica (più vicina ai caratteri costruttivi originali).

Il prospetto principale della cappella è stato ripulito da numerose ridipinture presenti sulla superficie e ripristinato dalle lacune dell'intonaco. Particolare attenzione è stata posta alla volta, partendo da una fase di preconsolidamento ed asportando le materie non compatibili e a rischio di distacco. Gli archi laterali e parte delle vele all'interno del portico sono stati rimodellati. L'intervento è stato completato integrando le lacune superficiali.

Sempre sotto il portico, ai lati dell'ingresso, sono state riposizionate le lastre di granito sostituendo i fermi con zanche più idonee.

L'intervento si è concluso con il trattamento delle parti in ferro mediante applicazione di protettivo incolore.

Dopo l'intervento sulle superfici musive dei monumenti sono state riscontrate microfessure provocate da assestamenti degli strati inferiori delle malte a base carbonatica, accentuati dalla presenza di pulviscolo migrato dall'interno della muratura, in fase di evaporazione delle acque meteoriche.

IL SANTUARIO (Tav. I)

Il progetto, che prevedeva il riordinamento delle superfici murarie del Santuario e della torre campanaria, in osservanza dei criteri di tutela e conservazione dell'esistente, indicava chiaramente metodologie e materiali che rispecchiassero il più possibile i caratteri storici dei monumenti.

In fase preliminare i progettisti hanno analizzato le superfici esterne dell'edificio, ponendo particolare attenzione alla materia esistente ed agli eventuali interventi successivi, valutando aspetti legati alla materia e alle forme di degrado in atto. Uno dei primi interventi necessari per la lettura materica e cromatica dell'edificio è stata l'analisi stratigrafica, che ha permesso di risalire alle varie modifiche apportate nel tempo all'edificio. Questi interventi preliminari sono stati eseguiti in punti predeterminati delle superfici musive, come la facciata principale, in diversi punti e a varie altezze, nel centro, per verificare l'eventuale presenza di una decorazione visibile da documentazione di archivio, e in punti protetti dalle intemperie, dove la materia si è maggiormente conservata.

Attraverso questa analisi si è risaliti alle varie modifiche apportate nei secoli all'edificio. Sono state rilevate numerose colorazioni ed una rifinitura dell'intonaco eseguita nel XIX secolo, composta da sabbia quarzosa colorata da terre stese a fresco, mescolate con leganti organici utilizzati per garantire maggiormente la coesione al supporto sottostante.

Sono emerse tracce di decorazioni monotoni, caratterizzate da effetti chiaro scurati, sostenute da colori particolarmente vivaci. Al di sotto di questo strato materico è emersa una rifinitura maggiormente lavorata, composta da un legante carbonatico (calce aerea detta anche calce spenta) mescolato con inerti di carbonato di calcio (polvere di marmo finemente macinata) ed una quantità minima di sabbia quarzosa di colore scuro. Sovrapposto ad essa uno scialbo ben coeso di calce aerea steso a pennello, ricoperto da una velatura di colore giallo paglierino eseguita con terre emulsionate in acqua di calce.

In riferimento a quanto rilevato, sono state eseguite documentazioni fotografiche e tecniche, poi sottoposte al vaglio della Soprintendenza. In accordo con la direzione dei lavori ed il responsabile tecnico dell'impresa si è quindi deciso per il totale recupero della rifinitura, che avrebbe dovuto rispettare maggiormente le caratteristiche storiche del monumento.

L'intervento, così suddiviso, prevedeva l'asportazione delle formazioni vegetali presenti sulla superficie mediante l'asportazione degli strati pittorici successivi all'edificazione del monumento e l'asportazione della rifinitura materica ottocentesca sovrapposta alla superficie originale. L'intervento è stato eseguito utilizzando metodi cauti al fine di salvaguardare gli strati sottostanti.

Analogo intervento è stato eseguito sotto il loggiato, su volte e superficie parietale. Successivamente si è passati alla fase di consolidamento ed integrazione delle lacune presenti sulle superfici. Come accennato in precedenza, sono stati usati materiali rigorosamente selezionati, con caratteristiche chimico fisiche vicine alle materie esistenti. Nella fase di pulitura delle superfici murarie delle volte del loggiato sono emerse lacune provocate da un precedente cedimento strutturale, sul quale si è intervenuti con un procedimento di consolidamento, successivamente monitorato. Sono stati poi rilevati successivi movimenti di assestamento che hanno provocato nuove fessurazioni distribuite su gran parte delle volte. L'intervento ha comportato l'asportazione delle malte cementizie usate precedentemente per il consolidamento e sostituite da malte a base di calce idraulica naturale, immessa mediante iniezioni a pressione controllata e successivamente risarcite a livello dell'intonaco.

Una volta completato l'intervento di reintegrazione degli intonaci è iniziata l'operazione di coloritura delle superfici. Per l'esecuzione di questa operazione è stato utilizzato del grassello di calce stagionato, stemperato in acqua e lasciato a riposo per circa trenta giorni. Nel contempo sono state asportate le impurità, ed una volta pronto, sono state aggiunte terre colorate preventivamente e stemperate in acqua di calce. Il tutto è stato applicato alle pareti utilizzando la tecnica del mezzo fresco, inumidendo la superficie sottostante, successivamente dipinta.

Per ottenere una patina vicina all'originale è stata stesa una prima mano più coprente, una seconda meno coprente ed una terza a velatura lievemente corretta

con l'aggiunta di polimeri in bassa percentuale, nel caso si fossero presentate forti piogge durante i primi mesi dall'applicazione. Le bucatore presenti sotto il loggiato, contornate da conci in materia lapidea, si presentavano ricoperte da vari strati di pitture, da quelle a base di calce fino a quelle più recenti a carattere filmogeno. La pulizia di queste è stata realizzata mediante l'utilizzo di microsabbiatori a secco ed impacchi detergenti, al fine di evitare microincisioni sulle pietre.

La stessa attenzione è stata posta alle parti in ferro delle volte, pulendole cautamente e trattandole con convertitori ed oli nutritivi e protettivi.

Sempre nel loggiato sono state ricomposte alcune delle pietre lavorate della pavimentazione, rimosse in parte dal cedimento strutturale e dalla perdita delle malte di giuntura, ricostituite lievemente sotto livello con calce idraulica naturale.

Particolare attenzione è stata rivolta agli elementi aggettanti del prospetto principale, visivamente danneggiati dall'azione delle piogge. Visto il degrado in corso, si è pensato di proteggere le modanature applicando una scossalina in piombo per facilitare lo scorrimento delle acque ed evitare infiltrazioni.

Sulla parete rivolta al lago sono state trovate decoesioni dell'intonaco a vari livelli, sia in profondità che distribuite sulla totalità della superficie. Nella parte inferiore della muratura il degrado era principalmente attribuito a risalite di umidità a causa della capillarità dal terreno sottostante, il quale ha portato alla formazione di sali solubili. Solfati e nitrati erano presenti sulla superficie del muro e parziali decoesioni si trovavano nella parte superiore della muratura, in prossimità delle bucatore sprovviste di copertine e nelle parti piane maggiormente soggette allo scorrimento dell'acqua.

In questo caso, non essendo previste copertine in rame o piombo, si è intervenuti sovrapponendo uno strato di calce idraulica mista ad inerti in granulometria più fine dell'esistente e, a materia asciutta, è stata stesa una mano di materia silossanica, per facilitare il deflusso dell'acqua.

La parte inferiore della muratura è stata decorticata completamente fino ad un'altezza variabile di 60-70 centimetri e reintegrata con l'utilizzo di calce lievemente idraulica, miscelata con il 50% di cocchiopesto ed il 50% di sabbia mista lavata, impastata con acqua deionizzata per ridurre la salinità. Le porzioni di muro risarcite in questo modo sono state parzialmente rasate al fine di facilitare le migrazioni dell'acqua.

CAMPANILE

La torre campanaria presentava lacune simili a quelle delle superfici del Santuario, coperte da un'elevata formazione di sostanze vegetali, muschi e licheni. Ancora visibili erano le buche pontai e le coloriture probabilmente risalenti al rifacimento tardo ottocentesco, presenti anche sulla facciata principale del Santuario.

L'intervento originariamente prevedeva un parziale riordinamento degli intonaci esistenti nei punti maggiormente lacunosi e la chiusura delle buche pontai.

Una successiva visita della dott.ssa Accurti, responsabile per i Beni Architettonici e Ambientali del Piemonte, ha ritenuto necessario, ai fini della tutela della torre campanaria, intervenire su tutte le superfici, ponendo sempre particolare attenzione alle parti di intonaco e rifinitura originali.

Si è programmato quindi di intervenire mediante l'applicazione di una sostanza bioacida necessaria a facilitare l'asportazione delle sostanze vegetali, evitando un'azione meccanica eccessivamente aggressiva. Una volta asportate le sostanze vegetali, parti di intonaco parzialmente decoese sono state consolidate mediante iniezioni di calce apposite. Successivamente è stata eseguita un'integrazione delle lacune di maggiori dimensioni con malta a base di calce idraulica naturale e sabbie miste lavate. Lasciando passare un necessario periodo di assestamento si è passati alla fase di rifinitura, eseguita con le stesse modalità del Santuario. La torre campanaria, assente da tempo della croce, precipitata nel bosco sottostante a seguito di un violento temporale, è stata ricollocata ricostruendo il basamento e fissando ad esso la predisposizione per il parafulmine.

IL RESTAURO DELLE FACCIATE DEL SACRO MONTE CALVARIO DI DOMODOSSOLA



Cristina Paglino, progettista

IL RESTAURO DEGLI EDIFICI EMERGENTI NELLA 'PARTE ALTA' DEL SACRO MONTE DAL 1996 AL 2002 (SANTUARIO SS. CROCIFISSO, CAMPANILE, CAPPELLE VIII, IX, X, XI, S. MARIA DELLE GRAZIE, S. CASA DI LORETO).

Il restauro del patrimonio storico e architettonico del Sacro Monte di Domodossola, in generale degradato dopo anni di abbandono fino all'istituzione della Riserva, è stato programmato in sede di redazione di Piano d'Intervento, dove si è proceduto al rilievo dell'intero complesso e sono stati individuati i progetti prioritari ai fini non solo del restauro dei singoli edifici, ma del recupero dell'ambiente del Sacro Monte, tramite un insieme coordinato di opere a più livelli. Nel caso specifico si sono dunque evitati interventi puntuali e isolati, per concentrarsi sugli edifici emergenti nella parte 'alta' del Sacro Monte, in un insieme organico di azioni con il triplice obiettivo di valorizzare il Sacro Monte, risanare gli esterni per proteggere in modo appropriato gli interni, statuarie ed affreschi, ridurre i cicli e di conseguenza i costi di manutenzione.

Gli edifici, tutti costruiti tra la seconda metà del Seicento e la seconda metà del Settecento, sono ubicati quasi al termine della Via Crucis, dove il percorso si allarga e trova una zona pianeggiante, nei pressi del Convento Rosminiano e poco prima dell'ultima cappella della Via Crucis.

IL METODO

Il metodo utilizzato si può schematizzare nelle seguenti fasi:

- Dal progetto all'appalto: programmazione, rilievi e diagnosi delle patologie, opere preliminari, intervento sugli intonaci e organizzazione del cantiere

- Dall'appalto alla realizzazione: coordinamento degli operatori, controllo del cantiere
- Manutenzione e monitoraggio

La prima fase è finalizzata alla determinazione dei costi e delle modalità di intervento in previsione dell'appalto, con descrizione puntuale dei lavori e definizione del capitolato speciale.

La seconda fase riguarda la pratica di cantiere e la verifica della qualità degli interventi in base al progetto di conservazione.

La terza fase riguarda l'individuazione ed organizzazione nel tempo delle periodiche ed inevitabili operazioni di manutenzione ordinaria ed il monitoraggio dello 'stato di salute' degli edifici restaurati.

LA PROGRAMMAZIONE

È operazione necessaria per:

- Individuare i progetti prioritari finalizzati al recupero ambientale del complesso con un insieme coordinato di opere a più livelli: facciate, pavimentazioni, ecc.
- Predisporre una valutazione economica per il reperimento dei fondi e la successione temporale degli eventi.

La programmazione è stata efficace perché abbinata ad indagini preliminari approfondite al punto da consentire stime economiche attendibili per ogni singolo progetto. È da sottolineare dunque un primo aspetto fondamentale dei restauri del Sacro Monte: una programmazione legata a valutazioni economiche reali, rese possibili dall'applicazione di un metodo coerente, che vede il Professionista impostare le varie fasi di lavoro avvalendosi di consulenze specialistiche di supporto, dove necessario a partire dai preliminari.

RILIEVI E DIAGNOSI

Un accurato rilievo geometrico e materico, abbinato alle valutazioni visive di figure esperte (in particolare il tecnico specialista in recupero conservativo di malte ed intonaci), ha condotto all'individuazione delle patologie del degrado e delle loro cause. Nel caso specifico tutti gli edifici in oggetto hanno in comune la struttura costituita da muratura di pietra intonacata con intonaco a base di calce e copertura di beola tradizionale, tipica del luogo.

Colonnine e cornici delle finestre al pian terreno e della porta d'ingresso sono di beola. Le piccole aperture poste al livello superiore non hanno alcuna finitura di pietra.

Lo smaltimento delle acque meteoriche è stato affidato a canali di gronda e pluviali di rame e solo nella Cappella VIII 'troppo pieno' sul prospetto principale. Le facciate presentavano parti di tinteggiatura a tempera, probabilmente di fine ottocento primi novecento, e grandi rappezzi eseguiti con materiale a base di cemento, dove l'intonaco originale era particolarmente degradato a causa

degli agenti atmosferici. Ampie porzioni di muratura sono state ritoccate con rasature a base di cemento.

Gli intonaci originali 'sopravvissuti' erano in gran parte degradati a causa delle piogge battenti frequenti al Sacro Monte; in passato i danni delle acque meteoriche sono stati aggravati dalla mancanza di un adeguato sistema di smaltimento delle stesse, che filtravano dai tetti e ristagnavano nel terreno.

PATOLOGIE E CAUSE DEL DEGRADO

Le patologie rilevate dunque, oltre all'utilizzo indiscriminato di intonaco e rasature a base di cemento sono: presenza di sali, sfarinamenti e distacchi da degrado per umidità diffusa, muffe, le cui cause sono da ascrivere all'azione delle acque meteoriche.

Le operazioni di rilievo infatti hanno evidenziato due elementi importanti: inadeguatezza del sistema di smaltimento delle acque meteoriche e particolare ed inevitabile esposizione alle piogge battenti di ampie porzioni di muratura, dovuta sia alla geometria delle strutture, sia alle caratteristiche tecnologiche del tetto di piode tradizionali.

I tetti sono in discrete condizioni, ma necessitano comunque della manutenzione periodica opportuna, soprattutto in prossimità dei giunti con la muratura da verificare per garantire la perfetta tenuta all'acqua.

Prima di programmare qualunque intervento è indispensabile effettuare la revisione del manto di copertura di piode tradizionali, con pulitura dei giunti fra una beola e l'altra, che periodicamente si intasano di detriti (terriccio e foglie). Particolare attenzione va posta al ripristino dei giunti originari, sempre trattati con malta a base di calce idraulica naturale. Un'ispezione particolarmente accurata è stata svolta presso i corsi di piode di gronda che, posati quasi in piano, a volte subiscono assestamenti in contropendenza, con conseguenti infiltrazioni di acqua piovana difficilmente eliminabili, sulle quali è d'obbligo intervenire con cautela e avvalersi di artigiani esperti, profondi conoscitori di questa tecnologia tradizionale.

È inoltre necessario verificare il sistema di smaltimento delle acque meteoriche per garantirne il corretto allontanamento. In edifici di questo tipo anche la disposizione ed il dimensionamento di gronde e pluviali non può essere casuale per essere funzionale e al tempo stesso provocare un impatto visivo il più ridotto possibile sulla struttura. In alcuni punti, dove gli edifici sono a contatto con il terreno, bisogna risanare la muratura sotto il piano di campagna con formazione di drenaggio di ciottoloni, previa pulitura della parete. La funzionalità del drenaggio nel tempo è garantita dallo strato di tessuto/non tessuto che avvolge i ciottoli impedendo l'intrusione di terriccio. Lo strato superficiale, a vista, è costituito da ciottoli di fiume lavati e selezionati.

In particolare, per quanto riguarda la Cappella VIII e l'Oratorio della Madonna delle Grazie, è necessario convogliare l'acqua piovana che ristagna alla base della muratura in modo da non aggravare la situazione degli edifici adiacenti collocati a quota più bassa.

PREPARAZIONE DELLE SUPERFICI

Solo dopo aver risolto correttamente i problemi di smaltimento delle acque meteoriche e aver così eliminato anche la causa dell'umidità da risalita è possibile progettare correttamente gli interventi sugli intonaci. A questo punto è evidente che alcune porzioni di muratura saranno spesso colpite dall'acqua piovana a causa della forma geometrica degli edifici, degli aggetti di gronda limitati e, come si è detto sopra, della particolare tecnologia del tetto di piove. In primo luogo è necessario rimuovere tutte le parti di intonaco a base di cemento, aggiunte in periodo relativamente recente, fino al vivo della muratura, che deve essere pulita per evitare il persistere di incrostazioni; naturalmente sono da rimuovere anche le rasature superficiali incompatibili con i fondi tradizionali.

Per quanto concerne invece l'intonaco originale, l'obiettivo è la conservazione; tuttavia la rimozione delle malte originarie è stata valutata dove si è riscontrata eccessiva presenza di sali solubili (veicolati in superficie per evaporazione dell'umidità contenuta nella muratura, ma presenti nello spessore stesso dell'intonaco). Dove le malte sono conservate bisogna convivere con un residuo di nitrati o solfati, quindi operare con cautela e con la metodologia più corretta per dare durabilità ai successivi interventi di recupero pittorico.

La pittura preesistente, frutto di tinteggiature realizzate tra l'ottocento ed il novecento, è stata rimossa mediante raschiatura a secco. Durante questa fase è stato possibile procedere alla stratigrafia degli strati pittorici, effettuata a ponteggi ultimati a causa delle condizioni di degrado dell'intonaco delle parti basse. In tutti gli edifici in esame è stato possibile risalire alle colorazioni originali proprio studiando le parti più protette della struttura. Nel Santuario le stratigrafie di un'area protetta dagli agenti atmosferici e di difficile accesso ha rivelato il vero aspetto originale e la decorazione seicentesca del cornicione di gronda. Nelle Cappelle VIII, X e XI le colorazioni rinvenute sono affatto differenti da quelle superficiali.

INTONACI

Le considerazioni fino a qui riassunte, unite a valutazioni in ordine ai cicli di manutenzione realmente sostenibili nel futuro, determinano le scelte fondamentali dell'intervento di conservazione e permettono di stabilire un corretto rapporto qualità/prezzo tra investimento iniziale richiesto, costi di manutenzione e gestione.

Dopo aver individuato le patologie del degrado e le cause è possibile valutare le analisi sulle malte originarie e la composizione ottimale delle nuove malte, al fine di ottenere la massima compatibilità nell'integrazione.

Ad esempio, le parti basse notoriamente più umide sono state "rinzaffate" con malte a base di leganti naturali a comportamento idraulico per permettere alla malta di entrare in fase di presa anche senza necessità di anidride carbonica, inoltre l'aumento delle caratteristiche meccaniche nel tempo è stato continuo

e costante. La malta di base quindi è stata idealmente confezionata con calce idraulica naturale, e via via che si è andati verso gli strati finali più sottili, quindi con minore difficoltà di reperire anidride carbonica, si è optato per la calce aerea più lavorabile.

Anche in presenza di sali solubili in acqua è difficile ottenere buoni tempi di presa e buona resistenza meccanica finale del legante aereo. Individuare la presenza dei sali e la loro natura permette quindi al restauratore di “tamponare” ed eliminarne la fastidiosa presenza.

Nel caso del Calvario in generale l'impasto originale è costituito da calce idraulica naturale prodotta cuocendo marne naturali in forni verticali a 900°C circa (una parte), grassello di calce stagionato in fossa a cielo aperto per minimo 12 mesi e cotto a trucioli di legna e 4 parti di sabbia silicea di fiume locale ben pulita e vagliata a 0-3 mm. La mano finale, la così detta stabilitura, richiede maggiore lavorabilità e quindi alla calce idraulica naturale (una parte) si aggiunge calce aerea in pari quantità e le sabbie sono composte in curva granulometrica chiusa più bassa 0-0,6 mm.

L'interesse principale è il recupero delle lacune con intonaci di caratteristiche simili agli originali.

L'utilizzo della calce idraulica naturale ha permesso di lavorare con parametri di “compatibilità con il supporto” ideali, modulo elastico e caratteristiche chimico-fisiche ottimali rispetto alle malte originali ancora preservate e di ottenere una risposta cromatica omogenea sulla successiva tinteggiatura minerale.

Nelle parti soggette a fenomeni di umidità, per dare libero sfogo alla cristallizzazione dei sali solubili, dopo aver liberato la muratura dal vecchio intonaco compromesso, è stato necessario spazzolare a secco e procedere alla stesura di rinzafo con funzione di aggancio e di filtro ai sali con prodotto a base di calce idraulica naturale cotta in forni verticali a max. 900-1000°C e con bassissima reattività ai sali idrosolubili, curva granulometrica grossolana 0-3 mm. e porosità calcolata sul solo legante del 15% minimo. Quindi si è posata la malta deumidificante, sempre di calce idraulica naturale con medesime caratteristiche, idrofobizzata nella massa ma con porosità calcolata sul legante del 25-30%, da applicare in spessore di 20 mm minimo. Si è lasciato un periodo di maturazione di 15 gg. prima di procedere alle rasature finali.

Nelle parti evidentemente non soggette a presenze di sali idrosolubili si è applicato l'intonaco di calce idraulica naturale bagnando abbondantemente la muratura il giorno prima, in totale assenza di cemento, con sabbie in curva granulometrica 0-3 mm in rapporto 1 : 3 legante/aggregati.

Tutti gli assestamenti dovuti a spessori elevati di intonaco o differenti assorbimenti del sub-strato, sono stati ripresi mediante una rasatura di calce idraulica naturale e calce aerea con inerti fino 0-0,6 mm. finita a fratazzo di spugna.

Durante queste operazioni sono da tenere in seria considerazione le temperature e le condizioni igrometriche dell'aria, infatti sotto i 6°C le calce naturali non carbonatano più, quindi non maturano correttamente, inoltre le cavillature possono presentarsi tardivamente, magari dopo la rasatura.

FINITURA SUPERFICIALE

Dopo la stagionatura degli intonaci si interviene con l'applicazione di una tinteggiatura minerale stesa in due mani successive, con successive leggere velature secondo i risultati dell'indagine stratigrafica effettuata nel corso dei lavori. Appena rinvenute le parti originali si è proceduto alla rilevazione e campionatura dei colori.

La finitura scelta deve essere compatibile con il supporto e quindi deve essere di natura minerale. L'intonaco di calce, e anche l'intonaco di malta bastarda, sono minerali che come tali mal sopportano cicli di natura organica o di sintesi (come appunto le tinte viniliche, acriliche, siliconiche, silossaniche o acril-silossaniche presenti per la maggiore parte oggi sul mercato).

Inoltre l'adesione dei sistemi minerali è sempre di natura chimico fisica (carbonatazione della calce con il supporto di calce, o silicizzazione del silicato liquido di potassio con il supporto minerale), mentre i prodotti organici resinosi hanno solamente un'adesione fisica pellicolare.

Il pH del supporto minerale non differisce dal pH delle tinte minerali (pH 13 per la calce e per il silicato di potassio), mentre i prodotti sintetici hanno un pH intorno a 8-8,5.

I prodotti minerali hanno un invecchiamento molto lento e molto gradevole (non trattengono lo sporco come i prodotti sintetici a comportamento termoplastico). Le tinte minerali si "consumano" lentamente per erosione nel tempo, mentre le tinte sintetiche "sfogliano" molto più facilmente.

La scelta tra una tinta a calce ed una tinta ai silicati di potassio puri (ammesso di non parlare di acril-calce o acril-silicato) è stata concepita valutando gli aspetti della durabilità e dell'esposizione agli agenti atmosferici. La maggiore acidità dell'aria, e quindi anche delle acque meteoriche, tende a sciogliere la tinta a calce, quindi là dove gli edifici sono esposti a tale fenomeno è buona norma valutare l'opportunità di lavorare a calce. Il mercato offre dei sistemi protettivi non filmogeni e non visibili per la protezione della calce, tuttavia è necessario che la calce finisca il suo processo di carbonatazione per non avere il rischio di aloni biancastri sulle pareti. Quindi, tenuto conto delle *patologie del degrado*, della similitudine tra le tinte a calce naturale ed i silicati di potassio purissimi e dell'impossibilità di lavorare su un supporto "a fresco" o comunque con tutti i presupposti per avere una buona coesione tra tinta minerale a calce ed il supporto, ci siamo orientati verso un ciclo a base di tinte minerali ai silicati di potassio puri.

In effetti le due tecniche dovrebbero utilizzare i medesimi *pigmenti inorganici a base di terre naturali*, cariche minerali, e leganti minerali (la calce aerea ed il silicato di potassio puro). Differiscono quindi sostanzialmente per il tipo di legante, il primo reagisce e "fissa" il pigmento con il supporto sul fresco, secondo il noto processo di carbonatazione, il secondo lavora "sul secco" e fissa il pigmento naturale dopo impregnazione nel supporto, secondo il processo di silicizzazione. In questo caso *il legante fissa in modo molto più forte e stabile il pigmento sia sui componenti minerali del legante sia su quelli degli inerti.*

La durabilità e l'effetto trasparente del silicato liquido sono comunque comprovati da numerose facciate storiche, nei paesi del nord o in Svizzera, con più di 120 anni di vita in assenza di manutenzione.

IL CANTIERE E GLI OPERATORI

Un elemento di particolare importanza è la qualità della manodopera da impiegare in questo tipo di attività: l'entità delle opere è adatta ad imprese edili artigiane specializzate, capaci di collaborare con un tecnico specialista in recupero conservativo e con il progettista che coordina le operazioni. A questo proposito è fondamentale predisporre progetti di conservazione basati su analisi approfondite ed attendibili, per predisporre appalti accessibili alle relativamente poche imprese artigiane esperte in grado di interpretare al meglio il lavoro. La manualità nello stendere la malta di calce riveste molta importanza, poiché i tempi di miscelazione (mai eccessivamente lunghi per evitare lo snervamento della calce), il riposo dell'impasto prima della posa (20 minuti sono ideali per una corretta idratazione, quindi lavorabilità), la stesura per strati successivi di 8-10 mm max per una corretta carbonatazione della componente aerea, oltre allo smaltimento dell'acqua in eccesso, sono una tradizione ormai persa che difficilmente l'impresa di oggi è disposta a riprendere.

Anche le finiture superficiali devono essere effettuate da ditte con esperienza nell'utilizzo dei materiali e delle tecniche citate, capaci di studiare e riprendere i toni delle colorazioni originali rinvenute: l'entità delle opere le renderebbe adatte a decoratori locali, figure professionali rare, difficili da reperire nell'Alta Valdossola.

Il tecnico specialista in recupero conservativo costituisce un valido appoggio per il progettista nell'attività di controllo e preparazione delle imprese che devono affrontare la realizzazione delle opere di conservazione.

MANUTENZIONE E MONITORAGGIO

Alcune operazioni di manutenzione ordinaria, quale la revisione dei tetti di piove e la pulitura dei canali di gronda, devono essere ripetute con cadenza annuale. Per tutti gli edifici è necessario monitorare lo stato di conservazione per individuare tempestivamente alterazioni e degradi e valutare nel tempo l'efficacia delle operazioni di restauro.

In un caso particolarmente critico al Sacro Monte Calvario, ossia la S. Casa di Loreto, dove il tasso di umidità nelle murature e nell'ambiente è risultato particolarmente elevato, si è sperimentato un metodo di riduzione del tasso igrometrico all'interno della muratura che permetta di controllare meglio le eventuali fasi di cristallizzazione di sali solubili (eventualmente di tamponarli), e fornisca indicazioni importanti per le varie fasi del recupero conservativo delle murature.

L'interesse del sistema adottato sta nella totale "reversibilità", nella non "invasività" e nel fatto che si agisca non solo su murature e pavimentazioni, ma in seconda battuta anche sulla salubrità dell'ambiente. Il rilascio dell'umidità da parte della muratura avviene "naturalmente", con tempi e modi dettati dalla stessa struttura muraria.

In conclusione, la perfetta sintonia nel lavoro tra il professionista ed il tecnico specialista in recupero conservativo ha permesso di elaborare un sistema che comprende a 360° tutti gli interventi necessari per portare a compimento il cantiere nel migliore dei modi (inteso come "compatibilità", "storicità" e "curabilità") e individuare le necessarie operazioni di manutenzione e monitoraggio.

Alla Tav. II si riportano le immagini della Cappella XI e di S. Maria delle Grazie prima e dopo l'intervento, a titolo di esempio delle patologie più diffuse riscontrate e dell'effetto finale ottenuto con l'impiego di pitture minerali.

MODELLO DI SCHEDATURA E CLASSIFICAZIONE DELLE PROBLEMATICHE DI DEGRADO DEL SACRO MONTE DI VARALLO



Elena De Filippis, direttore del Sacro Monte di Varallo

MODELLO DI SCHEDATURA E CLASSIFICAZIONE DELLE PROBLEMATICHE DI DEGRADO DEL SACRO MONTE DI VARALLO

A Varallo, come negli altri Sacri Monti piemontesi istituiti in aree protette regionali, gli interventi di conservazione effettuati dall'epoca di istituzione della Riserva regionale si sono focalizzati prioritariamente sulle coperture degli edifici, per porre rimedio alla prima e più eclatante causa di infiltrazione di umidità all'interno delle cappelle.

Le cappelle del Sacro Monte di Varallo sono 45; ad oggi circa i quattro quinti di esse hanno avuto le coperture revisionate. È stata effettuata anche una prima generale revisione del sistema fognario del Sacro Monte per verificare il corretto deflusso ed allontanamento delle acque dalle cappelle.

È quindi stata avviata, grazie all'impegno della dottoressa Stefani (direttore della Riserva dal 1985 al 1994), e si è consolidata negli anni successivi, l'esperienza della manutenzione ordinaria dei tetti e dei canali di gronda e pozzetti delle cappelle, che oggi viene effettuata due volte l'anno: dopo le eventuali nevicate (a primavera) per ripristinare la corretta posizione del manto in pietra delle coperture, e alla fine dell'autunno, per ripulire tetti e gronde e pozzetti da foglie e rami.

Dal punto di vista procedurale-amministrativo, oggi vengono effettuati degli appalti quadriennali per la manutenzione ordinaria dei tetti, mettendo a disposizione il materiale (poiché le vecchie cave che fornivano le pietre per le coperture sono ormai chiuse, vengono acquistate, attraverso annunci sui giornali locali, vecchie "beole" di recupero da tetti smantellati) e selezionando accuratamente gli operatori fra gli artigiani esperti nella posa dei tetti secondo la tradizione valsesiana.

Il giro di manutenzione ordinaria costituisce anche l'occasione per la verifica e la conoscenza dello stato di conservazione del tetto, per programmare e mirare correttamente le future richieste di finanziamento. Proprio per questo è stato messo a punto un sistema di schedatura dei lavori effettuati nel giro di manutenzione (per conservarne memoria nel tempo). Nelle schede si prevede anche la descrizione dello stato del manto di copertura, dell'orditura lignea (che viene verificata, ove necessario, attraverso piccoli fori di ispezione effettuati *ad hoc*) e della lattoneria e l'individuazione dei lavori straordinari che eventualmente si rendono necessari per la corretta tenuta delle coperture, con relativa previsione di spesa. Una voce apposita evidenzia gli interventi consigliati sulle piante circostanti, a salvaguardia delle coperture delle cappelle (Tav. III, fig. 1).

Questo tipo di schedatura consente di ordinare gli interventi secondo le priorità e di predisporre dei progetti ben calibrati, corrispondenti alle effettive necessità, come richiede ormai la normativa sui lavori pubblici, evitando il rischio di dover rivedere le quantità dei materiali in corso d'opera.

RESTAURO DELLA CAPPELLA DELLA SAMARITANA (1987-1997)

Numerosi sono stati in questi anni gli interventi di restauro effettuati dalla Riserva sui manufatti interni alle cappelle, interventi che per ragioni di spazio non è possibile elencare e citare nel dettaglio, di norma finanziati dall'Assessorato regionale ai Beni Culturali.

Fra i più significativi vi è quello relativo ad affreschi, sculture e pavimento della cappella della Samaritana (1987-97) che ha visto al lavoro il restauratore Fermo De Dominici diretto dalla dottoressa Paola Astrua della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.

Esso rende l'idea della complessità dei problemi conservativi di Varallo. Nel corso dei lavori, ad un esame ravvicinato, consentito dal ponteggio, si è rilevata la presenza, in alcune zone, di brani di pittura ottocentesca, con uno strato di calce e di tempera coprenti la pittura di fine Cinquecento, brani che sono stati rimossi.

In quell'occasione si è affrontato anche il restauro delle capigliature delle statue, generalmente in capelli veri o crine. A differenza di quanto si era fatto negli anni Settanta, quando un restauro generalizzato di sculture di alcune cappelle ha previsto la sostituzione delle vecchie capigliature o barbe, sudicie e ormai impoverite, con parrucche teatrali sintetiche che hanno modificato fortemente la lettura delle scene, in questo caso ci si è limitati ad integrazioni, ove necessario e in modo limitato, con capelli veri.

RESTAURO DELLA CAPPELLA DELLA CROCIFISSIONE (1994-2002)

Certamente l'esperienza di lavoro più significativa è stata quella del restauro della cappella della Crocifissione di Gaudenzio da parte dell'Istituto centrale per il Restauro.

L'interesse dell'Istituto per il Sacro Monte si motiva con l'estrema varietà di materiali utilizzati da Gaudenzio (affresco, parti in rilievo, parti ricoperte in lamina metallica, in stoffa, in cuoio) e con la complessità delle problematiche conservative di manufatti esposti in un ambiente aperto all'esterno e non isolabile o riconducibile ad un microclima controllabile come in un museo.

Il cantiere, nella volontà dell'ICR, è nato come proposta metodologica modello per gli altri interventi da condurre al Sacro Monte.

Avviatosi nel 1994, come "cantiere scuola" triennale, esso ha visto gli allievi guidati dai docenti affiancati da un'èquipe qualificatissima di tecnici, fisici, chimici, biologi, ingegneri che hanno analizzato la cappella in tutti i suoi aspetti, raccolto ed elaborato dati microclimatici, effettuato analisi dei materiali originari e dei microrganismi responsabili del degrado.

Rilevata la persistenza di un ristagno di umidità nella parete nord, dovuta presumibilmente all'effetto della pioggia a vento, si sono chiuse le arcate sul loggiato con lastre di pvc inserite in cornici metalliche sottili, quindi si è realizzata una piccola intercapedine areata alla base della muratura del loggiato. Inizialmente pensato come volto alla conservazione dei soli affreschi, l'intervento si è poi esteso agli altri manufatti presenti all'interno della cappella ed al contenitore stesso: sculture lignee e in terracotta, pavimento, intonaci del loggiato perimetrale esterno etc. (Tav. III, fig. 2).

A conclusione dei lavori l'Istituto ci fornirà indicazioni per una fruizione della cappella che sia compatibile con la sua corretta conservazione.

MANUTENZIONE ORDINARIA DEGLI INTERNI DELLE CAPPELLE (1992-2002)

La realtà del Sacro Monte di Varallo è una realtà di emergenza continua, di degrado diffuso moltiplicato per le 45 cappelle del complesso, di lotta quotidiana contro gli effetti dell'umidità e di cinquant'anni circa di abbandono.

Anche relativamente agli interni si è proceduto con un programma di manutenzione ordinaria concordato con la competente Soprintendenza e finanziato anch'esso dall'Assessorato ai Beni Culturali della Regione.

Nel 1992 si è avviata la schedatura dello stato di conservazione delle cappelle curata da un restauratore che in quattro anni ha percorso tutte le cappelle del Sacro Monte schedando, classificando e conservando i frammenti staccati delle statue ed effettuando un primo sommario giro di pulizia degli interni dalla polvere di anni, ragnatele, depositi organici, foglie etc.

Nel dicembre del 1995 questo lavoro era quasi giunto a conclusione. D'accordo con la dottoressa Paola Astrua della Soprintendenza per i Beni Artistici si è

provato ad articolare un piano di lavoro analogo a quello portato avanti pochi anni prima ad Orta, affiancando la manutenzione ordinaria ai “pronti interventi”. Da una parte, quindi, il censimento e il controllo dell’andamento del degrado e la pulizia dallo sporco di superficie, dall’altra interventi di emergenza, di vero pronto soccorso, per tamponare situazioni urgenti mentre si programmano e si ricercano i fondi per gli interventi definitivi atti a superare tali emergenze.

L’estensione e la complessità dei fattori di degrado hanno indotto a ripensare globalmente alle modalità di manutenzione e programmazione degli interventi. Nella cappella della Cattura di Cristo, ove le statue erano corrose alla base e la terracotta sgretolava, si pensava di aver individuato la causa del deterioramento in una grossa falla nella fognatura della contigua casa di abitazione. Riparata la falla e consolidata la base delle sculture oggi, a 3-4 anni di distanza, si è costretti a constatare che il fenomeno non si è arrestato. La terracotta si squama. La parte consolidata rimane coesa e grosse croste si staccano dalla parte interna. Il problema è dunque più complesso di quello che si pensava e chiama in causa competenze specialistiche.

Analoghe riflessioni sono emerse a seguito del restauro dei cicli di affreschi di alcune delle cappelle più belle del Palazzo di Pilato, con dipinti di Morazzone e Tanzio. Gli affreschi, oggetto di un restauro negli anni ’70, avevano successivamente subito danni da infiltrazioni di acqua dalle coperture.

In concomitanza con l’Ostensione della Sindone (1997) si è pensato di restaurare (con fondi regionali) questi cicli di affreschi. Essendo passati alcuni anni si è ritenuto che le murature fossero ormai asciutte. Per fortuna è stato previsto in contratto, nel timore di una limitata recidiva del salnitro, l’impegno dei restauratori per un controllo triennale del restauro, con l’eventuale estrazione dei sali, ove necessario. L’estate del terzo anno, particolarmente calda e secca, sono riapparsi i sali in tutte le cappelle della serie, ove più, ove meno, rivelando come gli effetti dell’umidità siano subdoli e talora imprevedibili.

Anche i restauri generalizzati di alcuni gruppi statuari effettuati circa trent’anni fa mostrano pesanti limiti, forse proprio per la mancata risoluzione delle cause del degrado.

In questa complessità di problemi vecchi, persistenti, riaffioranti, complicati dallo stratificarsi degli interventi subiti dalle cappelle di Varallo e dalla varietà dei materiali utilizzati, ci si è resi conto che la schedatura dello stato di conservazione delle cappelle, realizzata da Tiziana Carbonati tra il 1992 e il 1996, preziosa e correttissima per mettere a fuoco le necessità conservative di ogni singola cappella, non era sufficiente per uscire dall’emergenza.

Proprio partendo da questa schedatura e dall’esperienza di questi anni di manutenzione si è presa coscienza della necessità di uno strumento conoscitivo diverso che consentisse di ordinare le urgenze in un quadro complessivo finalizzato a programmare il lavoro e a dare un ordine mentale alle urgenze stesse.

La classificazione è molto semplice, messa a punto ragionando insieme e separatamente con la restauratrice Sandra Perugini (che lo ha riportato su computer utilizzando *filemaker*) e confrontando poi i risultati dei ragionamenti. Essa considera gli elementi utili per la conoscenza del Sacro Monte di Varallo. Vengono presi in esame tutti i manufatti, dai dipinti, alle sculture, ai pavimenti, alle vetrate etc. L'urgenza conservativa è classificata con degli asterischi, uno, due o tre a seconda della gravità della situazione.

Vi è spazio anche qui anche per i dati relativi a interventi di restauro e di manutenzione passati (Tav. III, fig. 3).

Il lavoro di schedatura dello stato di conservazione dei manufatti interni è stato affiancato dall'opera di un ingegnere strutturalista che ha analizzato e studiato parallelamente tutte le lesioni statiche delle cappelle del Sacro Monte, immettendo nelle stesse schede le indicazioni descrittive e le valutazioni relative alle problematiche statiche.

L'utilità di questa schedatura sta soprattutto nell'indicazione delle priorità riferite all'intero complesso. Esse sono immediatamente evidenti ed emergono con chiarezza le interconnessioni tra i vari fattori e i vari aspetti del degrado.

Se si prende in esame la scheda relativa ad una singola cappella, ad esempio quella del *Figlio della vedova di Naim*, si vede come la lettura comparata degli asterischi denunci un grosso problema di umidità che interessa in modo pressoché omogeneo le murature perimetrali, il pavimento e le statue con decoesione generalizzata della materia e distacco di pellicola pittorica in superficie, nonché distacco di zone di intonaco dipinto.

I dati emersi e la connessione fra lo stato di conservazione dei manufatti e la presenza di umidità (sia ambientale che di risalita) hanno indotto ad inserire questa ed altre cappelle con situazione analoga all'interno di un elenco ristretto da sottoporre allo studio attento di un esperto di problematiche relative agli effetti dell'umidità che aiuti a risolvere le cause del degrado prima di intervenire su uno qualsiasi dei manufatti conservati al suo interno.

In altri casi la scheda della singola cappella consente di individuare precise priorità di intervento sui suoi manufatti, come nel caso della cappella dell'*Annunciazione*.

Vi si leggono, infatti, fenomeni localizzati e risolvibili: urgenze conservative riferite alle coperture e infiltrazioni di umidità conseguenti, nonché una limitata presenza di risalita per capillarità su di una parete. Tradotta in termini operativi questa scheda indica alcuni stadi di lavoro: prima il tetto ed un eventuale limitato drenaggio (o altro sistema di isolamento perimetrale), quindi un intervento sui dipinti, in specie della volta. Il procedimento contrario risulterebbe invece inutile e dannoso.

Per una situazione di degrado ampio e generalizzato come quella del Sacro Monte di Varallo questo tipo di schedatura (affiancata alla precedente, più puntuale e descrittiva) consente di pianificare le scelte conservative, le tappe di lavoro cappella per cappella, concatenate come concatenate sono spesso le cause del degrado. È uno strumento operativo che permette di affrontare con maggior cognizione di causa responsabilità che ormai ci riguardano molto da vicino, come quella della redazione della proposta di Programma Triennale delle Opere Pubbliche che deve necessariamente configurarsi come un elenco di ragionate e motivate urgenze e priorità.

Questa scheda riassuntiva condensa il programma di lavoro per la conservazione del Sacro Monte di Varallo per i prossimi 10-20 anni, da affiancarsi, naturalmente, alla manutenzione ordinaria dei tetti e degli interni delle cappelle.

RIORDINO PARZIALE DELLE SUPERFICI MUSIVE DEI MONUMENTI AL SACRO MONTE DI GHIFFA

Daniele Minioni, restauratore



*1. I lavori sulle pareti esterne
del santuario*



*2. I lavori sulle pareti esterne
del santuario*



*3. Particolare delle superfici musive
del porticato a sinistra del portone di
ingresso al santuario, completate con
il ripristino delle coloriture*



*4. I lavori sulle pareti esterne
del santuario*

IL RESTAURO DELLE FACCIATE
DEL SACRO MONTE CALVARIO
DI DOMODOSSOLA

Cristina Paglino, progettista



1. Cappella XI prima dell'intervento



2. Cappella XI dopo l'intervento



3. S. Maria delle Grazie prima
dell'intervento



4. S. Maria delle Grazie
dopo l'intervento

MODELLO DI SCHEDATURA E CLASSIFICAZIONE DELLE PROBLEMATICHE DI DEGRADO DEL SACRO MONTE DI VARALLO



Elena De Filippis, direttore del Sacro Monte di Varallo



1. Schedatura dello stato di
conservazione dei tetti



2. Particolare degli affreschi e
delle sculture della Cappella della
Crocefissione dopo il restauro



3. Prima pagina della scheda
di catalogazione dello stato di
conservazione della Cappella n°16



IL RESTAURO DELLE CAPPELLE DELLA
VIA CRUCIS DI MONTE MESMA, NEL
PARCO DI ORTA, MESMA E BUCCIONE

Giovanna Mastrotisi, restauratore

*Alcune cappelle della Via
Crucis di Monte Mesma
prima e dopo il restauro*



1.



2.



3.



4.

UN RESTAURO IMPEGNATIVO:
LE FORMELLE IN GESSO DELLA VIA
CRUCIS AL SACRO MONTE DI GHIFFA

Luisa Lucini, restauratore



1. Stazione XIV prima del restauro



2. Stazione XIV dopo il restauro



SCELTE E METODOLOGIE MIRATE OPERATE
SULLA STATUARIA FITTILE POLICROMA DELLE
CAPPELLE IV E XII DEL SACRO
MONTE CALVARIO DI DOMODOSSOLA

Tiziana Carbonati, restauratore



1. Statua di pia donna



2. Gambe dell'armigero



3. Seno della Maddalena



4. Gambe della Maddalena



5. Braccio di S. Giovanni

IL RINVENIMENTO E LA RICOMPOSIZIONE DEI FRAMMENTI STATUARI DELLA CAPPELLA DEL PARADISO DI CREA



Amilcare Barbero, direttore del Sacro Monte di Crea

Alcuni momenti dei lavori di restauro



1.



2.



3.



4. Lo scavo archeologico
della cappella del
Paradiso



5. Alcuni frammenti di
statuaria ricomposti



I TEMPI DELLA SCULTURA COLORATA. ALCUNI RESTAURI RECENTI A GHIFFA E A DOMODOSSOLA

Fulvio Cervini, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per il Piemonte

Nel gran teatro dei sacri monti l'efficacia scenica è tanto indissolubilmente legata al senso del colore da fare della policromia uno dei più significativi tratti pertinenti di questi complessi, almeno quanto la distribuzione delle stazioni nel paesaggio o la compenetrazione delle arti all'interno di ogni singola cappella. Proprio la vibrante connotazione cromatica distingue in genere i sacri monti italiani da molte analoghe esperienze nordeuropee (o bretoni, o portoghesi)¹ ed esprime con grande chiarezza la loro capacità di mediare tra religiosità alta e popolare, muovendo gli affetti e imbastendo lunghi sermoni per immagini, suscitando surrogati locali dei pellegrinaggi e ribadendo la centralità della cristologia². E ancora aggiornando in termini di vivacità e narratività, a volte vernacolare, un immaginario religioso obbligato a rispettare certe costanti: "il patrimonio di immagini del barocco non è, o perlomeno è molto poco, uno sfogo di stravaganza; è invece soprattutto un tentativo, a volte quasi disperato, di evitare che si approfondisca o divenga cosciente quella separazione tra cielo e terra che costituisce il dramma religioso essenziale dei tempi moderni"³. E ad ancorare alle loro montagne - reali o metaforiche - i mille personaggi dei teatri di statue italiani, contribuisce non poco un colore che per mantenere inalterata la capacità di comunicare e commuovere è stato di volta in volta rinnovato e aggiornato: la stessa superficie plastica ha subito non di rado il trauma della rilavorazione, oltre l'ovvia necessità di riparare guasti, per adattare le sculture a valori rispondenti alla sensibilità del momento. Ma sempre riservando al colore il compito di vestire le immagini mascherandone la precarietà strutturale e la povertà materiale.

Nella consapevolezza di queste premesse, il restauro delle sculture policrome dei sacri monti deve necessariamente fare i conti in primo luogo con la collocazione delle opere, di per se stesse rese precarie dalla scarsa nobiltà dei materiali che le costituiscono (terracotta, legno, gesso): la particolare ambientazione dei gruppi, sovente allestiti in luoghi sottoposti a forti sbalzi termici se non

addirittura all'azione degli agenti atmosferici, richiede infatti un supplemento di attenzioni tanto allo storico quanto al restauratore e soprattutto al "custode" del patrimonio plastico-architettonico di complessi così singolari, che dovrà mettere in conto sorvegliate operazioni manutentive. D'altronde l'intensa frequentazione devozionale di questi luoghi nel corso dei secoli ha lasciato evidenti tracce nei restauri antichi e nelle "rinfrescature" delle policromie originarie, sovente difficili da recuperare nella loro continuità, quando addirittura non ha comportato spostamenti e riadattamenti di intere statue. I recenti restauri dei pannelli in gesso della *Via Crucis* sotto il porticato del Sacro Monte di Ghiffa e dei gruppi in terracotta dell'*Andata al Calvario* e della *Crocifissione* nel Sacro Monte di Domodossola possono al riguardo ritenersi sintomatici di questi problemi e interessanti per le scelte adottate sul campo, in corso d'opera. Si tratta peraltro di interventi "morbidi", tesi al recupero dell'immagine originaria dei gruppi fin dove sussistano informazioni che la rendano possibile, ma nel rispetto della lunga vita delle opere e delle stratificazioni che su di esse si sono sedimentate. Lasciando alle restauratrici il compito di descrivere puntualmente i lavori svolti, ci riserviamo qualche breve considerazione sui problemi di metodo posti da questi gruppi e sul significato delle scelte adottate.

Si può cominciare idealmente dall'ultimo intervento (eseguito da Tiziana Carbonati nel 2002 sotto la direzione di chi scrive), che riguarda l'opera più antica tra quelle considerate: il gruppo comprendente *Gesù crocifisso, la Maddalena, la Vergine e Giovanni Evangelista*, posto sull'altar maggiore del santuario del Sacro Monte di Domodossola, di cui costituisce la Cappella XII e l'effettivo culmine del Calvario⁴. Non è forse casuale che queste statue in terracotta siano le prime a venire messe in opera, e per giunta a cura di uno statuario, presentato dal pittore Carlo Mellerio, che rivela già il deciso orientamento lombardo e soprattutto milanese della committenza ossolana. L'artista è Dionigi (o Dionisio) Bussola, che con il gruppo della XII stazione, fabbricato a Milano nel 1662-63, fornisce al *milieu* locale non soltanto un saggio di melodrammatica eloquenza barocca, ma pure un'esauriente pietra di paragone della sua eccellenza qualitativa. La particolare collocazione fa di queste magnifiche statue un gruppo da sacro monte piuttosto atipico, dove la narrazione è fortemente condizionata dal contesto architettonico, cui in seconda battuta verrà aggiunta la gloria d'angeli in stucco. La situazione ha molto limitato rimaneggiamenti e adattamenti dell'assetto originario del gruppo, che tuttavia, anche prima del restauro, apparivano comunque denunciati dalla presenza di un fondale dipinto da Cino Bozzetti nel 1921 (è necessario dire, senza troppe pretese), per cui bisogna immaginare o una nicchia sfondata o comunque una diversa scenografia pittorica. I primi saggi stratigrafici rivelavano del resto la presenza delle immancabili ridipinture, ma anche le tracce di più sostanziosi interventi di riplasmazione e mascheramento che avevano cambiato posizione al braccio destro di Giovanni e, soprattutto, avevano coperto le peccaminose nudità della Maddalena con brani di tela ingessata che simulavano una manica sul braccio sinistro in verità inesistente nella declinazione che alla statua aveva dato il Bussola. Per giunta un riempimento con malta cementizia

della base della croce aveva completamente nascosto parte della gamba e del piede sinistro della Maddalena, che in ogni caso sarebbero rimasti celati dai gradi dell'altare ma che si è ritenuto doveroso riportare alla luce. La "vestizione" della Maddalena è da riferire con ogni probabilità a un restauro ottocentesco, ispirato da *pruderies* di ordine morale, mentre ancora non del tutto chiaro è quando sia stato modificato il san Giovanni, che molto verosimilmente, come Maria, era ruotato verso il Cristo con più pronunciata decisione di quanto non appaia ora. Un riallestimento delle statue, alla luce dell'attuale contesto, è parso subito improponibile (e quanto meno azzardato); i dubbi sull'opportunità di rimuovere le vesti posticce della Maddalena sono stati invece presto fugati dalla constatazione che le aggiunte erano assai mediocri (per non dire corrive), e che al di sotto di questi affazzonamenti era intatto lo straordinario modellato del Bussola, accarezzato da una policromia delicata che sottolineava con grazia il turgore dei seni, la freschezza degli incarnati, la trasparenza cristallina delle lacrime. Prendeva quindi corpo la decisione di rimuovere tutte le ridipinture e le integrazioni, e di restituire al braccio di Giovanni la sua limitata positura con caute e meditate ricostruzioni delle parti mancanti. Il traguardo non poteva essere il rispetto di tutte le stratificazioni dell'opera (tuttavia documentate fotograficamente); ma si doveva riguadagnare per quanto possibile l'aspetto che alle quattro statue aveva conferito il Bussola, restituendo al gruppo una plausibile - e davvero mirabile - continuità di lettura seicentesca.

Problemi diversi ha comportato il restauro della Cappella IV, detta dell'*Andata al Calvario* (o di *Gesù che incontra la Madre*), ove il Bussola si era cementato con una più impegnativa e movimentata narrazione, distribuita entro il 1664 nel largo ottagono della cappella da cui effettivamente inizia l'ascesa al monte. In questo caso si è infatti dovuto tenere conto anche di un restauro degli anni settanta del XX secolo, che tenne dietro a gravi atti vandalici. Compiuti da Tiziana Carbonati nel 2000 e nel 2001 (e ancora diretti da chi scrive), i lavori più recenti non hanno potuto riguardare la totalità del movimentato spazio (che comprende quattordici figure e due cavalli variamente distribuiti su un fondo scosceso, per tacer della parete dipinta), ma hanno riguardato singoli aspetti legati alla conservazione dei pezzi e alla salubrità del luogo. La difesa dall'umidità di risalita è stata una delle preoccupazioni principali da fronteggiare, specie quando ci si è resi conto che l'originaria conformazione del suolo era stata stravolta impastando le pietre con abbondante cemento che aveva falsato i livelli originari di calpestio (provocando così l'affondamento di parecchi piedi) e che soprattutto impediva un'efficace traspirazione del suolo (con gravi danni anche agli affreschi, specie là dove scendono a toccare terra). Si è quindi concordata una drastica rimozione del cemento e la sua sostituzione con ghiaia, sabbia e pietre, dopo un adeguato intervallo di asciugatura; ne sono risultati un nuovo terreno storicamente credibile - sia per livello che per materiali adoperati - e un forte contributo al risanamento dell'ambiente. Per l'occasione si sono individuati anche parecchi rifacimenti degli arti inferiori, con ampio ricorso a integrazioni cementizie, che si è concordato di rimuovere sia per ragioni conservative che estetiche.

In questo caso l'introduzione del cemento aveva rappresentato l'ultima fase di "aggiornamento" scenografico della cappella; ma di fatto le aveva procurato non pochi danni concorrendo a snaturarne i rapporti tra le figure e tra le figure e lo spazio. Nella Cappella IV ci si misura con una situazione ricorrente nei sacri monti italiani, che vede un gruppo di statue in un interno (ma aperto da un lato, come un arco scenico) sottoposte a rinfrescature e rimaneggiamenti continui per conciliarne la leggibilità con la conservazione; nella XII la storia del gruppo è direttamente connessa alla sua collocazione, e in fondo non differisce da quella di gruppi analoghi conservati in una chiesa cattedrale o parrocchiale. Ma anche in forme più limitate vi torna la tendenza all'"ammodernamento" della terracotta, che può cambiare colore ma anche aspetto. Si tratta peraltro di una chiesa affatto speciale, che comprende altre due stazioni e per questo si configura, tenendo conto anche degli stucchi, come una sorta di teatro plastico racchiuso entro un teatro plastico più grande.

L'esempio scelto a Ghiffa riguarda invece un testo figurativo molto meno aulico ma non per questo meno interessante: la sequenza delle quattordici stazioni in gesso della *Via Crucis* disposte sotto il porticato del Santuario della Santissima Trinità, restaurate nel 1997 da Maria Luisa Lucini sotto la direzione di Paolo Venturoli. I rilievi vennero messi in opera tra il 1927 e il 1930 dove già esistevano altrettante stazioni dipinte nel 1824 da un pittore di Intra, Pinoli, che evidentemente dovevano risultare nel frattempo assai deperite⁵. Finora non ne è stato individuato l'autore, ma non si esclude, vista la fattura dignitosa eppur complessivamente modesta, che possa trattarsi di un prodotto seriale, desunto da un prototipo, forse grafico, che va ancora riconosciuto. Si tratta comunque di una testimonianza significativa di arte sacra "media" della prima metà del Novecento, che deve necessariamente adoperare il colore - anche quando i gessi si espongono di norma bianchi, e la scultura "maggiore" non è da meno - perché deve adeguarsi alle regole del gioco proprie di un sacro monte; e perché, in generale, la scultura sacra tende a mantenersi aggrappata con grande vischiosità a una figurazione molto verista e pertanto molto facile da recepire e digerire. Già nel secolo XIX si accentua la divaricazione tra la scultura di soggetto religioso, che rimane appannaggio di artigiani-statuari dalla forte specializzazione (quando addirittura non di vere ditte d'arte sacra), e la grande scultura in marmo e bronzo dei monumenti funerari o celebrativi, o destinata al mercato e a committenze private, che marginalizza progressivamente la policromia. Quando inizia la dissoluzione della forma tra Otto e Novecento, l'arte sacra è costretta a radicalizzare la propria naturale spinta realista, e quindi a resistere alle avanguardie. Ne consegue che scultura e pittura religiose del Novecento, almeno in Italia, rivelano saldi addentellati meno con l'arte "alta" che con altre forme di comunicazione popolare per immagini, come il cinema o il fumetto. Così la statuaria otto-novecentesca dei sacri monti rimane essenzialmente un'esperienza di secondo rango (ma non per questo da disdegnare), anche perché gli scultori più propositivi se ne tengono generalmente lontani, consapevoli che le partite importanti si giocano altrove. L'eccezione clamorosa è rappresentata naturalmente da Leonardo

Bistolfi nella Cappella XVI di Crea⁶: dove però il maestro del simbolismo e della linea fluente deve cedere alle lusinghe del colore e al carattere del contesto, vestendo i suoi personaggi di una sgargiante policromia.

Queste considerazioni servono a comprendere come mai il colore fosse assolutamente indispensabile nella *Via Crucis* di Ghiffa: sia per correggere e addolcire un modellato talvolta greve, sia per conferire alle immagini quella pregnanza didascalica che il contesto richiedeva, sia per la necessità, crediamo, di adeguarsi a un paesaggio architettonico concepito per contenere immagini policrome. Lo stesso edificio porticato settecentesco che racchiude i pannelli costituisce una variante significativa delle molte *Viae Crucis* che ancora connotano il paesaggio dell'Ossola e del Verbano, dove in genere le stazioni sono affrescate su piloni isolati e scaglionati lungo un percorso lineare, segmentato o circolare, a volte con esiti di grande suggestione come a Bannio o Antronapiana; la soluzione di Ghiffa sembra invece riproporre in termini lineari la formula porticata che si ammira, per esempio, sul fianco della parrocchiale di Mergozzo⁷. Recuperare per quanto possibile il colore, riproponendolo sulle vaste lacune, era dunque una scelta non solo legittima e coerente, ma direi quasi obbligata; ed è notevole che l'operazione sia stata agevolata da una buona documentazione fotografica d'epoca, che ha reso ancor meno arbitrario il risarcimento delle superfici. E se i rilievi hanno cambiato volto, è solo perché l'occhio si era abituato a superfici quasi monocrome che tradivano la fisionomia originaria della serie.

A Ghiffa, insomma, la mano del restauratore si è trovata alla prese con un artigiano novecentesco, a Domodossola con uno statuario barocco tra i più accreditati del momento: qui la scultura "da sacro monte" viveva ancora una stagione inventiva (e di grande considerazione); là aveva perso ormai la spinta propulsiva rinchiudendosi in un cerchio "provinciale" e "popolare": ma in entrambi i cantieri è stato il colore a legare i materiali al loro *habitat*, ribadendo armonicamente - e vivacemente - il rapporto con le tipiche architetture che li ospitano.

Ogni tempo ha la *sua* scultura colorata (e per questo i colori possono sovrapporsi), ma è il colore, nei sacri monti, a stringere i diversi tempi in profonda solidarietà. Neppure manca il colore del nostro tempo, perché è quello antico che, di volta in volta, si decide di restaurare e risarcire. E conciliando il rispetto della filologia con la ricerca di un'immediata leggibilità, il restauro ha salvaguardato la specificità dei manufatti e ha fornito - come ogni buon restauro sempre dovrebbe - nuovi elementi per la conoscenza critica delle opere e per una loro oculata e prolungata tutela.

NOTE

¹Si veda al riguardo la vasta documentazione comparativa raccolta nell'*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei / Atlas of Holy Mountains, Calvaries and devotional Complexes in Europe*, Novara 2001.

²Cfr., tra gli altri (e fermo restando che non ha senso tentare qui un saggio di bibliografia sui sacri monti), *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, atti del convegno di San Vivaldo (1986), Montaione 1989; L. Zanzi, *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della controriforma*, Milano 1990; *Sacri monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, atti del convegno di Varese (1990), Milano 1992.

³A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993, p. 214 (ed. or. *Du Sacré: Croisades et pèlerinages - Images et langues*, Paris 1987).

⁴Per entrambe le cappelle di cui si parla, e per una ricognizione generale del complesso, rimando a T. Bertamini, *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Domodossola 1980, nell'attesa di un'auspicabile rivisitazione critica generale della statuaria del Calvario ossolano, che magari proprio i molti restauri intrapresi in questi anni potrebbero stimolare. Cfr. anche F. Berra, *Immortale linguaggio dell'arte. Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Stresa 1992, e A. Marzi, *Guida al Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Torino 1995.

⁵F. Mondolfo, *Origini e storia del diletteissimo monte*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Ghiffa 2000, pp. 33-35; M. Bertolo, *Il Novecento. Dagli 'anni difficili' alla nascita della Riserva*, *ibidem*, p. 49; C. Silvestri, *Il lavoro ininterrotto della Riserva*, *ibidem*, pp. 112-115.

⁶M. C. Visconti Cherasco, *La nuova vita del Sacro Monte nell'Ottocento fra ripristini e rinnovamento devozionale*, in *Sacro Monte di Crea*, a cura di A. Barbero e C. Spantigati, Alessandria 1998, pp. 123-136 (in particolare 129-130).

⁷Di queste *Viae Crucis* si veda l'efficace scheda riepilogativa compilata da G. Pizzigoni in *Atlante*, cit., pp. 144-145.



IL RESTAURO DELLE CAPPELLE DELLA VIA CRUCIS DI MONTE MESMA, NEL PARCO DI ORTA, MESMA E BUCCIONE

Giovanna Mastrotisi, restauratore

La realtà dei Sacri Monti è una realtà complessa, articolata, in cui accanto ad opere grandiose, scenografiche si affiancano anche edifici sacri più piccoli, ma certamente non meno importanti dal punto di vista storico-culturale e come simbolo della religiosità locale. Dal punto di vista conservativo sono proprio questi ultimi a presentare i quadri conservativi di maggior degrado sia data la loro natura (edicole a sviluppo architettonico pressoché bidimensionale, protette solo da piccoli tetti longitudinali), sia dato il contesto pedoclimatologico in cui sono inseriti (zone collinari, montuose in regioni piovose e nebbiose, con ricca vegetazione arborea) sia considerato il fatto che proprio perché opere più modeste artisticamente spesso non sono oggetto di attenzione manutentiva se non quando denunciano oramai degradi evidenti ed irreversibili.

Data l'esposizione diretta agli agenti atmosferici sia degli alzati sia delle decorazioni murali, per lo più ad affresco o a calce, la forte presenza di umidità ed anche l'incuria sopra citata (unita troppo di frequente all'azione vandalica dei fruitori), le principali patologie degenerative riscontrabili sono: macro e micro fessurazioni superficiali e profonde degli intonaci; dissesti statici delle apparecchiature in mattoni o pietre e degli elementi architettonici di decoro quali gradini, davanzali, tettoie; nidificazione di insetti nelle fessurazioni; aggressione e sviluppo vegetale con proliferazione di microrganismi batterici ed algali; efflorescenza salina; caduta di parti di intonaco di cornici e di pellicola pittorica; macchiature della cromia dovute ad umidità ascendente e discendente (condensa, ruscellamento e percolamento dell'acqua unita a fango); smottamenti del terreno; percolazioni di ossidati metallici nei punti in cui vi sono grate protettive, chiodi ecc.

Oltre alla complessità del quadro conservativo, ove si interviene quando oramai la situazione è al limite del collasso, si unisce ad aumentare la difficoltà del restauro proprio l'ubicazione degli edifici. Manca l'energia elettrica e sono contesti in cui non sempre è facile l'allacciamento anche temporaneo, quindi si

usano generatori portatili; si opera in balia degli agenti atmosferici che impediscono il normale decorso dei lavori spesso rovinando operazioni appena concluse come il ritocco; maggiore è la difficoltà di costruire ponteggi fissi, così come il trasporto e la conservazione dei materiali e strumenti di lavorazione in loco ecc.

Tale è la realtà che si è trovata nelle cappelle di Domodossola (seguita dal dott. Venturoli e poi dal dott. Contini), nelle cappelle di Ossuccio (seguita dal dott. Pescarmona), nelle cappelle di Crea (seguita dalla dott.ssa Guerrini e dall'arch. Visconti) o di Oropa (seguita dalla dott.ssa Astrua e dall'arch. Corino).

Ad Ornavasso, Migliandone (lavori seguiti dal dott. Contini e dall'arch. Accurti), a Pisogno (dott. Venturoli) o al Mesma in particolare (dott.ssa Bava e arch. Dondi), è stato a volte riscontrato il crollo totale delle opere.

Spesso in contesti come questi alle difficoltà sopra citate si unisce il fatto che per i dipinti murali vi sono più cicli pittorici sovrapposti nel tempo (per cambiamenti del gusto, per manutenzione) che pongono il problema di quale strato privilegiare per la lettura estetica, posto che di frequente le stratificazioni si offrono contemporaneamente alla vista in modo lacunoso data la caduta degli intonaci.

A Pisogno, ad esempio, su tutte le cappelle ne è stata trovata solo una con a vista l'originale pittura settecentesca.

Ad Ornavasso sono state trovate tracce antiche solo in corrispondenza dei cartigli, mentre gli affreschi erano tutti rifacimenti novecenteschi (1954) opera del Mussi. Solo la quarta cappella, essendo fortemente degradata l'opera di Mussi, è stata recuperata nella sua dipintura originale nella scena figurata centrale, mentre sempre della specchiatura centrale i frammenti rimasti novecenteschi sono stati staccati e fatti oggetto di restauro per la collocazione nel Museo del Comune. Le stesse situazioni con cicli pittorici sovrapposti sono state riscontrate anche a Migliandone e al Monte Mesma.

Per quanto riguarda le tecniche di restauro sono state applicate metodologie tradizionali sia per l'ancoraggio (metodo ICCROM, iniezione di malte idrauliche), che per la pulitura (uso di solventi idonei con tempi di contatto controllati, bisturi, vibroincisori ecc.), che per il fissaggio della pellicola pittorica (resina acrilica in medium acquoso o ad iniezione o stesa con pennelli morbidi su interposta carta giapponese, seguita da pressione controllata tramite rulli appositi), così come per l'eliminazione delle efflorescenze saline (impacchi di polpa di cellulosa ed azione meccanica) e per la debellazione della microflora batterico-vegetale (ripetuti passaggi imbibenti con biocida ed azione meccanica a bisturi per recidere le radici più aggrappate e tenaci) e per la stuccatura delle lacune (con malte matericamente ed esteticamente compatibili con l'originale).

L'integrazione pittorica invece è stata l'operazione che ha richiesto maggiori riflessioni; il solito quesito che attanaglia restauratori e storici dell'arte era: lasciare a neutro tutte le parti perse o intervenire con una reintegrazione a mimetico ove le tracce originali superstiti consentissero un ritocco non interpretativo? Alla fine si è optato per quest'ultima soluzione procedendo con il rilievo di tutti i frammenti superstiti conservatisi nelle varie cappelle in modo da ricostruire fedelmente i moduli ripetitivi del disegno con la tecnica dello spolvero una volta riassemblati tutti i rilievi recuperati.

Anche i cartigli posti nella specchiatura alla base di ogni cappella sono stati reintegrati nel testo grazie all'ausilio della trascrizione storica di essi fornitaci dall'Ente del Sacro Monte Mesma.

È da evidenziare comunque che per il buon risultato dell'opera, al fine di determinare come risolvere alcuni dettagli e problemi critici riscontrabili solo in fase esecutiva, è risultata molto importante la concertazione continua tra il restauratore e le varie componenti tecniche-artistiche, che nello specifico sono state il progettista e direttore lavori, l'arch. M. Pugnetti, e la Direzione Artistica e Supervisione delle Soprintendenze, la dott.ssa A. Bava.

Nel campo della conservazione dunque non sempre la grandiosità dell'opera significa anche maggior difficoltà di restauro e soprattutto per un restauratore, come per un medico, vi è solo una "vita" da salvare, al di là delle differenziazioni tipologiche e delle considerazioni prettamente storico artistiche.

Se un buon restauro può restituire alla società un monumento che sarebbe altrimenti andato perso, rimane comunque indispensabile sottolineare come la prima vera opera conservativa sia l'attenzione costante rivolta alle opere che arricchiscono il nostro straordinario paese, che deve tradursi in una manutenzione programmata per bloccare i degradi al loro nascere. "Restaurare" è necessario che si trasformi in "osservare" non più in "dimenticare".

Alla Tav. IV si riportano le immagini di alcune cappelle prima e dopo l'intervento di restauro, a titolo di esempio delle patologie più diffuse riscontrate e dell'effetto finale ottenuto con le metodologie descritte.

UN RESTAURO IMPEGNATIVO: LE FORMELLE IN GESSO DELLA VIA CRUCIS AL SACRO MONTE DI GHIFFA



Luisa Lucini, restauratore

Il porticato della *Via Crucis* fu costruito nel 1752 e terminato nel 1761, anno in cui furono benedette le cappelle affrescate.

Tuttavia, già nel 1822, durante la visita pastorale, il Cardinal Morozzo ordinò che la *Via Crucis* venisse restaurata.

Nel 1824, il pittore Pinoli di Intra dipinse, all'interno delle nicchie, le Scene della Passione di Cristo. Anche questi dipinti devono essersi deteriorati in poco tempo, in quanto tra il 1927 ed il 1930 furono ricoperti con delle formelle in gesso policromo raffiguranti la *Via Crucis* e donate dalle famiglie di Ghiffa.

Le formelle sono di grandi dimensioni (cm. 110 x 187), ricavate da calchi in gesso eseguiti sull'altorilievo in creta. Dapprima è stato modellato il riquadro centrale con le figure, poi sono stati preparati i pezzi che compongono lo sfondo. Le varie parti sono state poi assemblate unendole sul retro con un'armatura ed un telaio perimetrale in ferro, tele di canapa e gesso scagliola. In alcune formelle è chiaramente distinguibile la crepa di demarcazione tra la parte centrale e lo sfondo.

Le dimensioni delle formelle sono leggermente più piccole delle nicchie. Una volta inserite nel loro luogo di destinazione, le fessure laterali sono state stuccate con scagliola. La fascia inferiore che sborda sul muro per circa 10 centimetri è stata modellata in loco.

La cromia è stata stesa dopo aver incassato le formelle.

I pannelli erano protetti da una rete in ferro legata ad un telaio.

Il telaio è montato ai lati su ganci e fissato con dadi. Le reti erano molto ossidate, corrose dalla ruggine, con numerose lacune e strappi.

La muratura nella quale le formelle sono inserite è in pietra e poggia sulla roccia. Sul retro vi era un terrapieno che è stato rimosso.

Tuttavia, la muratura assorbe acqua dal terreno ed in alcuni punti l'umidità di risalita superava i 3 metri di altezza.

Il manto di copertura è stato rifatto dall'amministrazione comunale agli inizi

degli anni '80, rimuovendo coppi e marsigliesi che coprivano le due falde. Si sono tuttavia verificate altre infiltrazioni di acqua piovana che si riversava sulle murature nella zona di confine con l'edificio adibito a ristorante e che sono state risolte solo recentemente canalizzando le acque e intervenendo sulla lattoneria.

All'umidità di risalita e allo stillicidio si aggiunge l'umidità atmosferica, molto alta nelle nostre zone.

Un contributo rilevante viene anche dato dall'abrasione provocata dal vento, che trasporta polveri e agenti inquinanti.

Il gesso è un materiale assolutamente inadatto ad essere conservato all'esterno, in quanto altamente igroscopico, poroso e fragile.

I danni provocati dall'umidità sono il rigonfiamento, la delaminazione e la decoesione del gesso, che si presenta polverulento, con lacune, fessurazioni, perdite di modellato anche estese, abrasioni anche molto profonde, crepe, fessurazioni e microfessurazioni.

Vi erano estese efflorescenze saline ed incrostazioni di carbonati.

Vaste ed estese lacune di pellicola pittorica che in alcuni casi superavano il 50% della superficie e sollevamenti di pellicola pittorica sia a piccole scaglie che a larghe falde.

Le due parti terminali in basso, che si sovrappongono all'intonaco del muro, sono andate perse in quasi tutte le formelle e sono state completamente o parzialmente rifatte in cemento. Le stuccature di raccordo tra muro e formelle erano tutte fessurate, distaccate o cadute.

I ritocchi erano molto estesi, anche alla totalità della superficie.

Inoltre le superfici erano state coperte da uno strato di colla di origine organica, stesa per fissare il colore. Questo strato con il tempo si è alterato otticamente, creando un film grigiastro insolubile.

L'eccesso di legante aveva provocato lo strappo del colore e la crettatura della pellicola pittorica a pelle di cocodrillo.

INTERVENTO

Per quanto riguarda le parti metalliche si è intervenuti rimuovendo i telai e le reti ad esse fissate.

Le superfici ferrose sono state accuratamente spazzolate e trattate con convertitore di ruggine. È stato applicato un film protettivo di Paraloid B72 diluito in acetone al 10%.

I bulloni mancanti e quelli non congrui con i bulloni originali sono stati sostituiti con bulloni simili per forma e dimensioni.

Non è stato possibile reperire o far riprodurre la rete in ferro che era tesa sui telai, in quanto quel tipo di maglia a trama larga non saldata, con quel passo d'intreccio, è irreperibile. Di conseguenza è stato deciso di lasciare i telai in ferro privi della rete.

GESSE

La prima operazione è stata l'asportazione della polvere superficiale con pennelli morbidi e asciutti.

L'intervento è stato lungo e meticoloso, vista l'estrema fragilità delle superfici. Questa operazione è stata eseguita solo dove era possibile intervenire senza danneggiare la materia.

Si è proceduto con il preliminare consolidamento tramite impregnazioni successive a bassa concentrazione di resina acrilica in soluzione acquosa, nebulizzata sulla superficie in numerose applicazioni. Dopo questa operazione è stato possibile terminare le operazioni di pulitura dalla sporcizia accumulata sulle superfici. Una volta data coesione al gesso si è proceduti con impregnazioni a pennello, fino a saturazione, e con iniezioni.

Le scaglie sollevate ed i rigonfiamenti sono stati appiattiti usando spatoline di varie forme e dimensioni, sia in metallo che in legno.

I rifacimenti in cemento sono stati asportati con mezzi meccanici.

Le ridipinture sono state alleggerite con acetone, acqua e alcool.

Non è stato possibile asportarle completamente in quanto erano molto tenaci. Inoltre, sotto alla ridipintura spesso il colore originale non era più esistente.

I frammenti pericolanti sono stati fissati con adesivo a contatto. Quelli di maggiori dimensioni sono stati fissati con dei perni in ottone. Le crepe e le lacune sono state stuccate con scagliola.

Per quanto riguarda il ritocco, il dott. Paolo Venturoli, ispettore della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, giudicò opportuno intervenire con il risarcimento mimetico e completo di tutte le lacune.

Questo fu possibile grazie alla documentazione fotografica eseguita nel 1930 dopo l'inserimento delle formelle nelle nicchie, documentazione fornita dal Sig. Franco Mondolfo.

Il ritocco è stato eseguito a velatura con pigmenti in polvere diluiti in acqua con un medium acrilico.

Questo intervento non può essere considerato conclusivo. Resta tuttora irrisolto il problema dell'umidità di risalita e delle condizioni ambientali rispetto al materiale costitutivo delle opere che fanno sì che sia indispensabile programmare un monitoraggio dei gessi ed interventi di manutenzione costanti, al fine di evitare, in un futuro non troppo lontano, ulteriori restauri massicci.

Alla Tav. V si propone l'immagine di una delle stazioni prima e dopo il restauro.



SCELTE E METODOLOGIE MIRATE OPERATE SULLA STATUARIA FITTILE POLICROMA DELLE CAPPELLE IV E XII DEL SACRO MONTE CALVARIO DI DOMODOSSOLA

Tiziana Carbonati, restauratore

La scelta della metodologia e della tecnica di restauro più adatte non può prescindere da un'analisi storico-stratigrafica della statuaria fittile policroma finalizzata prima di tutto alla collocazione temporale delle stratificazioni rinvenute e secondariamente alla verifica dell'impatto che gli interventi hanno prodotto sulla materia oggetto di studio.

Nella Cappella IV, rappresentante "L'incontro di Gesù con la Madre", la statuaria fittile è costituita da 14 elementi. L'analisi comparata tra le stratificazioni rinvenute e le date presenti sul retro di alcune statue hanno permesso di giungere all'individuazione di differenti metodologie di intervento dettate dalle disomogenee problematiche riscontrate.

Sulle superfici della statuaria si sono susseguiti vari interventi. Risalente al 1862 è un intervento manutentivo di ridipintura e di rifacimento di alcuni piccoli elementi come ad esempio le falangi della Vergine; al 1930 risale una seconda ridipintura e con tutta probabilità i rifacimenti a cemento sia della pavimentazione sia di alcuni arti inferiori. Al 1956 è databile un parziale intervento di ridipintura con uso di vernici, risale invece al 1970 la posa della carta catramata sotto le statue ed il rifacimento di alcune parti danneggiate da un atto vandalico che fortunatamente interessò solo 7 figure.

Per quanto riguarda la figura dell'armigero entrambe le gambe erano state riprodotte fedelmente in cemento con armatura in ferro e ridipinte ad imitazione dell'originale (Tav. VI, fig. 2). Coeva a questo intervento era la posa di un sostegno in ferro con basamento a treppiedi per tutte le figure maschili su cui erano intervenuti. Si è qui deciso di procedere alla rimozione dei rifacimenti per la natura inidonea del materiale utilizzato e si è optato per la loro riproposizione con tecnica antica consistente nel duplicare le gambe modellandole con la creta, poi cotta, per ottenere due masselli in terracotta che assemblati alla statua sono andati a ricostituire l'integrità materica originale. Oltre al suddetto intervento di restauro, su questa statua erano stratificati tutti gli interventi manutentivi

che avevano interessato la pellicola pittorica. Rifacendosi ai risultati delle indagini stratigrafiche si è potuto riproporre, con tecnica a falso sulle gambe, la prima coloritura ritrovata, mentre per le altre parti si è proceduto con chiusura a mimetico per le piccole abrasioni e sottotono per le lacune più ampie. La figura della pia donna (Tav. VI, fig. 1), che faceva parte del gruppo delle sette statue danneggiate dagli atti vandalici del 1970, rappresentava una sorta di mappatura di tutte le stratificazioni delle manutenzioni e dei restauri precedenti. Già ad una mera analisi visiva si notava come il primo massello non fosse costituito da terracotta e come il secondo fosse deteriorato da un'umidità di ascesa con saturazione di sali e conseguente formazione superficiale di efflorescenze saline. Nel caso specifico si è ricercata la causa primaria dello sfaldamento del supporto e quindi della perdita della policromia del secondo e terzo massello. L'asportazione meccanica della lisciatura a cemento con riproposizione delle pieghe aveva riservato delle sorprese, perché aveva evidenziato come il massello inferiore fosse stato completato con laterizio e cemento e come la lunghezza originale della veste fosse più corta e lasciasse in visione parte della gamba e del piede destro.

Osservata la postura ci si è resi conto che la figura era nell'atto di avanzare in salita e che il peso di tutta la statua non poteva essere sorretto solo dalla veste che sul retro toccava terra, ma che aveva con tutta probabilità una sorta di roccia su cui poggiava anteriormente. Si è scelto pertanto di utilizzare la pietra locale non solo per sostenere i masselli superiori ma anche per attribuire alla statua la corretta posizione.

Già strati di ridipintura sono stati completamente rimossi, operazione che non ha invece interessato le stuccature effettuate nel 1970 in corrispondenza del viso e di alcune pieghe del corpetto.

Per la restituzione estetica dell'opera si sono adottate varie metodologie suggerite dal diverso stato conservativo della materia pittorica. Nelle zone in cui era possibile risarcire le piccole lacune di colore si è proceduto con un'integrazione a mimetico. Per le grandi lacune si è adottata la tecnica di un neutro e dei sottotoni che ne armonizzassero la lettura, mentre le integrazioni del 1970 non rimosse sono facilmente individuabili grazie ad un'integrazione con tecnica a puntinato leggermente sottotono.

Risalente al 1970 è probabilmente la posa di un foglio di carta catramata sotto il basamento delle statue, in funzione di barriera all'umidità di ascesa del suolo, la quale veicolava la sua evaporazione solo in corrispondenza delle statue a causa della natura cementizia della pavimentazione.

Per la risoluzione del grave problema dell'umidità di risalita si è deciso di rimuovere il massetto in cemento e ricostituire la pavimentazione con un sottofondo in ghiaia ed una rasatura con malta di calce ed inerti di sabbia di fiume e polvere di marmo.

Per quanto riguarda la presenza di carta catramata alla base delle statue si è analizzata l'interazione che questa ha avuto con il supporto fittile e si è constatata la totale assenza di maculazioni prodotte dal rilascio di sostanze oleose e per questo si è considerata meno invasiva la conservazione del foglio piuttosto che la sua rimozione, la quale avrebbe potuto comportare maggiori danni.

Le statue della Cappella XII presentavano uno stato conservativo differente, dettato dalla loro collocazione interna, in quanto non erano presenti i degradi prodotti dall'umidità e da tutti quei fattori ambientali e climatici che sono invece presenti nelle cappelle esterne.

La successione stratigrafica indicava l'esistenza di tre strati sovrammessi che, in base all'analisi storica degli interventi strutturali, hanno permesso di formulare delle ipotesi di datazione. Il primo intervento di ridipintura integrale consistente nella stesura uniforme di una preparazione grigia e nella riproposizione di una policromia non attinente a quella originaria. Tale intervento potrebbe essere coevo alla rimozione della parete di fondo e alla realizzazione della cornice in stucco ad opera dei fratelli Giovaninetti nel 1703. Nel 1878, con la chiusura della finestra dietro alla Croce e la posa di un drappo rosso, potrebbero essere state realizzate, oltre una seconda ridipintura integrale, anche il riassetto del braccio del San Giovanni e la modifica delle vesti della Maddalena.

L'intervento del 1921 non aveva interessato la cromia pittorica, ma era stato finalizzato all'esecuzione del fondale dipinto e alla sostituzione dell'altare col conseguente parziale interrimento della figura della Maddalena a causa dell'innalzamento del secondo ordine del gradino della mensa d'altare. Al 1956 è riconducibile l'ultima ridipintura, ancora in visione, realizzata da un padre rosminiano, in quanto caratterizzata dall'uso di smalti, come testimoniato in altre cappelle.

Tutte le quattro statue raffiguranti "La Crocifissione" sono state oggetto di queste stratificazioni di ridipintura, ma solo le figure della Maddalena e del San Giovanni riportano i segni di interventi di rimaneggiamento e modifica della loro originaria immagine.

Le problematiche maggiori sono state riscontrate sulla figura del San Giovanni. Le stratificazioni delle ridipinture erano disomogenee e pertanto testimoniavano un intervento strutturale sul braccio destro che ne falsava le proporzioni. Rimosse le ridipinture è stato evidente come il braccio col drappeggio del mantello fosse stato in più parti spezzato e riassembleto posizionandolo in modo differente, raccolto al corpo, più consona al nuovo assetto della scena ed in modo tale che "ingannasse" otticamente la direzione dello sguardo non rivolto al Cristo.

Come già esposto, si è cercato di riportare alla configurazione originaria le statue e per il San Giovanni si è deciso di restituire la postura originaria del braccio (Tav. VI, fig. 5), anche perché il rifacimento era inadeguato per il materiale utilizzato in gesso con armatura interna in filo di ferro ed inadeguato per le proporzioni del braccio e l'approssimazione dell'esecuzione.

Smontate le varie porzioni si è notato come le falangi fossero state eliminate e rifatte e come il braccio fosse stato notevolmente allungato per consentirne il raccordo con l'avambraccio. Dopo lo smontaggio si è potuto riassembleare i pezzi e ricollocare il braccio nella posizione corretta, ossia proteso verso la Croce. In fase di riassembleggio mancavano però alcune parti del panneggio, ma i frammenti che lo componevano hanno dato le indicazioni necessarie per poter ricostruire filologicamente le pieghe.

Due scelte differenti, riferite a situazioni simili, sono state operate con riguardo alle dita delle due mani: quelle della mano sinistra, pur essendo di rifacimento, sono state mantenute, poiché realizzate con uno stucco di gesso, colla e calce, nelle corrette proporzioni ed ormai storicizzate. Quelle della mano destra, invece, si sono naturalmente staccate nello smontaggio del braccio ed inoltre non presentavano le caratteristiche idonee per il loro mantenimento. La scelta tra una lacuna e l'integrazione a falso delle dita è caduta sulla seconda possibilità, con riproposizione stilistica dell'autore.

Analizzando la figura della Maddalena lo studio comparato delle stratificazioni di colore ha portato a formulare un'ipotesi di aggiunta di alcuni elementi, come il drappo della camicia in gesso e la manica in tela che copriva il braccio, in quanto disomogenei rispetto alle restanti parti. Con la decisione di eliminare tutte le stratificazioni e anche gli interventi che hanno portato ad una modifica dell'originale, si è proceduto alla rimozione della tela che copriva il braccio nudo e del drappo aggiunto per occultare il seno (Tav. VI, fig. 3).

Con l'osservazione della parte terminale della figura si è appurato come fossero inizialmente presenti i piedi e parte della veste, ipotesi supportata anche dal fatto che l'altare in visione non era quello originario. La rimozione del massetto presente alla base della figura ha permesso di recuperare sia i piedi e le vesti, ancora integri (Tav. VI, fig. 4), che la sommità del monte su cui poggia la Croce ed inoltre ha portato al recupero di frammenti di affresco e di stucco lucido dell'altare antico, presenti nella materia di interrimento. Questi reperti hanno confermato la possibilità che la struttura contenente le quattro statue fosse in origine diversa, probabilmente una piccola cappella con andamento semicircolare in cui le figure del San Giovanni e della Vergine erano, rispetto all'attuale collocazione, ruotati di 90° e rivolti verso il Cristo.

La figura della Maddalena è ora osservabile nella sua originaria configurazione, genuflessa sulla pavimentazione originale, con il seno, il braccio, le gambe e la veste interamente visibili.

Per tutte le statue della Cappella è stata operata una restituzione estetica mirata a definire la cromia, con integrazione a mimetico per le piccole lacune e dei sottotoni per quelle di dimensioni maggiori. Nelle parti riproposte si è proceduto con la tecnica del puntinato.



IL RINVENIMENTO E LA RICOMPOSIZIONE DEI FRAMMENTI STATUARI DELLA CAPPELLA DEL PARADISO DI CREA

Amilcare Barbero, direttore del Sacro Monte di Crea

In occasione del lungo e complesso lavoro di restauro della Cappella del Paradiso sono state rinvenute numerose sculture frammentate all'interno di una cisterna per la raccolta dell'acqua di un antico insediamento abitativo, utilizzata a fine '500 come cappella (Tav. VII, fig. 4). Abbattuta in epoca imprecisata, essa divenne ricettacolo di un ingentissimo numero di frammenti statuari, provenienti anche da distruzioni avvenute in altre cappelle.

Il rinvenimento della cappella, ormai interrata, e dei frammenti scultorei in terracotta ivi contenuti, è avvenuto in occasione dell'indagine archeologica condotta sui resti murari affioranti nei pressi della Cappella del Paradiso. Ad una prima azione di consolidamento operata dal Laboratorio Nicola Restauri, è seguita una prima fase di ricomposizione dei frammenti a cura del prof. Gian Luigi Nicola (1992) che ha portato alla ricomposizione parziale di alcune statue, ora esposte nei locali sottostanti la Cappella del Paradiso. Nel 1999 l'operazione di recupero è ripresa sempre a cura di G.L. Nicola - in veste di Docente di Conservazione e Restauro presso l'Accademia Albertina di Torino - con gli allievi del Corso - a costo zero - nell'ambito di una convenzione sottoscritta appositamente fra il Parco naturale del Sacro Monte di Crea e l'Accademia stessa, sotto la vigilanza della Soprintendenza Beni Artistici e Demoetnoantropologici del Piemonte.

I LAVORI DI RESTAURO

Il complesso restauro della Cappella del Paradiso ha interessato un periodo di tempo piuttosto lungo ed è stato condotto dal Laboratorio Nicola Restauri di Aramengo sotto la direzione della dott.ssa Carla Enrica Spantigati della Soprintendenza Beni Artistici e Demoetnoantropologici del Piemonte.

Avviato nel 1979 con il restauro degli affreschi delle volte, ha interessato il

consolidamento dei supporti delle statue ed il loro restauro. Contestualmente a partire dal 1985 si è dato avvio alle indagini preliminari dell'edificio e dei conseguenti lavori di consolidamento statico della struttura edilizia su progetto dell'ing. Franco Delmastro. Dal 1992 si è avuta un'accelerazione dei lavori che ha interessato i diversi ordini di statue, gli affreschi delle pareti laterali, la sistemazione museale dello spazio informativo sottostante la Cappella del Paradiso, i lavori di ripristino ambientale delle adiacenze coordinati dall'arch. Teresa Rossi, alterate da un cantiere di lavoro che si è protratto per oltre 10 anni.

IL RINVENIMENTO

Posta nelle immediate adiacenze della Cappella del Paradiso la Cappella Interrata è stata ritrovata nel 1989, nel corso dei lavori. La muratura del vano ipogeo appartiene alla struttura del castello di Cardalona e più precisamente a quei ruderi che sono citati nell'atto di vendita del 22 maggio 1591 con cui i signori Della Sala cedevano al priore di Crea tre jugeri e mezzo di terra feudale posti sulla sommità del monte, per farvi le cappelle volute da Massino. Il castello di Cardalona è citato in documenti del XIII e del XIV secolo. In particolare, l'intonaco frammisto a coccio pesto applicato su tutta l'estensione delle pareti interne, ha fatto supporre che in età medioevale il vano fosse usato come cisterna per l'attigua torre, o dimora signorile.

Secondo Claudia Bonardi: "La trasformazione della cisterna in cappella avvenne con lo sfondamento di una parte della parete libera ad est, in modo da formare una porta d'accesso a livello di pavimento. All'interno, contro la parete di fondo, fu formato un "altare" su basamento in mattoni, con completamento di statue e di ornamenti in cotto: (...) addossati alle pareti sono stati anche rinvenuti otto basamenti in forma di capitello rovesciato, formati su un nucleo in mattoni con rivestimento in stucco dipinto. Questi basamenti sembrano essere piedestalli per altrettante statue. Altrove ho espresso ipotesi circa la destinazione di questa cappella, la titolazione che penso le sia stata data (Sibille?) e sull'inserimento della stessa nel percorso Sacro del Monte (dopo la cappella XII e su un tratto di sentiero poi franato che adduceva da est alla cappella del Paradiso)".

Nel 1989 ha avuto inizio lo scavo archeologico con il rinvenimento dei frammenti statuari, l'esecuzione del rilievo stratigrafico della cappella e delle sue adiacenze. Nel 1990 si diede inizio al restauro e alla fissatura dei frammenti statuari: nel 1992-93 con un finanziamento di £. 45.000.000 della Soprintendenza Beni Storici e Artistici del Piemonte (L. 449/87) il Laboratorio Nicola Restauri provvide al restauro ed alla parziale ricomposizione dei frammenti recuperati (Tav. VII, figg. 1-3).

La conclusione dei lavori avvenne nel 1994 con i lavori di copertura della cappella e la sistemazione ambientale delle adiacenze e nel 1995 con il restauro degli scanni posti ai lati dei muri perimetrali, unici elementi superstiti - con alcuni gradini di un probabile altare posto al centro -, delle strutture decorative della cappella.

I FRAMMENTI SCULTOREI

È presumibile che i frammenti scultorei si riferiscano a gruppi statuari cinque-seicenteschi provenienti anche da altre cappelle. Essi si trovavano ammassati sul pavimento della cappella e la loro disposizione lascia presupporre che la loro collocazione derivi tanto dal crollo della volta dell'edificio quanto da successivi butti di diversi frammenti rimossi durante il restauro ottocentesco di altre cappelle (non ultima quella del Paradiso).

La maggior parte di essi si riferiscono a parti di figure umane realizzate in argilla rossa recanti tracce di interventi cromatici di vario colore. Rispetto alle altre sculture presenti non solo alla Cappella del Paradiso ma anche nelle altre cappelle, i frammenti scultorei si presentano con decorazioni plastiche di grande qualità: pur privi di coloritura tali ornati accentuano fortemente i motivi decorativi delle vesti dei personaggi.

LA RICOMPOSIZIONE

Delle circa 160 scatole di plastica contenenti i frammenti statuari, una parte di esse pari a 86 scatole è stata trasferita presso l'Accademia Albertina di Torino nel 1999. Durante gli anni accademici 1999-2000 e 2000-2001 i suddetti frammenti sono stati oggetto di una prima ricomposizione nell'ambito del Corso di Conservazione e Restauro tenuto dal prof. Gian Luigi Nicola².

BIBLIOGRAFIA

- Claudia Bonardi, *Guida al Sacro Monte di Crea*, Torino, 1995.
Carla Enrica Spantigati, *A Crea riapre il Paradiso*, Torino, 1995.
A. Barbero, C. Spantigati, *Sacro Monte di Crea*, Alessandria, 1998/2001.

STUDIO SUI FRAMMENTI FITILI E RELAZIONE DEGLI INTERVENTI EFFETTUATI

a cura di Gian Luigi Nicola

Le operazioni di studio e recupero dei frammenti provenienti dalla cappella interrata, sono state condotte in parte presso i locali del Parco ed in parte nelle aule dell'Accademia Albertina.

La prima fase è consistita in un approccio conoscitivo effettuato in loco da alcuni allievi dell'Accademia e basato sull'esecuzione di un rilievo grafico quotato di 1613 frammenti, caratterizzati da dimensioni significative. I manufatti sono stati quindi liberati dai depositi superficiali di polvere e preconsolidati; si è infine provveduto all'opera di imballaggio di ognuno dei frammenti che, riposti in contenitori, sono stati trasferiti nei locali dell'Accademia.

Si è dato quindi inizio alla seconda fase di intervento sui manufatti, eseguendo

dapprima un'operazione di consolidamento di ogni singolo pezzo; successivamente il lavoro si è svolto approfondendo la ricerca delle varie ricomposizioni possibili (sebbene parziali) e proponendo assemblaggi documentati graficamente.

L'impresa condotta insieme agli allievi ha fornito risultati soddisfacenti, ravvisabili nella realizzazione di numerose connessioni tra frammenti che hanno consentito anche la parziale ricostruzione di alcune porzioni di statue⁴ (Tav. VII, fig. 5).

Il materiale studiato è stato quindi accuratamente riposto in cassette, provvedendo in via prioritaria all'imballaggio e alla catalogazione di ogni pezzo, nell'attesa di poter disporre di una sede sufficientemente ampia ove prendere in esame la totalità dei frammenti.

Il lavoro eseguito con gli allievi dell'Accademia sui frammenti derivanti dalla Cappella interrata assume, a nostro parere, valore di un progetto-pilota che potrebbe riproporsi ed essere esteso a tutti i gruppi di frammenti provenienti dai sottofondi dei pavimenti delle cappelle o da riempimenti di terreno individuabili in molte aree del Parco.

Sulla base dell'analisi e dello studio dei vari frammenti di statue rinvenuti nella Cappella interrata, è possibile affermare che questi provengano sia dalla Cappella interrata andata in rovina, sia dalla Cappella del Paradiso, come - ad esempio - i frammenti di drago⁵.

La Cappella interrata ha presumibilmente assunto nel tempo anche la funzione di deposito di "materiale drenante" da impiegare come sottofondo ai pavimenti delle altre cappelle in via di costruzione.

In ultima analisi riteniamo di grande interesse proseguire i lavori di ricerca e restauro dei frammenti, in collaborazione con gli allievi dell'Accademia e di concerto con gli Enti di Tutela. Il riconoscimento delle problematiche e la loro risoluzione riguardo allo studio e alla conservazione dell'ingente patrimonio scultoreo fittile dei Sacri Monti, con il supporto di un approccio metodologico messo a punto per tale cantiere-studio, costituiscono, a nostro giudizio, un valido strumento di formazione di personale competente, che potrebbe rappresentare per il futuro una preziosa risorsa per la conservazione dell'eccezionale patrimonio fittile.

IL LAVORO SVOLTO SULLE OPERE PROVENIENTI DAL SACRO MONTE DI CREA

a cura del Corso sperimentale di Conservazione e Restauro

Cattedra Prof. Gian Luigi Nicola

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

INTRODUZIONE

Nell'ambito dell'attività disciplinare svoltasi durante l'anno accademico 2001/2002, è stata realizzata un'operazione di imballaggio dei frammenti

delle terrecotte provenienti dai depositi del Sacro Monte di Crea, affidati con convenzione triennale al corso Sperimentale di Conservazione e Restauro sotto la direzione del Prof. G. Nicola.

Nello stabilire quale dovesse essere la metodologia da adottare in questa fase dei lavori, si è ritenuto indispensabile tener conto delle operazioni svolte negli anni precedenti; nel corso degli anni addietro, infatti, un gruppo di studenti aveva condotto varie operazioni di catalogazione, trasporto e restauro dei manufatti provenienti dal Sacro Monte di Crea, ed in base a questi studi sono state eseguite le operazioni che vedono il concludersi di una fase di questo intervento. I frammenti erano stati, a suo tempo, identificati e suddivisi, secondo un ordine relativo alla somiglianza visiva, in categorie quali la coloritura della terracotta, un possibile indice di diverse tempistiche di cottura, la presenza di tracce di pigmento e di doratura e la somiglianza tipologica dei pezzi stessi, tra cui frammenti di manti, busti, parti anatomiche, ecc...

I pezzi, pertanto, sono stati imballati rispettando l'originaria suddivisione e collocati all'interno di cassette numerate.

Su ciascun pezzo, adeguatamente imballato con carta velina, se presente, è stata riportata la numerazione assegnata in sede di catalogazione.

I frammenti privi di numerazione, invece, sono stati inseriti all'interno di cassette specifiche, allorquando facessero già parte di categorie determinate; nel caso contrario invece sono stati solo conteggiati ed inseriti in cassette a sé stanti.

I frammenti, che nel corso delle fasi precedenti erano stati suddivisi in ulteriori sottocategorie sono stati imballati a parte, in pacchi distinti, assegnando a ciascuno un numero romano, così da mantenerne l'ordine e facilitarne una successiva identificazione.

Per quanto concerne i pezzi di dimensioni elevate, pertanto non inseribili nelle cassette in dotazione si è proceduto ad un imballaggio distinto, avendo cura di facilitarne il riconoscimento e le future operazioni di restauro; a queste parti è stata assegnata una catalogazione distinta, utilizzando lettere dell'alfabeto, così che rimanesse evidente la diversa catalogazione.

Tutte le fasi di catalogazione sono state inserite all'interno di una lista che sottolinea la suddivisione in cassette dei vari frammenti, così che risulti semplice ed immediata la ricerca e l'identificazione di un qualsiasi frammento presente tra quelli avuti in prestito durante questi anni.

Ovviamente, si è data molta importanza alla catalogazione di tutti quei frammenti che nel corso di questi anni sono stati riassemblati e adeguatamente restaurati, segnandoli nella relazione, così da rimanere evidenti per un eventuale accertamento dello stato di conservazione.

RELAZIONE FINALE

Nell'ambito delle attività disciplinari svoltesi durante l'Anno Accademico 1999/2000, è stata realizzata un'operazione d'identificazione, assemblaggio e parziale ricostruzione dei frammenti delle terrecotte provenienti dai depositi del Sacro Monte di Crea, già precedentemente catalogati dagli allievi/e del

Corso sperimentale di Conservazione e Restauro durante lo stage estivo didattico formativo dell'Anno Accademico 1998/1999.

Dopo lo stage estivo, un gruppo di allievi ha portato avanti la catalogazione di alcuni frammenti rilevanti per la ricerca, che erano rimasti nei depositi di Crea, permettendo così il loro trasferimento nelle aule dell'Accademia Albertina e dando modo di iniziare l'identificazione delle statue in maniera più completa ed organica.

Infatti, la suddetta catalogazione si era fermata ad un numero di 1613 pezzi dopo la fine dello stage estivo del 1999, e grazie a questa nuova identificazione si sono aggiunti un numero di 347 pezzi, molte volte essenziali per lo studio delle opere da ricomporre.

All'arrivo dei frammenti da Crea ci si è innanzitutto preoccupati di creare un ordine all'interno dello spazio adibito alla loro sistemazione; per questo è stata riservata una zona allo stoccaggio delle cassette contenenti i frammenti, ordinatamente impilate seguendo la numerazione dei pezzi precedentemente assegnata.

Dopo di ché si è proceduto allo spaccettamento dei vari frammenti, che sono stati inizialmente posti sui tavoli senza uno specifico ordine analitico.

A questo punto è iniziata la vera e propria fase di identificazione e suddivisione dei vari frammenti, che ha seguito, almeno da principio un ordine relativo alla somiglianza visiva degli stessi, secondo alcune categorie osservate: la coloritura della terracotta, che poteva indicare diverse tempistiche di cottura del pezzo; la presenza sul frammento di tracce di pigmento o di doratura; la somiglianza tipologica dei pezzi (frammenti di manti, di busti, di parti anatomiche, ecc.). È stata di conseguenza svolta una continua ricerca dei frammenti che ha portato all'assemblaggio di alcune porzioni anche rilevanti delle antiche statue.

Ad esempio possono essere citati i casi dei frammenti ricongiunti di un Dragone Alato e di una porzione piuttosto estesa del busto e della veste di un Guerriero.

Prima di procedere alla ricomposizione ultima dei pezzi ritrovati è stata effettuata da ciascuno degli allievi una simulazione su comuni mattoni, mediante l'utilizzo di perni metallici ed adesivi appositi.

Acquisita la necessaria dimestichezza si è operato direttamente sui frammenti da ricongiungere utilizzando le tecniche operative precedentemente studiate.

NOTE

¹ Nonostante i promettenti sviluppi che un'opera di ricerca e ricomposizione dei frammenti avrebbe portato, i lavori sono stati sospesi per motivi economici. I frammenti parzialmente ricomposti e consolidati sono stati così raccolti e depositati, in attesa di tempi migliori, nella sede del Parco.

² Nell'anno accademico 2001-2002 il materiale è stato nuovamente riesaminato, ma nell'impossibilità di proseguire la ricerca - mancando parte del materiale rinvenuto - si è proceduto ad un'accurata ricatalogazione e imballaggio dei frammenti in cassette.

³ I frammenti di dimensioni ridotte sono stati raccolti in contenitori per essere quindi sottoposti ad uno studio approfondito da parte degli allievi partecipanti al corso di restauro presso l'Accademia, negli anni scolastici tra 1999 e 2002.

⁴ I lavori sono stati sospesi nell'anno accademico 2001-2002 per motivi di spazio, determinati dall'esigenza - avvertita nel corso dell'opera - di estendere la ricerca anche al materiale rimasto in deposito presso il Parco di Crea; alcune cassette contenenti frammenti non sono state infatti prelevate per problemi logistici. Inoltre per alcuni frammenti studiati pare valida l'ipotesi di una loro pertinenza alle statue già parzialmente ricomposte da G.L. Nicola nel 1992, attualmente esposte a Crea, con le quali sarebbe utile un confronto costruttivo. È pertanto auspicabile che - in considerazione dei risultati raggiunti e degli spunti per una ricerca futura - la sospensione dell'opera di studio e di restauro abbia carattere solamente temporaneo.

⁵ Si presume che il drago rinvenuto nella Cappella interrata sia da ricondurre alla figura di Santa Margherita, probabilmente individuabile con una delle due Sante nella Cappella del Paradiso, entrambe finora riconosciute per tradizione come "Maddalena"; forse il drago è stato demolito durante i restauri ottocenteschi, epoca cui tra l'altro risale la realizzazione dell'angelo che sorregge una delle due "Maddalene" (a sostituzione del drago?). Delle due Sante, la Maddalena autentica è caratterizzata infatti dagli attributi tipici quali il vaso degli unguenti ed i lunghi capelli fluenti. La presenza di Santa Margherita sarebbe inoltre avallata dalla grande e documentata devozione alla Santa, presso il Santuario.



INDICE

PRESENTAZIONE	3
IL RESTAURO DEI COMPLESSI MONUMENTALI RELIGIOSI	4
RIORDINO PARZIALE DELLE SUPERFICI MUSIVE DEI MONUMENTI AL SACRO MONTE DI GHIFFA	8
IL RESTAURO DELLE FACCIATE DEL SACRO MONTE CALVARIO DI DOMODOSSOLA	13
MODELLO DI SCHEDATURA E CLASSIFICAZIONE DELLE PROBLEMATICHE DI DEGRADO DEL SACRO MONTE DI VARALLO	21
I TEMPI DELLA SCULTURA COLORATA. ALCUNI RESTAURI RECENTI A GHIFFA E A DOMODOSSOLA	34
IL RESTAURO DELLE CAPPELLE DELLA VIA CRUCIS DI MONTE MESMA, NEL PARCO DI ORTA, MESMA E BUCCIONE	40
UN RESTAURO IMPEGNATIVO: LE FORMELLE IN GESSO DELLA VIA CRUCIS AL SACRO MONTE DI GHIFFA	43
SCELTE E METODOLOGIE MIRATE OPERATE SULLA STATUARIA FITTILE POLICROMA DELLE CAPPELLE IV E XII DEL SACRO MONTE CALVARIO DI DOMODOSSOLA	46
IL RINVENIMENTO E LA RICOMPOSIZIONE DEI FRAMMENTI STATUARI DELLA CAPPELLA DEL PARADISO DI CREA	50

Finito di stampare
Aprile 2003



ENTE DI GESTIONE DELLA
RISERVA NATURALE SPECIALE
DEL SACRO MONTE DELLA
SS. TRINITÀ DI GHIFFA

28823 Ghiffa - Via SS. Trinità, 48
Tel. 0323 59870 - Fax 0323 590800
e-mail: sacromonte_ghiffa@libero.it
www.sacromonteghiffa.it