

arte e restauro

stucchi e gessi

# STUCCHI E STUCCATORI TICINESI TRA XVI E XVIII SECOLO

STUDI E RICERCHE  
PER LA CONSERVAZIONE

a cura di Alberto Felici e Giacinta Jean

© 2020 Nardini Editore, Firenze. Tutti i diritti riservati.



NARDINI EDITORE

## La collana Arte e Restauro

propone monografie, saggi, studi, ricerche, approfondimenti sui temi fondamentali della conservazione e del restauro dei beni culturali in Italia e nel mondo. Da decenni è la principale collana editoriale del settore e oggi vuole rappresentare il più alto livello del dibattito storico e scientifico e del confronto sulle teorie e le tecniche del restauro.

L'ambito **Stucchi e Gessi** intende affrontare, con la stessa ampia visione e lo stesso approccio, temi inerenti lo studio e la ricerca su materiali costitutivi, tecniche esecutive, presenza e valorizzazione sul territorio di opere significative anche attraverso il concorso di informazioni storiche e documentarie, oltre che presentare temi legati alla loro tutela e conservazione, accogliendo contributi di carattere multidisciplinare.

### I Curatori di questo volume

#### Alberto Felici

Laureato in Storia dell'arte presso l'Università di Firenze, Restauratore di dipinti murali e stucchi all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e, dopo aver svolto attività di libera professione, dal 2001 al 2019 docente presso l'istituto fiorentino. Dal 2008 è docente alla SUPSI di Lugano dove sta svolgendo attività di ricerca sulla tecnica e la conservazione di stucchi e gessi. È associato all'ICVBC del CNR dal 2011. Dal 2019 è in servizio presso la SABAP di Firenze.

#### Giacinta Jean

Architetto, responsabile del corso di laurea in conservazione e restauro e professore alla SUPSI di Lugano. Coordina le attività didattiche, i cantieri di restauro e segue progetti di ricerca prevalentemente su architetture del XX secolo, storia e tecnica delle decorazioni a stucco, conservazione preventiva e manutenzione. Ha pubblicato libri e articoli sulle tecniche costruttive e decorative, sulla conservazione degli edifici storici e sulle opere in calcestruzzo.

## Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo

### a cura di Alberto Felici e Giacinta Jean

Questo volume raccoglie gli interventi presentati durante la giornata di studi organizzata dall'Istituto Materiali e Costruzioni (IMC) del Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design (DACD) della SUPSI di Lugano nell'ottobre del 2018, all'interno del progetto "The Art and Industry of the Ticinese Stuccatori from the 16th to the 17th Century" finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica. L'incontro ha voluto offrire l'occasione per mettere a confronto voci spesso lontane: quella dei conservatori-restauratori, degli storici dell'arte, degli esperti scientifici e degli architetti, presentando le attività rivolte alla conoscenza e alla conservazione degli stucchi attualmente in corso in Canton Ticino e aprendo importanti confronti con il Veneto, Genova, Roma, Torino. Questi sono centri di grande rilevanza per lo sviluppo di una decorazione tridimensionale a cui hanno attivamente contribuito gli stuccatori provenienti dalla Regione dei Laghi e in cui molto si sta facendo per la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione di queste testimonianze. Dall'insieme dei testi, emerge come vi siano alcuni temi che attraversano trasversalmente le principali questioni conservative quali quello dei trattamenti consolidanti in presenza di sali magnesiaci e dei sistemi di descialbo o di pulitura. Le comunicazioni di carattere storico artistico hanno invece illustrato le modalità con cui questi artisti si muovevano fra le varie committenze e di come la forza dei rapporti di parentela e i legami con la terra di origine rappresentassero l'elemento "collante" che ha consentito loro una capillare penetrazione nei diversi ambienti sociali e artistici. L'intento di questo volume è di iniziare a costruire un percorso comune fra coloro che a vario titolo si stanno occupando delle decorazioni a stucco che possa contribuire al progredire delle conoscenze e allo sviluppo professionale.

**ARTE E RESTAURO**  
STUCCHI E GESSI

STUCCHI E STUCCATORI TICINESI  
TRA XVI E XVIII SECOLO  
*Studi e ricerche per la conservazione*

© 2020 Nardini Editore, Firenze  
[www.nardinieditore.it](http://www.nardinieditore.it)

*A cura di*  
Alberto Felici, Giacinta Jean

*Autori dei contributi*  
Edoardo Agustoni, Francesca Albani, Lucia Aliverti,  
Francesco Amendolagine, Lara Calderari, Marta Caroselli,  
Eleonora Cigognetti, Anna Dottore, Lucia Derighetti,  
Alberto Felici, Anastasia Gilardi, Carla Giovannone,  
Giacinta Jean, Stefania Luppichini, Virginia Mantovani,  
Giovanni Nicoli, Stefano Noale, Christina Otth,  
Lisa Privato, Tiziana Sandri, Massimo Soldini,  
Stefano Vassallo

*Redazione*  
Sabrina Guzzoletti

*Progetto grafico della collana*  
Welcome Books

*Impaginazione*  
Emanuela Nosari  
[enosari.servizieditoriali@gmail.com](mailto:enosari.servizieditoriali@gmail.com)

*Referenze fotografiche*  
Fotografie degli autori dove non  
diversamente specificato

Riproduzione vietata senza  
l'autorizzazione degli autori

*In copertina*  
Carona (CH), Santuario della Madonna d'Ongero,  
Alessandro Casella e collaboratori, particolare  
dell'arco trionfale, 1640 circa.

# STUCCHI E STUCCATORI TICINESI TRA XVI E XVIII SECOLO

STUDI E RICERCHE  
PER LA CONSERVAZIONE

a cura di Alberto Felici e Giacinta Jean

**NARDINI EDITORE**

## Gli Autori

**Edoardo Agustoni**, *storico dell'arte*

**Francesca Albani**, *architetto, professore, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano*

**Lucia Aliverti**, *ricercatrice SUPSI-DACD Istituto Materiali e Costruzioni*

**Francesco Amendolagine**, *già professore di Storia dell'architettura e di restauro, direttore del Centro Studi Internazionali per gli apparati decorativi Barocchi e Neoclassici*

**Lara Calderari**, *storica dell'arte, collaboratrice scientifica del Servizio monumenti dell'Ufficio cantonale dei beni culturali, Dipartimento del territorio*

**Marta Caroselli**, *ricercatrice SUPSI-DACD Istituto Materiali e Costruzioni*

**Eleonora Cigognetti**, *restauratrice*

**Lucia Derighetti**, *restauratrice*

**Anna Dottore**, *restauratrice*

**Alberto Felici**, *docente-ricercatore SUPSI-DACD Istituto Materiali e Costruzioni*

**Anastasia Gilardi**, *storica dell'arte*

**Carla Giovannone**, *Funzionario Restauratore conservatore, Istituto Centrale per il Restauro, Roma*

**Giacinta Jean**, *professore SUPSI-DACD*

**Stefania Luppichini**, *collaboratrice scientifica SUPSI-DACD Istituto Materiali e Costruzioni*

**Virginia Mantovani**, *restauratrice Ars Labor Sagl*

**Giovanni Nicoli**, *docente SUPSI-DACD*

**Stefano Noale**, *architetto e ricercatore presso il Centro Studi Internazionali per gli apparati decorativi Barocchi e Neoclassici*

**Christina Otth**, *restauratrice Ars Labor Sagl*

**Lisa Privato**, *architetto e ricercatrice presso il Centro Studi Internazionali per gli apparati decorativi Barocchi e Neoclassici*

**Tiziana Sandri**, *Funzionario Restauratore conservatore, Musei reali Torino*

**Massimo Soldini**, *restauratore S.M. Conservazione e Restauro Sagl*

**Stefano Vassallo**, *Funzionario restauratore conservatore, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e paesaggio per la città Metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona, Laboratorio restauro e diagnostica*

# Indice

## Introduzione

*Alberto Felici, Giacinta Jean* ..... pag. 7

## STUDI E RICERCHE

### Le decorazioni a stucco nella Regione dei laghi: un progetto per lo studio delle tecniche artistiche

*Giacinta Jean, Alberto Felici, Marta Caroselli, Giovanni Nicoli* ..... » 11

### La ricerca archivistica per lo studio delle decorazioni a stucco della Regione dei laghi

*Lucia Aliverti* ..... » 29

### L'epistolario della famiglia Pozzi e altre carte: scoperte e delusioni nella ricerca documentaria sugli stuccatori

*Anastasia Gilardi* ..... » 45

### L'operato dello stuccatore Antonio Roncati (1638 ca.-1712) di Meride al di qua e al di là delle Alpi svizzere

*Edoardo Agustoni* ..... » 59

### Dalla Vipera gentile al Leone di San Marco. Un'avventura degli stuccatori dei laghi tra Venezia e Udine alla fine del XVIII secolo. Angelo Pujatti: uno stuccatore ritrovato tra villa Lippomano a San Vendemiano e Palazzo Sarcinelli a Conegliano

*Francesco Amendolagine, Stefano Noale, Lisa Privato* ..... » 73

### Stuccatori ticinesi e barocco romano: Giuseppe Bernascone e soci nel cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane. Rilettura tecnica delle fonti documentarie

*Carla Giovannone* ..... » 95

### La policromia negli stucchi genovesi tra tardo Manierismo e Barocco

*Stefano Vassallo* ..... » 119

## CONSERVAZIONE E RESTAURO

### La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro. Le ragioni e i criteri del restauro in corso

*Lara Calderari* ..... » 129

*segue*

**La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro.**

**Studi, conservazione, cantiere di restauro**

*Francesca Albani* ..... » 145

**La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro: cantiere pilota.**

**Metodi di consolidamento, rimozione dei sali e pulitura  
in presenza di epsomite**

*Massimo Soldini* ..... » 167

**La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro.**

**Interventi di consolidamento e stuccatura con prodotti a base  
di nanocalci**

*Christina Otth, Virginia Mantovani* ..... » 175

**La pulitura degli stucchi: due casi studio**

*Lucia Derighetti* ..... » 183

**L'intervento di restauro degli stucchi dell'oratorio Imbonati  
a Cavallasca**

*Alberto Felici, Giovanni Nicoli, Marta Caroselli,  
Stefania Luppichini, Eleonora Cigognetti, Anna Dottore* ..... » 191

**“Dell'apparente inevitabilità delle integrazioni”.**

**Interventi sugli stucchi in Piemonte**

*Tiziana Sandri* ..... » 225

## Introduzione

Questo volume raccoglie studi recenti, resoconti di interventi diretti e riflessioni teoriche sul tema delle decorazioni in stucco, facendo particolare riferimento al contesto ticinese e alle molte irradiazioni che questa tradizione artistica ha avuto in Italia. I contributi rendono conto delle attività rivolte alla conoscenza e alla conservazione degli stucchi attualmente in corso in Canton Ticino, aprendo importanti confronti con il Veneto, Genova, Roma, Torino. Questi sono centri di grande rilevanza per lo sviluppo di una decorazione tridimensionale a cui hanno attivamente contribuito gli stuccatori provenienti dalla Regione dei Laghi e in cui molto si sta facendo per la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione di queste testimonianze, non ancora sufficientemente apprezzate.

Il convegno, organizzato da Alberto Felici e da Giacinta Jean al Campus Trevano SUPSI di Lugano il 12 ottobre 2018, come parte del progetto “The Art and Industry of the Ticinese Stuccatori from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> Century” sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica e svolto all’interno dell’Istituto Materiali e Costruzioni (IMC) del Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design (DACD), ha voluto offrire l’occasione per mettere a confronto voci spesso lontane, più nella pratica che non in principio: quella dei conservatori-restauratori e quella degli storici dell’arte, affiancati nel loro lavoro da esperti scientifici e architetti. Il frutto delle ricerche negli archivi e delle osservazioni dirette, spesso raccolte nel corso di interventi di restauro, rappresenta infatti un importante patrimonio di informazioni che offre la possibilità di arrivare ad una maggiore comprensione del contesto in cui queste opere sono state concepite, di individuare complesse e insospettabili relazioni tra artisti apparentemente lontani e di scoprire le straordinarie abilità tecniche ed espressive di questi artefici, legate al sapiente trattamento della materia. Mettere in luce i molti valori legati a questi cicli decorativi non rappresenta solo un dato importante di per sé, ma è anche un momento fondamentale per impostare un intervento conservativo che aiuti a trasmettere questi valori nel tempo.

Il convegno si è quindi proposto di riunire diverse esperienze che mostrano il rinnovato interesse per gli stucchi, considerando gli artisti e il ‘carattere’ del loro lavoro, le vicende conservative che hanno spesso modificato l’aspetto di queste decorazioni nel corso del tempo e le azioni necessarie per assicurarne il godimento attuale e futuro.

Questo dialogo è iniziato in aula e proseguito sul campo. Le comunicazioni orali, infatti, sono state seguite dal contatto diretto con le opere, con la visita ai cantieri di alcuni interventi di restauro attualmente in corso, così da creare un momento che favorisse lo scambio diretto di esperienze e il confronto tra le attività di formazione e

di ricerca svolte all'interno della SUPSI e il lavoro svolto dai professionisti esterni con la supervisione dell'Ufficio dei beni culturali del Cantone.

Dall'insieme dei testi qui raccolti, emerge in modo evidente che vi sono alcuni temi che attraversano trasversalmente le principali questioni. Per quanto riguarda la conservazione degli stucchi, ad esempio, sono stati ripetutamente segnalati i problemi dei trattamenti consolidanti in presenza di sali magnesiaci e dei sistemi di descalcio o di pulitura che rappresentano questioni per molti versi ancora irrisolte. Nelle relazioni presentate si possono cogliere, sia da un punto di vista teorico sia da un punto di vista pratico, diversi approcci nel rapporto con le integrazioni eseguite in passato e nelle proposte per quelle da effettuarsi in un cantiere contemporaneo. Gli interventi presentati affrontano da un lato aspetti di conservazione della materia e dall'altro si occupano dell'immagine che queste opere hanno assunto e di come questa debba essere riproposta in futuro. Pur trattandosi di contributi legati a specifici contesti, le comunicazioni di carattere storico artistico hanno illustrato le modalità con cui questi artisti si muovevano fra le varie committenze e di come la forza dei rapporti di parentela e dei legami con la terra di origine rappresentassero l'elemento "collante" determinante che ha consentito loro una capillare penetrazione nei diversi ambienti sociali e artistici. Le vicende illustrate assumono così un valore più ampio, che supera i limiti del particolare, illustrando perfettamente il fenomeno della migrazione e proponendo un valido modello per comprendere il successo di questi artisti e di questa tecnica in terre molto lontane. Infine, è importante sottolineare quanto un nuovo e diverso uso delle testimonianze archivistiche in relazione e in combinazione all'anamnesi delle tecniche esecutive, consenta di comprendere in modo molto più approfondito come questi artisti fossero capaci di realizzare opere così complesse in tempi relativamente contenuti, attraverso la conoscenza dell'organizzazione delle botteghe e la ricostruzione delle dinamiche con cui il lavoro era gestito e strutturato.

Risulta evidente quindi come ci possa e ci debba essere un percorso comune di condivisione e di stimolo continuo fra coloro che a vario titolo si occupano di questa materia, che possa portare al progredire delle conoscenze e allo sviluppo professionale. Questo convegno si è posto un obiettivo ambizioso, che può diventare più facilmente raggiungibile se si riescono a stabilire le basi su cui instaurare un confronto fra professionisti e istituzioni attraverso la divulgazione dei risultati ottenuti e la discussione delle difficoltà incontrate durante lo svolgimento dei lavori. Con questo auspicio, ci proponiamo di ospitare in Ticino incontri regolari su temi analoghi (dagli stucchi alle scagliole, dai modelli in gesso ai dipinti murali strappati) che permettano il proficuo scambio di esperienze tra i ricercatori impegnati negli studi storici, tecnici e scientifici e i professionisti che affrontano quotidianamente i problemi conservativi e la valorizzazione di queste importanti presenze artistiche del territorio.

Alberto Felici, Giacinta Jean



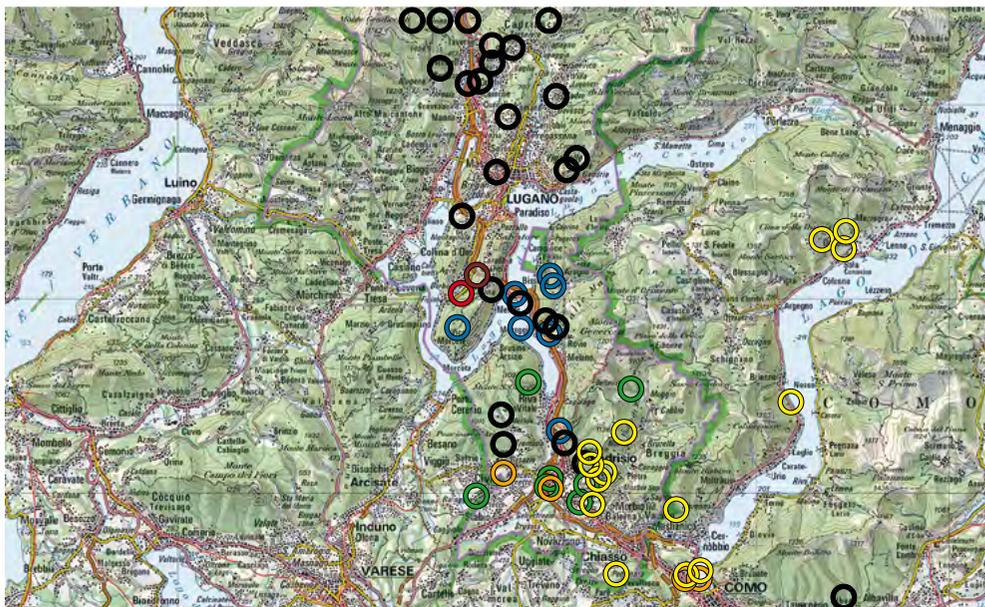


# Le decorazioni a stucco nella Regione dei laghi: un progetto per lo studio delle tecniche artistiche

Giacinta Jean, Alberto Felici, Marta Caroselli, Giovanni Nicoli

Tra il XVI e il XVIII secolo gli stuccatori provenienti dall'attuale Canton Ticino sono stati richiesti in tutta Europa per partecipare ai maggiori cantieri allora in corso<sup>1</sup>. Sicuramente la loro solida struttura organizzativa, la capacità di lavorare in squadra con altre maestranze per realizzare lavori di architettura e di decorazione e il fortissimo legame con la terra d'origine, che permetteva di avere un rinnovamento continuo di manodopera all'interno di una rete di conoscenze e di familiari, hanno rappresentato dei punti di forza cruciali. Tuttavia, questi elementi non sarebbero stati sufficienti se non fossero stati accompagnati anche da una particolare abilità nel padroneggiare la complessa arte dello stucco. A fronte di numerose ricerche e pubblicazioni che hanno studiato questi artisti e il loro contesto culturale però, non è mai stato indagato il loro modo di operare, per capire se vi fosse un'arte dello stucco tipica della regione dei Laghi oppure se ogni artista interpretasse l'uso dei materiali e delle tecniche in modo del tutto originale e personale. A partire da questa domanda, con il progetto *The Art and Industry of Ticinese Stuccatori from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century*, finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, è stato possibile indagare la tecnica con cui alcuni tra i più importanti artisti, attivi tra XVI e XVII secolo tra Lugano e Mendrisio, hanno realizzato opere significative nei loro luoghi d'origine in modo da comprendere se fosse possibile individuare un *modus operandi* comune, oppure se ogni 'famiglia' o bottega avesse lavorato secondo canoni individuali<sup>2</sup>.

- 1 La bibliografia su questo tema è vastissima. Si vedano P.G. GEROSA, *Les architects de la région des lacs préalpines et l'Europe: nouvelles questions historiographiques*, in «Kunst + Architektur in der Schweiz, Art + architecture en Suisse, Arte + architettura in Svizzera», 1995, 46, pp. 303-307; S. DELLA TORRE – T. MANNONI – V. PRACCHI (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del convegno Como 23-26 ottobre 1996, Como 1996; N. MARCONI, *La cultura materiale del cantiere barocco romano e il ruolo delle maestranze lombarde: metodi, tecniche e apparati*, in «Arte Lombarda», NS, n. 130, 2000/3, pp. 103-107; L. DAMIANI CABRINI, *Le migrazioni d'arte*, in R. CESCHI (a cura di), *Storia della Svizzera italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Bellinzona 2000, pp. 289-312; W. EISLER, *Carlo Fontana e le maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in M. FAGIOLIO – G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e Barocco*, Roma 2008, pp. 355-382; L. DAMIANI CABRINI, *L'emigrazione artistica tra Cinque e Ottocento*, in *Presenza d'arte nella Svizzera italiana 1840-1960*, C. BRAZZOLA, C. SONDEREGGER (a cura di), Lugano Bellinzona, 2015, pp. 19-31 e C. CASEY, *Making Magnificence. Architects, Stuccatori and the Eighteenth-century Interior*, Yale University Press, New Haven and London 2017 in particolare alle pp. 55-81.
- 2 Si veda <http://p3.snf.ch/project-160092>. Il progetto è stato coordinato da Giacinta Jean e Alberto Felici e svolto con la collaborazione di Lucia Aliverti (responsabile per le ricerche storico-archivistiche), Giovanni Nicoli (per le analisi tecniche), Stefania Luppichini (per l'organizzazione dati), Marta Caroselli e Giovanni Cavallo (per le analisi scientifiche).

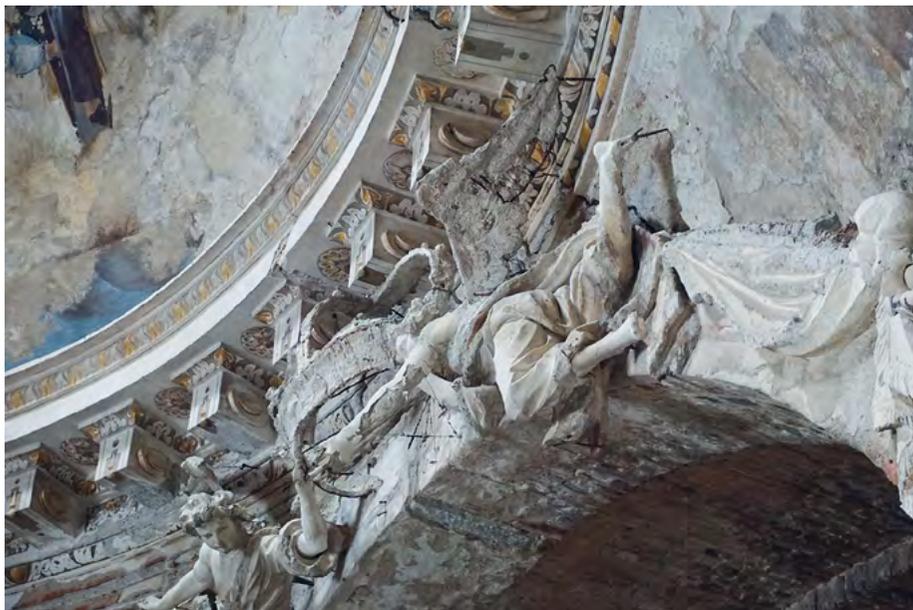


**Fig. 1** - Mappa dei casi studio. In giallo le opere di Agostino Silva, in arancione di Francesco Silva, in rosso dei Colomba, in verde dei Casella, in nero opere di altri autori.

Lo stucco è una antica tecnica artistica, ampiamente sperimentata sin da prima dell'epoca classica, che impiega impasti principalmente a base di calce, sabbia e polvere di marmo, per creare decorazioni architettoniche e opere tridimensionali a imitazione del marmo<sup>3</sup>. Uno stucco è solitamente realizzato con una struttura di supporto (mattoni, pietre, legno, chiodi e barre metalliche), un primo strato di corpo per la definizione dei volumi, composto da calce e sabbia (talvolta additivato con gesso) e uno strato di finitura, di calce e polvere di marmo, che può ricevere una lucidatura o scialbatura superficiale. Questa "ricetta", dietro l'apparente semplicità, nasconde invece una grande quantità di varianti e accorgimenti. Per arrivare a realizzare opere d'arte preziose sono necessarie una grande esperienza, spesso tramandata di generazione in generazione attraverso i così detti 'segreti di bottega', un'affermata capacità nel gestire una materia non facile da plasmare e uno spiccato senso artistico. Non tutti gli stuccatori infatti riuscivano a diventare maestri nella loro arte ma alcuni si fermavano a ruoli intermedi come quello dell'"intagliatore" o rimanevano semplici "squadratori" incaricati di eseguire le cornici e gli elementi seriali<sup>4</sup>.

3 Si rimanda a C. GAPPER, *What Is "Stucco"? English Interpretations of an Italian Term*, in «Architectural History», vol. 42, 1999, pp. 333-343 e A. ZAMPERINI, *Stucchi. Capolavori sconosciuti nella storia dell'arte*, Schio (Vicenza) 2012.

4 Si vedano le lettere pubblicate da G. MARTINOLA, *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX)*, Bellinzona 1963, in particolare p. xv, pp. 24-25, p. 38, p. 92.



**Fig. 2** - Cantù, chiesa della Trasfigurazione, stucchi attribuiti ad Agostino Silva, 1668-1675 circa. Le mancanze del modellato permettono di osservare le armature interne.

Gli abitanti delle regioni del Ticino sono stati fin dal Medioevo attivi come muratori, architetti, scultori e scalpellini, e hanno prestato la loro opera al di fuori del povero territorio d'origine, in una vasta area geografica che si estende dal Sud Italia alla Russia. Verso la fine del Cinquecento si appropriano dell'arte dello stucco e ne diventano gli artefici per antonomasia<sup>5</sup>. Durante i loro soggiorni in patria, più o meno frequenti a seconda dei casi, gli stuccatori vengono coinvolti nei lavori di decorazione sia degli edifici privati ma soprattutto di quelli religiosi che in epoca di Controriforma vengono profondamente rinnovati nella loro struttura e nel loro aspetto. Quando operano in

5 Gli stucchi più antichi presenti sul territorio ticinese (escludendo alcuni esempi romanici) datano alla fine del Cinquecento. Si possono citare gli stucchi della cappelle del Rosario e di San Giovanni Battista della chiesa di Santa Maria del Sasso a Morcote, di autori ignoti ma realizzati circa alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento (si veda L. GRAVA, *La decorazione in stucco dell'altare della Madonna del Rosario in Santa Maria del Sasso, Morcote (CH)*, tesi di laurea master in conservazione e restauro, SUPSI, 2019); le cappelle della chiesa parrocchiale di San Giorgio di Carona, realizzate da Giovanni Battista Casella *ante* 1591 (si veda anche il contratto per la realizzazione di decorazioni a stucco nella Sala di Enea di Palazzo Spada a Roma a Battista Casella nel 1556 in P. IAZURLO, *La Venere Barberini. Un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro*, in «Storia dell'Arte», nn. 122-123, 2009, pp. 59-92, cit., p. 68); le decorazioni della chiesa di Santa Croce a Riva San Vitale del 1591; la cappella del Corpus Domini nella Collegiata di Bellinzona del 1596, realizzata da artisti comaschi; la cappella Pellanda, nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Biasca, di inizio Seicento; le opere di Domenico Fontana di Muggio e forse gli stucchi della chiesa di Melide. Capire attraverso quali modalità e percorsi gli artisti dei Laghi si appropriano di questa tecnica e ne diventino maestri è un tema ancora da indagare.



**Fig. 3** - Osservazioni visive ravvicinate nel Santuario della Madonna d'Ongero a Carona.

patria, il contesto di lavoro di questi maestri è profondamente diverso rispetto a quello legato alle grandi committenze europee, dove la definizione formale e iconografica delle opere era in larga parte stabilita dagli architetti o dai committenti stessi. Nei loro paesi d'origine, invece, la committenza era quella delle comunità locali e delle confraternite che si stavano allora diffondendo. Per questo motivo agli stuccatori non viene richiesta solo l'esecuzione dei cicli decorativi ma anche la loro progettazione e talvolta queste maestranze giocano un ruolo chiave nel promuovere, realizzare e sostenere economicamente le opere del loro paese natale. Si possono citare i casi dei Tencalla per Bissone<sup>6</sup>, dei Beccaria per Villa Coldrerio<sup>7</sup> o dei Silva per Morbio Inferiore<sup>8</sup> dove la costruzione del santuario è strettamente legata ai diversi rami della famiglia.

La ricerca è stata impostata con un carattere fortemente interdisciplinare in quanto non è possibile comprendere la tecnica con cui sono stati realizzati gli stucchi senza intrecciare metodi di analisi e fonti diverse, tra loro complementari. Sono stati messi in relazione dati provenienti dai documenti d'archivio che registrano la genesi di queste opere, le analisi scientifiche sui materiali e, soprattutto, sono state condotte attente osservazioni dirette e ravvicinate per cogliere dettagli tecnici non facilmente visibili da lontano o da occhi non esercitati a leggere l'aspetto della materia.

6 Si veda I. PROSERPI, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999.

7 Si veda G. e G. SOLCA, *I Beccaria di Villa Coldrerio e la chiesa della Natività di Gesù*, Coldrerio 2004.

8 Si veda E. AGUSTONI - I. PROSERPI, *Il Santuario di Santa Maria dei Miracoli e il suo apparato decorativo*, in *Santa Maria dei Miracoli Morbio Inferiore. Arte storia messaggio*, Morbio Inferiore 2003, pp. 45-82.

Per facilitare i confronti tra le opere e i maestri e poter quindi fare risaltare con maggiore chiarezza le variazioni e le persistenze nelle tecniche di lavoro, si è deciso di circoscrivere l'analisi all'interno di un preciso contesto geografico (situato prevalentemente tra Lugano e Mendrisio) e temporale (considerando poco più di un secolo, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento, corrispondente al momento di massimo successo dell'arte dello stucco). Possiamo quindi immaginare che i materiali a disposizione fossero gli stessi, che simili fossero i riferimenti formali e le condizioni che possono avere influito sull'organizzazione delle botteghe. Lo studio ha preso avvio considerando artisti di chiara fama e di indiscussa perizia tecnica come i Silva di Morbio Inferiore, i Casella di Carona e i Colomba di Arogno. Su queste famiglie esistevano già degli ottimi studi storico artistici che hanno fornito la base necessaria per contestualizzare i dati raccolti e valutare quanto i diversi percorsi artistici potessero aver influito sul modo di realizzare i loro celebri apparati decorativi<sup>9</sup>.

Anche circoscrivendo l'area e il periodo storico, la scelta dei casi studio non è stata facile, considerando l'elevato numero di opere presenti nel territorio. Non è stato possibile trovare opere che fossero allo stesso tempo ben documentate, accessibili con impalcature e in uno stato di conservazione tale da poterne "leggere" agevolmente i dettagli esecutivi. Alcune decorazioni, molto interessanti da un punto di vista tecnico-artistico, non sono corredate dai documenti che permettono di ripercorrerne le fasi esecutive (molti atti o libri contabili sono stati distrutti o dispersi nel corso dei secoli), altre – magari ben documentate – non esistono più, sono state profondamente alterate o non si sono potute osservare da vicino. Si sono quindi scelti più casi studio che permettessero di incrociare i dati raccolti. Sono state da un lato considerate le opere in cui era presente una ricca documentazione archivistica legata alla loro commissione ed esecuzione (questa conoscenza di base è fondamentale per facilitare fecondi riscontri con l'osservazione diretta e l'analisi scientifica), sia le opere più facilmente accessibili, chiedendo ospitalità ai cantieri di conservazione e restauro in corso o montando ponteggi *ad hoc*<sup>10</sup>.

Sono stati presi in esame una ventina di siti e un numero leggermente maggiore

9 Si segnalano per i Casella E. AGUSTONI – F. BIANCHI, *I Casella di Carona*, Lugano, 2002 e F. BIANCHI, *Alessandro Casella da Carona*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Torino, 2007, pp. 19-26. Per i Colomba L. PEDRINI STANGA, *I Colomba di Arogno*, Lugano, 1994 e per i Silva i saggi di S. GAVAZZI NIZZOLA – M. C. MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva stuccatore ticinese*, in «Arte Lombarda», n. 37, 1972, pp. 86-95; *Id.*; *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio Inferiore*, in «Arte Lombarda», n. 40, 1984, pp. 110-129 e *Id.*, *Aggiunta al catalogo dei Silva stuccatori morbiesi. Nuove attribuzioni e considerazioni*, in «Archivio storico ticinese», n. 136, Bellinzona, dicembre 2004, pp. 309-326; L. ALIVERTI, *Agostino Silva stuccatore (1628-1706). Il contesto, le opere, i materiali, le tecniche costruttive e la conservazione*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, rel. A. Bellini, correl. S. Della Torre, 2008; *Id.*, *Agostino Silva stuccatore ticinese: la chiesa di Vescia e alcune precisazioni sulla sua attività*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», Il fasc., 2011, pp. 393-420.

10 Si ringraziano l'architetto Thomas Meyer e il restauratore Massimo Soldini per averci dato accesso al cantiere della chiesa di Sant'Anna a Morbio Superiore, l'architetto Gabriele Geronzi e la restauratrice Lucia Derighetti per la chiesa dei Santi Biagio e Maurizio a Torricella, l'architetto Massimo Ravara per l'accesso alla chiesa parrocchiale di Castel San Pietro e l'architetto Roberto Segattini e le restauratrici della ditta C.R.D. srl di Lazzate per il Santuario della Beata Vergine del Soccorso a Ossuccio.



**Fig. 4** - Chiodi "da 40", lunghi circa 14-17 cm. L'indicazione rimanda al numero di chiodi che si potevano produrre con una libbra di ferro.

di cappelle (Fig. 1). Alcuni luoghi si sono potuti indagare in modo più approfondito (come l'oratorio Imbonati di Cavallasca, la cappella della Madonna nella Collegiata di Balerna, l'altare maggiore e l'altare di San Carlo nella chiesa di Sant'Antonino a Obino, il Santuario della Madonna d'Ongero a Carona, la chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro o l'oratorio di Sant'Anna a Morbio Superiore), mentre su altri è stato possibile svolgere solo ricerche parziali. Per chiarire l'attività dei Silva e di Alessandro Casella, sono state utili le incursioni nella provincia di Como o in Valtellina, per raccogliere ma-

teriale documentario e osservare opere in cui l'intervento dei Nostri era certo e ben documentato. A causa del pessimo stato di conservazione, nell'oratorio Imbonati di Cavallasca e nella Chiesa della Trasfigurazione (o di Sant'Ambrogio) di Cantù si sono potute vedere anche le zone interne delle decorazioni e osservare nel dettaglio la presenza, la forma e la struttura costruttiva delle armature di sostegno e degli strati di malta (Fig. 2). Quando possibile, si sono consultati anche documenti già segnalati da altri ricercatori (Brentani in primis) non direttamente riferiti ai nostri casi studio ma relativi ad apparati decorativi realizzati all'interno dello stesso contesto cronologico e geografico in modo da disporre di preziosi dati di confronto (come ad es. per Bidogno, Cadro, Careno, Chiuro ecc.). Nonostante le difficoltà di partenza quindi, i dati raccolti hanno permesso di ricostruire un quadro di conoscenze piuttosto completo.

Il lavoro è stato condotto affrontando dapprima i singoli autori e i luoghi sui quali sono intervenuti. Sono stati analizzati in modo sistematico, ove possibile, tutti gli archivi parrocchiali legati alle opere in stucco prese in considerazione<sup>11</sup> (Figg. 5-6). Questi archivi conservano contratti per l'affidamento dei lavori, elenchi di materiali e note di pagamento che rappresentano documenti di straordinaria importanza sia per ricostruire le vicende di ogni singola commissione, sia per fare luce su una più ampia organizzazione del cantiere (dall'approvvigionamento dei materiali, ai costi delle opere, ai rapporti di lavoro). Nell'archivio Parrocchiale di Domaso, ad esempio, è conservata tutta la documentazione sull'esecuzione delle decorazioni a stucco, dagli accordi iniziali i committenti e Agostino Silva fino alla descrizione, giorno per giorno, di quello che succede in cantiere, dall'arrivo dei materiali alle persone che vi lavorarono. Documenti simili sono stati trovati negli archivi di Valenza, Careno e Morbio Superiore.

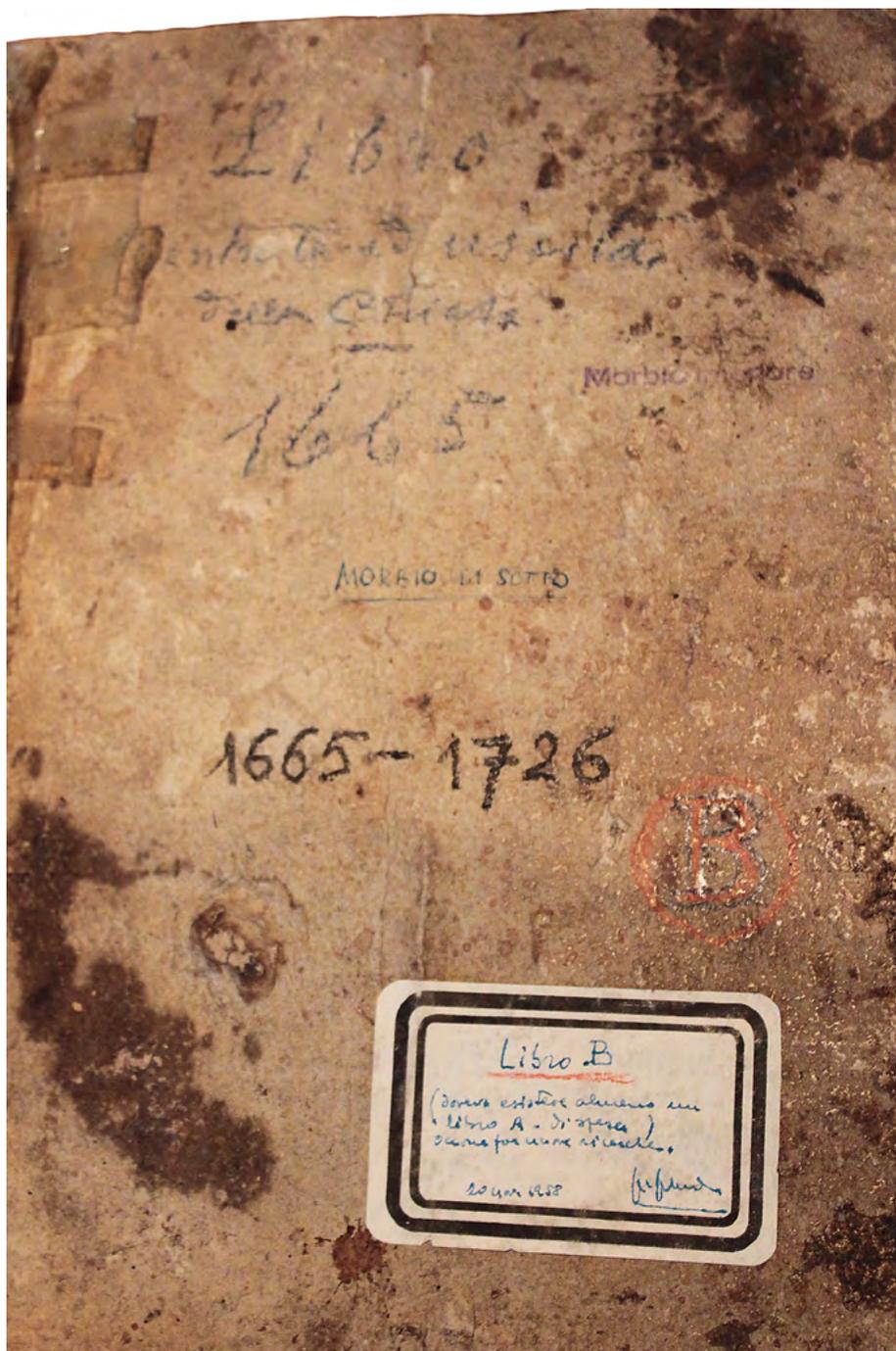
<sup>11</sup> Per approfondire questa aspetto si rimanda al contributo di L. Aliverti nel presente volume.

Gli archivi diocesani di Como e Lugano sono stati utili per consultare le visite pastorali: le precise descrizioni degli edifici permettono di collocare cronologicamente le opere e, di conseguenza, ridefinire alcune attribuzioni o specificare a quali decorazioni si riferiscono i pagamenti registrati senza data (come, ad esempio, per i lavori eseguiti tra il 1704 e il 1705 a Castel San Pietro). Nell'archivio cantonale di Bellinzona sono stati studiati alcuni atti notarili e i documenti provenienti dagli archivi parrocchiali di Comano e di Riva San Vitale. Per informazioni sulla famiglia Silva e i rapporti di Agostino con la potente famiglia pontificia degli Odescalchi è stato fondamentale consultare l'archivio Raimondi-Mantica-Odescalchi presso la Biblioteca Civica di Como. Infine, l'archivio dell'Ufficio dei beni culturali (UBC) di Bellinzona conserva sia la collezione di documenti e immagini dell'OSMA (Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte) sia i rapporti sui passati interventi di restauro, necessari a ricostruire la storia conservativa di queste opere che talvolta sono state profondamente modificate e integrate rispetto alla loro situazione originale.

Durante le ricerche sono stati portati alla luce una grande quantità di documenti di fabbrica, finora poco considerati in ricerche storico-artistiche e fonti documentarie esplorate esclusivamente con finalità attributive. Le ricerche d'archivio hanno permesso di conoscere i materiali usati e le loro provenienza e di comprendere il ruolo degli stuccatori nella loro scelta. Siamo rimasti sorpresi dall'osservare che solitamente veniva consegnata ai committenti una semplice lista del necessario, senza specificare caratteristiche o luoghi di provenienza, segno che questi artisti erano capaci di adeguare e gestire i diversi materiali a seconda delle necessità. Per collegare le "parole" usate nei documenti storici con le "cose" a cui questi nomi si riferiscono, è stato creato un glossario illustrato dei termini storici relativi ai materiali e agli utensili di lavoro (Fig. 4). È stato possibile ricostruire l'organizzazione del cantiere e delle botteghe e la collaborazione tra artisti e maestranze diverse<sup>12</sup>. Particolarmente significativo, ad esempio, il sodalizio tra il pittore Pietro Bianchi e Agostino Silva o tra quest'ultimo e l'architetto Gerolamo Quadrio.

Gli aspetti tecnici-esecutivi sono stati documentati e descritti puntualmente grazie all'assiduo lavoro sui ponteggi, suddividendo gli elementi secondo tre tipologie principali: decorazioni architettoniche (cornici lisce o a stampo), bassorilievi (festoni e ghirlande, figure non completamente aggettanti) e figure a tutto tondo (Fig. 3). Lo studio della tecnica è stato condotto analizzando gli aspetti di maggior difficoltà legati a quest'arte: la capacità di mettere a punto, con vari espedienti, una malta modellabile e l'abilità nel costruire figure complesse, staticamente stabili. Sono state osservate le variazioni nell'uso e nella composizione di una materia che di base è sempre la stessa (calce, spesso magnesiaca, sabbia e acqua) ma che, per essere messa in ope-

12 Si veda A. FELICI – G. JEAN – L. ALIVERTI, *L'impresa dei Silva di Morbio Inferiore*, in M.F. NICOLETTI – P.C. VERDE (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Atti del convegno di studi, Mendrisio, Milano 2019, pp. 97-118.



1665 spesa della Chiesa

Di la a foglio 4. come la spesa	→ 1135:14:6
Xiij aprile pagato a d. Paolo Pianta & d. Vincenzo Gattuso & d. Giovanni Furcanti & d. Piana	→ 17:2:
Xiv id. pagato a d. d. Paolo Brambilla quale era & il detto che lui dice avere & d. Paolo d. Brambilla 250 forata al y. d. d. Piana & quello d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla	→ 60:
Xv id. pagato a d. d. Paolo Brambilla 250 forata al y. d. d. Piana & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla & d. Paolo d. Brambilla	→ 28:2:
Xvi aprile speso & il detto Paolo Brambilla & la quindicesima & Bram equi speso & d. Paolo Brambilla & notare le spese & pagati	→ 18:14: → 2:10
Equi speso & pagato in Deschiaro d. Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 9:15:
Equi & d. Paolo Brambilla & il giorno della purificazione	→ 12:10:
Equi & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 3:2:6
Equi & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 7:15:
Equi & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 4:1:6
Xviii aprile pagato & la d. Brambilla & la quindicesima della peccata al pari d. Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 62:10:
Equi pagato a d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 12:10:
Xix aprile pagato & la d. Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 2:5
Xx aprile speso a d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 5:12
Xxi maggio & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 4:7
Xxii luglio & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 19
Xxiii luglio speso & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 6:5:
Xxiv id. speso & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 15:11
Xxv id. luglio & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 9:8:1
Xxvi agosto id. speso a d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla & d. Paolo Brambilla	→ 4:19:1
21908 15 5	

Fig. 5 e 6 - Morbio Inferiore, Santuario della Madonna dei Miracoli, archivio parrocchiale, Libro B «Libro nel quale si nota entrata et spesa che si fa nella Chiesa della Beata Vergine Maria delle Grazie di Morbio di sotto, 1665-1726».



**Fig. 7** - Carona, Santa Maria d'Ongero, presbiterio (A. Casella, 1646 circa), particolare di una malta di corpo.



**Fig. 8** - Rovio, casa Carlone, caminiera (prima metà XVII secolo), particolare della gamba del putto.



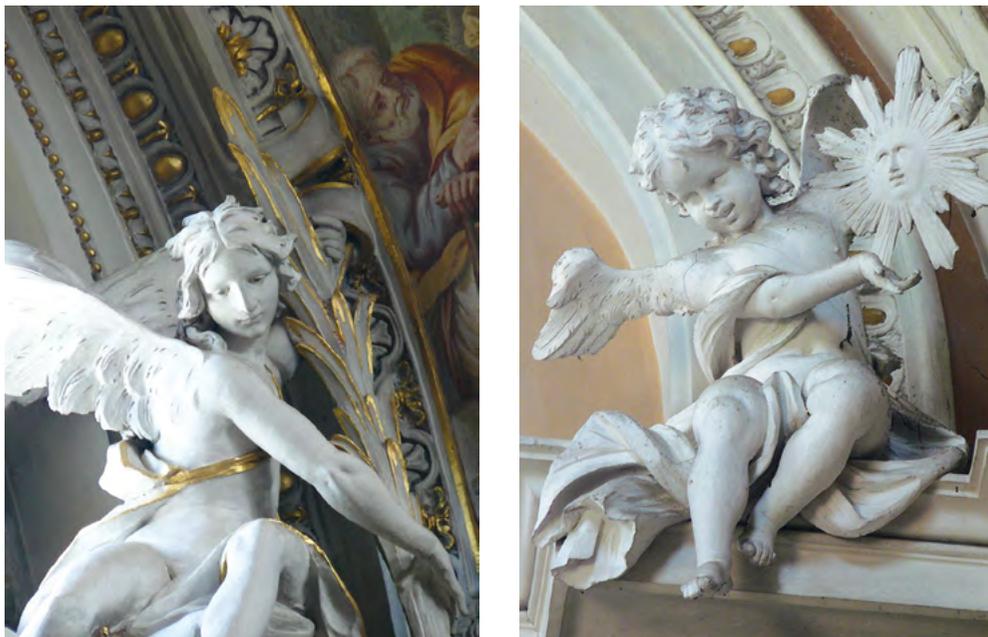
**Fig. 9** - Morbio Superiore, chiesa di Sant'Anna, ali del putto seduto sul cornicione, stucchi attribuiti a Gianfrancesco Silva, 1692-1705.

ra, richiede continui aggiustamenti in fase di lavorazione. Talvolta le differenze delle malte sono macroscopiche e riconoscibili a occhio nudo. Si vedano l'esempio di uno stucco del Santuario della Madonna d'Ongero a Carona (Fig. 7) caratterizzato da una malta di corpo di colore rossiccio e un dettaglio della gamba del putto della caminiera di casa Carlone che presenta nel nucleo interno una malta molto ricca di gesso (Fig. 8). Si sono osservate differenze tra l'esecuzione delle decorazioni architettoniche, realizzate spesso con malta priva di gesso e le sculture o le opere tridimensionali più complesse, in cui invece l'aggiunta del gesso gioca un ruolo decisivo nella creazione del modellato. La quantità di gesso è solitamente molto variabile da autore ad autore e da zona a zona all'interno di una stessa opera e tende ad aumentare considerevolmente in prossimità delle armature interne. Era anche molto diffuso l'uso di fibre e corde (si veda ad esempio la canapa trovata dietro il braccio di San Gregorio nel Santuario della Madonna d'Ongero o le ali degli angeli di Sant'Anna a Morbio Superiore) spesso usate per la costruzione di particolari molto aggettanti che dovevano essere quindi leggeri e flessibili<sup>13</sup> (Fig. 9).

Nel corso delle ricerche abbiamo potuto osservare non solo la varietà della composizione delle malte ma anche una grande diversità tecnica tra gli stuccatori, evidenziando similitudini e differenze all'interno di uno stesso contesto geografico e temporale. Esempio il caso della famiglia Silva, in cui le tre generazioni di artisti usano di base una malta molto simile che però viene lavorata in modi molto diversi (Fig. 10). Alcuni stuccatori operano di getto, sovrapponendo velocemente strati di malta fresca, lasciando impressi nella materia i segni delle spatole o delle dita (Agostino Silva o Alessandro Casella in particolare), altri impiegano una lavorazione più attenta e controllata (come Francesco Silva e Giovan Antonio Colomba), arrivando al risultato desiderato con maggiore insistenza, utilizzando uno stucco più pastoso, con una consistenza simile alla creta. In certi artisti è evidente la volontà di imitare il marmo. Per il Barberini, ad esempio, lo scopo è quello riprodurre la compiutezza volumetrica della materia scolpita mentre in Francesco Silva la ricerca di un'analogia materica si concentra principalmente sulla levigatezza della superficie. I diversi trattamenti dello stucco suggeriscono anche come fosse strutturata l'organizzazione della bottega: fortemente incernierata intorno alla figura del maestro, come quella di Agostino Silva, in cui quest'ultimo sfrutta la rapidità di presa di una malta additivata di gesso per lasciare evidente il segno distintivo della sua personalità caratterizzata dalla capacità di improvvisare e di lavorare di getto, oppure più "corale" come in quella di Alessandro Casella, dove nelle diverse finiture si riconoscono le molte mani esperte che lavorano al suo fianco, tutte parimenti abili e in perfetta sintonia tra loro. Tra le questioni non ancora risolte, quella relativa all'uso degli stampi per realizzare

13 Seppure si tratti di un testo del XV secolo si può citare Leon Battista Alberti che consiglia di pestare e tritare minutamente vecchie funi se si lavora uno stucco quando fa molto caldo in modo che l'acqua evapori meno facilmente dalla malta, L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, G. ORLANDI E P. PORTOGHESI (a cura di), Milano 1966, Lib. VI, cap. IX, p. 285.





**Fig. 10** - Tre generazioni di stuccatori a confronto: **Francesco Silva** (1560/80-1643), Vercana, chiesa di San Salvatore, presbiterio, 1626; **Agostino Silva** (1628-1706), Morbio Inferiore, Santuario della Madonna dei Miracoli, presbiterio 1669; **Gianfrancesco Silva** (1660-1737), Morbio Superiore, oratorio di Sant'Anna, 1692-1705.

gli elementi figurativi, finora osservati solo nella volta della cappella del Rosario a Santa Maria del Sasso di Morcote, un'opera della fine del XVI secolo.

Lo studio della tecnica ha permesso di individuare le zone più significative da cui prelevare i campioni da analizzare in laboratorio e di formulare le domande da discutere con gli esperti scientifici. In funzione delle caratteristiche dell'opera e del suo stato di conservazione, si è dovuta mettere a punto una specifica strategia di campionamento. Per quanto possibile, si è sempre cercato di prelevare un campione interno dallo strato di corpo che fosse il più possibile vicino all'armatura e lo strato di finitura ad esso associato e, all'interno di uno stesso caso studio, di prelevare campioni da opere attribuite o attribuibili a mani diverse, ben consci del fatto che non sia possibile stabilire semplicistiche e automatiche analogie tra una materia e un artista<sup>14</sup>. Spesso abbiamo lavorato su opere in buono stato di conservazione, per cui il campionamen-

14 Si vedano G. CAVALLO et al., *Research on the 17th c. stucco decorations by the Silva family in the Basilica Santa Maria dei Miracoli in Morbio Inferiore (Tessin)*, in *Proceedings of the 4th Historic Mortars Conference HMC16*, 10-12 October 2016, Santorini Greece 2016, pp. 171-178 e M. CAROSELLI et al., *Characterization of the stucco decorations at the Sacro Monte of Ossuccio (16th-17th century), Como, Italy*, in «International Journal of Conservation Science», vol. 7, Special Issue 2, 2016, pp. 945-954.

to è stato esclusivamente effettuato sul retro degli elementi aggettanti.

Le analisi scientifiche sono state condotte su circa 260 campioni, un numero molto alto e nettamente superiore rispetto a quelli esaminati durante ricerche analoghe<sup>15</sup>. I campioni sono stati analizzati secondo uno stesso protocollo analitico che, facendo ricorso a metodi scientifici consolidati, ha permesso di avere a disposizione risultati omogenei e confrontabili (Fig. 11). Si deve sottolineare che le nostre indagini hanno riguardato quasi esclusivamente le malte e le strutture interne in quanto le policromie, le dorature e i trattamenti superficiali sono stati spesso profondamente modificati nel tempo<sup>16</sup>. La caratterizzazione materiale (chimica e petrografica) delle opere ha avuto come obiettivo quello di comprendere la composizione delle malte, la struttura e la sequenza stratigrafica in modo da confrontare i dati analitici con i dati storici e materiali. A fronte di consistenti acquisti di gesso in cantiere, ad esempio, è stato importante capire se, dove e come il gesso fosse stato effettivamente usato oppure, considerando un particolare aspetto della materia, comprendere se la malta avesse una composizione diversa rispetto a quella delle zone limitrofe.

Più difficile è stato caratterizzare la componente organica all'interno degli impasti, fondamentale per migliorare la plasticità delle malte e la loro lavorabilità<sup>17</sup>. La presenza di questi additivi è stata ipotizzata nel corso delle osservazioni visive (sembra esservi, ad esempio, nei festoni dei costoloni della navata centrale di Ossuccio, nel presbiterio di Santa Maria D'Ongero a Carona o nelle sottili foglie della volta della cappella di San Giovanni Battista a Morcote) e le loro proprietà sono state verificate con la realizzazione di repliche. Gli additivi organici però non sono sempre determinabili scientificamente sia per la bassa percentuale con cui sono presenti nell'impasto, sia per il degrado e le alterazioni che subiscono nel tempo<sup>18</sup>. I documen-

15 Per ogni caso studio sono stati prelevati circa una decina di campioni. Nonostante il loro numero elevato, questo rimane sempre inferiore a quello che si sarebbe desiderato, considerando che uno stucco è un materiale fortemente eterogeneo e che le variazioni di composizione all'interno di uno stesso elemento decorativo, soprattutto in una statua di forma complessa, sono frequenti. Per approfondimenti e considerazioni sul numero minimo di campioni necessario a effettuare osservazioni significative si rimanda a M. CARSELLI *et alii*, *The gypsum in the Ticinese stucco artworks of the 16-17th century: use, characterization, provenance and induced decay phenomena*, in «Journal of Archaeological Science. Reports», vol. 24, pp. 208-219. Altre campagne sistematiche di caratterizzazione degli stucchi sono state condotte durante il progetto Interreg IIIA *L'Arte dello Stucco*, per cui si rimanda agli atti del convegno con lo stesso titolo, Campione d'Italia 21 novembre 2006, Como 2006 e a L. RAMPAZZI *et al.*, *The stucco decorations from St. Lorenzo in Laino (Como, Italy): the materials and the techniques employed by the "Magistri Comacini"*, in «Analytica Chimica Acta», 630, 2008, pp. 91-100.

16 Non è stato purtroppo possibile approfondire le osservazioni sui trattamenti delle superfici quali dorature e policromie che in genere, dalla documentazione d'archivio, sembrano comunque molto rare. Nel corso dei secoli gli stucchi sono stati spesso ridipinti, anche diverse volte, quindi descialbati malamente, rimuovendo gli strati di tinteggiatura, intaccando le superfici originali che risultano di conseguenza difficilmente leggibili.

17 Si veda C. ARCOLAO – A. DAL BO, *L'influenza delle sostanze proteiche naturali su alcune proprietà degli stucchi*, in G. BISCONTIN – G. DRIUSSI (a cura di), *Lo Stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza*, Atti del convegno di Bressanone, Venezia 2001, pp. 527-538.

18 Si veda M.P. COLOMBINI – U. BARTOLUCCI, *Protocollo analitico per la conoscenza dello stucco. Tecniche cromatografiche e spettrometriche*, in *L'Arte dello Stucco*, cit., pp. 139-148. Le analisi su campioni di stucco intellesi hanno individuato la presenza di colla animale, caseina e uovo.

ti d'archivio contengono poche informazioni a riguardo. Si trova talvolta registrato l'acquisto di uova o sapone da usarsi per dipingere e lucidare colonne in finto marmo<sup>19</sup> ma non possiamo escludere che latte o caseina fossero aggiunti senza entrare in linea di conto; meno plausibile invece, l'aggiunta "silenziosa" dei più costosi oli<sup>20</sup>. La ricerca di materiale organico negli stucchi è stata condotta utilizzando due diverse tecniche, la spettroscopia FT-IR FPA e la tecnica immunologica su supporto solido DOT-Elisa capace di identificare diversi tipi di proteine quali albume, latte e colla<sup>21</sup>. Dalle indagini FT-IR FPA su diversi campioni è emersa la presenza di una componente lipidica, mentre la componente proteica è stata identificata solo in tracce. Con la tecnica DOT-Elisa invece gli esiti sono stati perlopiù negativi. Si può ipotizzare quindi che il materiale cercato fosse effettivamente assente, oppure che fosse al di sotto della soglia di rilevanza del metodo analitico. In alcuni campioni dove non è stata rilevata direttamente la presenza di materiale organico sono stati però identificati ossalati di calcio che potrebbero essere associati a una originaria presenza di sostanza organica degradata. Questi temi per il momento hanno fornito esclusivamente spunti di riflessione ma in futuro andrebbero ulteriormente approfonditi.

Sulle decorazioni dell'oratorio Imbonati di Cavallasca, delle chiese di Castel San Pietro, Arogno e Santa Maria d'Ongero sono state svolte analisi con i raggi X per provare a rilevare le strutture interne, fondamentali per garantire sia una equilibrata distribuzione dei carichi sia per ancorare in modo permanente e duraturo statue spesso di grandi dimensioni e molto aggettanti<sup>22</sup>. I risultati ottenuti con questa tecnica, finora quasi mai usata in modo sistematico per lo studio delle decorazioni in stucco, sono stati particolarmente sorprendenti in quanto non soltanto si è riusciti a vedere le armature, solitamente nascoste alla vista, ma inaspettatamente si è intuito

19 Si ricordano i casi di Valenza, dove nel 1633 viene comprato "sapone" (Parrocchia di Santa Maria Maggiore, Archivio Gasparolo, Scatola 12, Compagnia del SS. Sacramento, fascicolo 2, Amministrazione, Spese fatte dalla compagnia dal 1622 al 1634) di Domaso, dove il 17 giugno 1692 vengono comprati "24 ovi" e sapone di Venezia "per dare il lustro alle colonne" (Domaso, chiesa di San Bartolomeo, archivio parrocchiale, Cartella ex-Matrimonialia) e di Torricella dove nel 1718 viene comprato sapone, probabilmente con la stessa funzione (Archivio Parrocchiale di Torricella, «1720/1670 al 1730 / B», «Libro dove si descrive l'entrata et uscita d'ogni anno dalli priori della Compag.a del Carmine di Torricella»).

20 A Chiuro il 6 novembre 1704 viene acquistato dell'olio di lino da dare ai doratori (Chiesa dei SS. Giacomo e Andrea, Archivio parrocchiale, Ro 6715 «Libro della Scuola SS.mo Rosario a Chiuro»).

21 La selezione dei campioni è avvenuta tra quelli già analizzati in sezione sottile. Si sono preferiti campioni provenienti dallo strato di corpo per evitare contaminazioni con finiture superficiali o prodotti di restauro che avrebbero potuto falsare le analisi. Lo stesso campione è stato suddiviso in due parti per poter essere analizzato con entrambe le tecniche (cfr. S. ZUMBÜHL – N.C. SCHERRER – U. EGGENBERGER, *Derivatization Technique to Increase the Spectral Selectivity of Two-Dimensional (2D) Fourier Transform Infrared Focal Plane Array (FT-IR FPA) Imaging: Analysis of Binder Composition in Aged Oil and Tempera Paint*, in «Applied Spectroscopy», 68, 2014 e M. PALMIERI *et alii*, *Development of an analytical protocol for a fast, sensitive and specific protein recognition in paintings by enzyme-linked immunosorbent assay (ELISA)*, in «Anal Bioanal Chem», DOI 10.1007/s00216-010-4308-1).

22 Le radiografie sono state fatte da Thierry Radelet (Laboratorio di restauro e analisi, Torino). L'unica pubblicazione sull'argomento è di G.F. ALFREY – K. JAMES, *The Gamma-Ray Radiography of Decorative Plasterwork*, in «Studies in Conservation», 31, 1986, pp. 70-76.



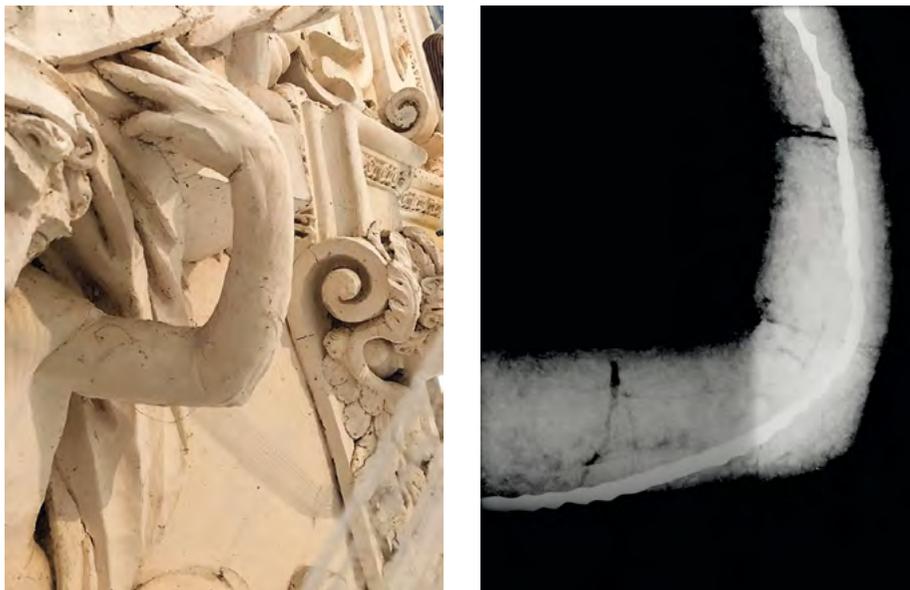
**Fig. 11** - Documentazione dei campioni al microscopio petrografico. (Marta Caroselli, SUPSI, Istituto materiali e costruzioni).

che sarebbe possibile raccogliere informazioni anche sulla consistenza materica delle malte. Le prove sono state svolte dapprima su campioni noti, realizzati inserendo all'interno di una malta di calce, sabbia e gesso oltre che diversi materiali di norma usati per le strutture di supporto (mattoni, legni, chiodi, filo di ferro di diverso spessore, barre di ferro, ecc.) in modo da poterne osservare l'opacità radiografica. A fronte di una buona risposta degli elementi metallici, anche dei sottili fili di ferro, si è visto che invece non è possibile individuare la presenza

di mattoni, corde e legni. Mentre i supporti in mattoni sono ampiamente documentati nei libri dei conti e sono stati spesso osservati durante i sopralluoghi, non siamo altrettanto certi riguardo all'uso di supporti interni in legno, che abbiamo visto usati raramente e solo per i sostegni verticali, probabilmente perché meno flessibili rispetto al più duttile ferro (una struttura in legno è presente ad esempio nel putto della caminiera di Rovio, nella caminiera di Cabbio, in alcuni elementi della chiesa della Trasfigurazione di Cantù o negli angeli dell'arco trionfale di Castel San Pietro). Le immagini ai raggi X hanno permesso di individuare il tipo di armatura metallica presente all'interno delle decorazioni (distinguendo chiaramente chiodi, filo di ferro, barre metalliche, vergelle) e i diversi modi con cui i singoli artisti costruiscono le strutture. Si sono rilevate le zone di discontinuità della materia non osservabili a occhio nudo quali fratture, fessurazioni, cavità e, modificando la calibrazione delle immagini radiografiche e il settaggio di esposizione, si potrebbero ricavare utili indicazioni sul grado di coesione (Fig. 12). Per il momento non è stato possibile lavorare a fondo su questi dati, ma questa tecnica analitica, se ulteriormente sviluppata, potrebbe diventare fondamentale sia per osservare le strutture interne, sia per individuare i fenomeni di degrado delle opere in stucco<sup>23</sup>.

Per approfondire alcuni aspetti legati all'uso dei materiali (ci siamo concentrati in particolare sull'uso del gesso cotto come additivo inorganico all'impasto fresco) abbiamo eseguito delle repliche (Fig. 13). Questo passaggio conoscitivo ha diverse funzioni: consente di verificare la lavorabilità di una malta, valutando empiricamente quanto cambi la plasticità dell'impasto, o quanto a lungo questo si mantenga malleabile nel

23 Ricordiamo che si tratta di opere che hanno attraversato i secoli, spesso sfidando l'incuria e le infiltrazioni d'acqua. A fronte di un'apparente solidità sono opere fragili, a rischio di caduta, che devono essere tenute sotto costante controllo (si ricordano i casi della Madonna d'Ongero di Carona, dell'Oratorio Imbonati di Cavallasca e, limitatamente a una mano, della chiesa di Castel San Pietro dove sono avvenuti degli importanti distacchi in modo imprevedibile).



**Fig. 12** - Carona, Santa Maria d'Ongero, controfacciata, fotografia del braccio di una statua e immagine corrispondente ai raggi X. Si possono osservare, oltre all'armatura, le discontinuità nella materia. (Foto Thierry Radelet, Torino).

tempo. Provare a ripercorrere il processo esecutivo consente di comprendere meglio quanto descritto nelle fonti, mai completamente esaustive nelle spiegazioni di questi dettagli operativi. Questa parte della ricerca è stata svolta con la consapevolezza che i materiali usati non saranno mai esattamente gli stessi rispetto agli originali, che nelle fonti alcune informazioni possono essere date per scontate e quindi non descritte, che vi è sempre un certo margine di errore nell'eseguire una replica e che l'invecchiamento artificiale a cui vengono sottoposti i campioni non è paragonabile all'invecchiamento reale. Nonostante i limiti però, questo processo di "archeologia sperimentale" consente di avere delle informazioni che non possono essere acquisite in altra maniera<sup>24</sup>. Abbinando l'osservazione delle opere, l'analisi della materia costitutiva e la realizzazione di repliche è stato infatti possibile mettere a fuoco alcune modalità di uso del gesso non ancora descritte nella letteratura. In particolare è stato osservato che il gesso, miscelato a calce e sabbia e poi rimescolato e reidratato nella fase di presa, forma un composto plastico, perde la capacità di indurire rapidamente ma rimane invece morbido e compatto per giorni e rende possibile modellare anche i dettagli più complessi e sottili.

24 Si vedano *Art of the Past*, M. CLARKE – J.H. TOWNSEND – A. STIJNMAN (a cura di), London 2005; A. STIJNMAN, *Some thoughts on realia: material sources for art technological research*, in *The artist's process*, London 2012, pp. 18-20 e *ib.*, *Materials for art technological source research: theoretical issues*, in *Art Technology. Sources and Methods*, London 2008, pp. 1-6.



**Fig. 13** - Esecuzione di repliche. (Giovanni Nicoli, SUPSI).

I dati raccolti sono stati ordinati in schede monografiche con informazioni sugli edifici che contengono le decorazioni analizzate (fornendo un inquadramento storico artistico della fabbrica, notizie su trasformazioni e restauri, bibliografia) e sulle singole cappelle con la descrizione dell'apparato decorativo, cenni sullo stato di conservazione al momento del sopralluogo, notizie storico archivistiche specifiche e una approfondita analisi tecnica degli stucchi. Negli allegati alle schede sono riportate le fonti archivistiche esistenti con la trascrizione dei documenti salienti e una sintesi dei risultati delle analisi scientifiche. La redazione di queste monografie ha permesso di affrontare successivamente, in modo trasversale, temi di carattere più generale come quelli relativi alla tecnica che caratterizza il lavoro di ciascun artista, la provenienza e l'uso dei materiali, il loro costo e quello delle opere finite, l'organizzazione della bottega e le dinamiche di cantiere.

Questo studio ha permesso di sviluppare una conoscenza delle pratiche artistiche, andando oltre una lettura puramente formale delle decorazioni a stucco. Il prezioso lavoro di discussione interdisciplinare, condotto su ciascun caso studio, ha consentito di combinare i risultati di diversi settori di ricerca portando non solo a una più approfondita comprensione delle opere, ma anche alla messa a punto di un metodo di lavoro. I nostri risultati potranno essere utili per future ricerche in cui lo studio delle tecniche artistiche deve essere connesso con quello della storia dell'arte e della caratterizzazione scientifica dei materiali. È stato fondamentale, ad esempio, mettere in relazione l'esito delle indagini analitiche (cosa e quanto si riesce a osservare scientificamente) con i dati archivistici (cosa veniva acquistato per il cantiere) e con l'aspetto della materia nell'opera finita. Durante i tre anni di lavoro abbiamo raccolto e prodotto molto materiale: si tratta ora di capire quali forme utilizzare per rendere disponibile questi dati a futuri ricercatori e poterli continuamente aggiornare seguendo il procedere delle nostre ricerche.

# La ricerca archivistica per lo studio delle decorazioni a stucco della Regione dei laghi

Lucia Aliverti

Una parte della ricerca all'interno del progetto *The art and industry of the Ticinese 'stuccatori' from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century* è stata dedicata allo studio della documentazione archivistica per raccogliere informazioni sulle opere e sugli artisti che hanno lavorato nella zona tra Lugano e Chiasso tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento. Queste fonti sono fondamentali per comprendere alcuni aspetti ritenuti spesso "secondari", quali quelli relativi all'organizzazione del cantiere: le collaborazioni con muratori, garzoni e altri artisti, la gestione del lavoro dal punto di vista sociale ed economico, i costi e le modalità di pagamento, il reperimento e la lavorazione delle materie prime, ecc. Dalle carte sono emersi anche alcuni aspetti interessanti sulla personalità degli stuccatori (emblematica è la scrittura tremolante di Agostino Silva a 77 anni, quando ancora realizzava opere straordinarie<sup>1</sup>) e sul loro patrimonio (come ben emerso dagli estimi di Balerna<sup>2</sup> e da una descrizione dei cospicui beni – terreni e case – posseduti da Agostino Silva a Morbio Inferiore, per un valore stimato di quasi 37000 lire<sup>3</sup>).

Sono stati consultati più di 70 archivi, alla ricerca di documenti editi, riletti e controllati, e di carte inedite utili a fare luce sulla committenza e la realizzazione delle decorazioni in stucco<sup>4</sup>. Dove possibile, sono stati vagliati gli archivi parrocchiali relativi alle opere prese in esame. Questi si sono rivelati i fondi più ricchi, contenendo contratti, elenchi di materiali e note di pagamento<sup>5</sup>. Anche nei (pochi) archivi patriziali esaminati sono emersi documenti altrettanto interessanti, in particolare si ricorda il caso di Castel San Pietro<sup>6</sup>. Negli archivi diocesani di Lugano e Como sono state con-

1 Biblioteca Comunale di Como, Archivio Raimondi Mantica Odescalchi, 88, 3, *Corrispondenza "Diverse lettere e carteggio relativo alla possessione di Balerna"*; lettera scritta da Agostino Silva il 30 marzo 1705.

2 Archivio Storico Comunale di Balerna, *Estimi fiscali della Pieve di Balerna*.

3 Biblioteca Comunale di Como, Archivio Raimondi Mantica Odescalchi, 201, 3, *Morbio (1696-1848): Misura e stima dei beni di ragione di Agostino Silva (1696)*.

4 Ringrazio i molti archivisti, parroci e volontari che mi hanno permesso di consultare la documentazione e mi hanno accompagnata nello studio.

5 È interessante ricordare l'Archivio Parrocchiale di Domaso dove sono conservati una "scrittura d'obbligo" e il libro dei conti specifico della realizzazione della cappella dove viene descritto giorno per giorno l'attività di cantiere, dall'arrivo dei materiali alle persone che vi lavorano. Anche l'archivio relativo alla chiesa parrocchiale di Careno, conservato presso l'archivio Parrocchiale di Pognana, è straordinario: vi sono il libro dei conti dell'epoca di realizzazione degli stucchi, il contratto con Agostino Silva, un disegno della sezione della chiesa, diverse ricevute di pagamento e un elenco dei materiali acquistati per la realizzazione degli stucchi.

6 Nell'Archivio Patriziale, conservato in una sezione dell'archivio del comune di Castel San Pietro, sono presenti diversi documenti relativi ai lavori effettuati nella chiesa parrocchiale: in particolare il *Libro dove si not-*





Cioche l'ora sea li 27. Fabrieri dela quale di  
 santi giovani le scricchie et io fatto statio  
 statutor & la Capella del santissimo rosario  
 in detta chiesa l'ornamento le stucchi  
 prima detti Fabrieri erano tenuti il nome Casachetti  
 & altro et loro come unico l'interessi de Casa loro p.  
 la spesa cioe farne far le parti et porterei scchie  
 et fiamme gioni  
 Dini li metano ogni qualongue costanti notizia  
 necessaria a detta persona a loro Costo et Condotta  
 sopra il loco  
 Dini desforano l'ornamento vecchio et fanno spicher  
 la Calina vecchia de tutta la Capella et la fanno  
 in fiamme di novo  
 Dini porteranno mastri et scriveri & la muratura dela  
 nichia et l'ornamento et tutto quello che si aspetta  
 a maestri de muro gion obligati farlo far loro a sua  
 spese et ardo far portar il gesso et quando mi  
 bisognara scrivera de normale ne l'oficio de monti  
 Dini dorano una botata de gesso sopra il tutto  
 et io sa detto statio mi obligo farne detta Capella  
 Conforme ali disegni da me forgiatoli qua li cavero  
 sottoscritti dali sudetti Fabrieri et archiva de farli  
 il so' ardo archo il tutto be fatto et ben Coperto  
 Al prezzo al puto e conadato scudi sesanta don, et finita l'opera  
 nella in d'agio al Curato G. Mart. ferro di conadare quello che  
 a lui piace. cosi e stabilito questo di 3. marzo 1621.

Fig. 3 - Patti fatti collo stuccatore Battista Stazio per la cappella del S. Rosario, 3 marzo 1621. (Archivio Parrocchiale di Sonvico Scatola 471-540, Fasc. 512).

sultate le visite pastorali, che hanno aiutato a collocare cronologicamente le opere, permettendo anche di ridefinire le attribuzioni, come avvenuto per il Santuario di Ossuccio<sup>7</sup>, o chiarire a quali decorazioni si riferiscono alcuni pagamenti<sup>8</sup>. Nell'Archivio Diocesano di Lugano, si trovano molte informazioni nel Fondo Parrocchie. Dell'Archivio Cantonale di Bellinzona sono stati studiati alcuni atti notarili e i documenti provenienti da altri archivi parrocchiali qui depositati<sup>9</sup>. L'Archivio degli Odescalchi<sup>10</sup> si è rivelato ricchissimo di notizie sui Silva e sui rapporti con l'importante famiglia committente. Infine, è stato fondamentale consultare l'archivio dell'Ufficio dei Beni Culturali di Bellinzona per ricostruire la storia conservativa delle decorazioni in stucco.

### Contratti e pagamenti

I contratti consultati sono principalmente nella forma di scritture private. Solo raramente sono atti notarili come, ad esempio, quello per le decorazioni di Riva San Vitale<sup>11</sup> o quello per la realizzazione degli stucchi di Castione Andevenno<sup>12</sup>. Nei contratti sono precisati obblighi dei committenti e degli artisti: i primi devono fornire materia prima, manodopera e alloggio, mentre i secondi si impegnano a realizzare le opere a regola d'arte nei tempi prestabiliti.

Un interessantissimo contratto, che chiarisce obblighi e doveri, è relativo alla realizzazione degli stucchi della chiesa parrocchiale di Careno, sul lago di Como (Figg. 1-2). Il contratto è stipulato il 22 novembre 1683 tra il parroco e i «*sindicidi*» della chiesa da una parte e dall'altra Agostino Silva con il figlio (Gian)Francesco<sup>13</sup>. Ai Silva sono dati «*da fare gli Ornamenti di stucchi da farsi nel coro della loro Chiesa conforma gli disegni esibiti da Agostino Silva et Gio. Francesco suo figlio*». Essi si impegnano a lavorare con continuità e a terminare i lavori entro un anno. I committenti devono pagare i muratori per fare i ponteggi, murare l'ancona e preparare gli intonaci

---

*ta le spese del Comune di Castello. Libro dove si notano le spese o ricavate delli Cons. i della Comunità di Castello S. Pietro incominciando dall'anno 1663 (scatola Documenti anni 1500. 1600. 1700) e nella cartella Contratti e conti saldati - Inventari Beni Chiesa Parr. 1500/600. Particolarmente rilevanti per la nostra ricerca il carteggio relativo alla costruzione della chiesa secondo il disegno di Agostino Silva del 1677 sia i registri che certificano il procedere dei lavori della decorazione in stucco, l'impiego delle maestranze e i materiali acquistati.*

- 7 P. VANOLI, *Il cantiere decorativo del Santuario. Dati acquisiti e nuove considerazioni*, in *Il Santuario della Madonna del Santuario di Ossuccio*, Capiago Intimiano, 2017, pp. 91-116, cit. pp. 91-97. La precedente attribuzione degli stucchi al Muttoni è smentita dalle registrazioni delle visite pastorali che hanno permesso di anticipare la data di esecuzione delle decorazioni, già in parte presenti tra il terzo e il quarto decennio del Seicento.
- 8 Per la chiesa di Sant'Eusebio di Castel San Pietro è stato interessante incrociare i dati delle visite pastorali (Archivio Diocesano di Lugano, *Visite Pastorali*) con le note nel 1704 e 1705 sulla realizzazione di alcuni stucchi, non descritti né localizzati, ma probabilmente relativi alla decorazione della Cappella della Madonna (Archivio Patriziale di Castel San Pietro, *Libro dove si nota le spese del Comune di Castello*, pp. 81r-84r).
- 9 In particolare, l'Archivio Parrocchiale di Comano (Archivio Cantonale di Bellinzona, ex-Archivio Parrocchiale di Comano, *FoArMo*, Cartella: *Monumenti*, doc. 3).
- 10 Archivio Raimondi Mantica Odescalchi c/o Biblioteca Civica di Como.
- 11 Archivio Cantonale di Bellinzona, *Rogito Oldelli Giovanni fu Matteo*, scat. 2906, 4 novembre 1591.
- 12 Archivio Parrocchiale di Castione – fascicolo non inserito in cartella, *Quinternetto della resa dei conti di Silvestro Truffa*: una nota fa pensare alla presenza di un atto notarile.
- 13 Archivio Parrocchiale di Pognana – Cartella non catalogata: contratto del 22 novembre 1683 – *Polizza per Careno*.

(«*scalcinare et ricciare*») secondo le necessità, e fornire un garzone al servizio degli stuccatori. Gli uomini della comunità devono procurare i materiali necessari, «*ciò calcina colata come si deve, gesso cotto et pistato, polvere di marmoro et ferri, et altro che farà di bisogno per servitio di detta opera*».

Altra convenzione interessante è quella stipulata da Battista Stazio (che redige il documento ma non lo firma in prima persona) per gli stucchi della Cappella del Rosario di Sonvico, il 3 marzo 1621<sup>14</sup> (Fig. 3). Il giovane stuccatore si impegna a realizzare l'«*ornamento de stucho*» e precisa innanzitutto gli obblighi dei fabbricieri che sono tenuti a dargli un alloggio “casa con letti”, utensili di casa e per lavorare – in particolare quelli «*per la hopera cioè forme*» (probabilmente gli stampi) e i «*ferramenti grossi*» – i ponteggi, le opere di muratore (compresa la demolizione dei vecchi ornamenti e l'«*infrascar*» di nuovo), tutti i materiali necessari, l'aiuto, quando necessario, di un manovale e il vino. Segue la descrizione di quello che farà lo stuccatore, ovvero l'ornamento della cappella e del sottarco come da disegni da lui presentati e approvati dai fabbricieri «*il tutto ben fatti*», ovvero a regola d'arte.

Il contratto di Comano, datato 3 maggio 1625, è basato su un accordo fatto la domenica precedente, sotto i portici della chiesa, tra lo stuccatore Gio Antonio Marchi di Comano da una parte e gli agenti e i deputati della fabbrica e la comunità dall'altra<sup>15</sup>. Il documento fa riferimento a un disegno di progetto (di cui purtroppo non rimane traccia) e il Marchi si impegna a decorare il coro per 200 scudi.

Se i contratti fanno sempre riferimento a disegni progettuali approvati dalla committenza («*conforma gli disegni essibiti*»), rari, invece, sono quelli ancora conservati: probabilmente in molti casi si trattava di disegni “di cantiere”, quindi andati perduti o distrutti. Tra i disegni lasciati dallo stuccatore Agostino Silva vanno ricordati quello della pianta della chiesa di Sant'Eusebio di Castel San Pietro (Fig. 4) del 1677<sup>16</sup>, quello del 1680 per l'altare della Beata Vergine nel Duomo di Como<sup>17</sup>, un altro progetto di altare conservato nel Museo d'arte della città di Basilea<sup>18</sup> e alcuni schizzi relativi alle decorazioni dei soffitti della villa del Albiano<sup>19</sup>.

I dati a nostra disposizione, seppur parziali e frammentari, ci permettono di fare alcune considerazioni sull'entità dei pagamenti delle opere in stucco, confermando che questi artisti erano solitamente ben retribuiti. Per la realizzazione dell'apparato

14 Archivio Parrocchiale di Sonvico, Scatola 471-540, Fasc. 512: 3 marzo 1621, *Patti fatti collo stuccatore Battista Stazio per la cappella del S. Rosario*

15 Archivio Cantonale di Bellinzona, ex-Archivio Parrocchiale di Comano, *FoArMo*, Cartella: *Monumenti*, doc. 3.

16 Originale incollato su cartone in Archivio Parrocchiale di Castel San Pietro, Documenti, C1; fotocopia in Archivio Storico Diocesano di Lugano, Parrocchie, Castel San Pietro II.

17 Archivio Storico della Diocesi di Como, Fondo Fabbrica del Duomo, cart. *Fabbriche e riparazioni*, Titolo XVI, fasc. 5, disegni n. 44 e 56.

18 Cabinet des Estampes, Kunstmuseum, Inv. Z 626. Disegno di mm 380x272, a penna e inchiostro bruno, colorato di bruno e blu. Pubblicato in J. GENTY, *Un dessin inédit d'Agostino Silva*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», anno LXXXVII, fascicolo III, pp. 99-101.

19 Archivio Storico della Diocesi di Como, Fondo Fabbrica del Duomo, cart. *Fabbriche e riparazioni*, Titolo XVI, fasc. 5, «Provenienti dall'eredità Gallio (cfr. Eredità, cat. 27)».



decorativo di una cappella, ad esempio, i Silva erano pagati circa 600-700 lire imperiali (circa 6 lire al giorno)<sup>20</sup>, al netto delle spese aggiuntive (sempre a carico della committenza) per vino, alloggio, materiali, muratori e altri lavoranti. Considerando anche gli altri costi, emerge che la spesa maggiore è quella sostenuta per l'artista, mentre i materiali incidono solo per un quarto o un terzo circa della spesa totale<sup>21</sup>. Le opere in stucco comunque sono relativamente economiche se confrontate con quelle in terracotta e soprattutto con quelle scolpite in marmo<sup>22</sup>.

### Materiali: caratteristiche, approvvigionamento e lavorazioni

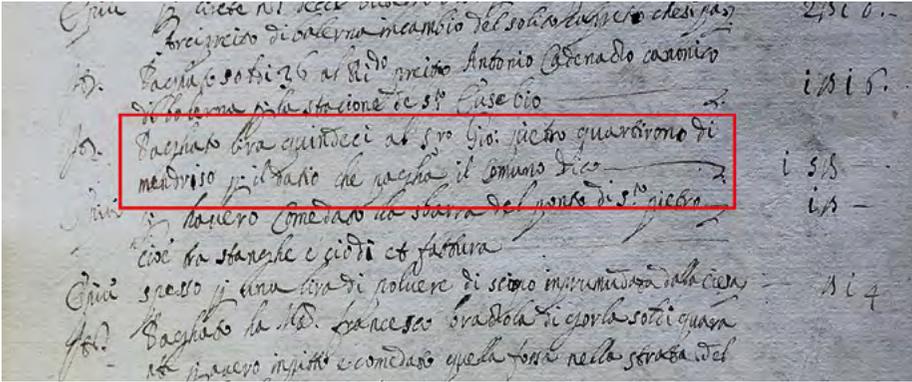
Le informazioni sui materiali utilizzati sono state ricavate principalmente dai documenti conservati negli archivi parrocchiali e patriziali, in particolare dai libri dei conti e da specifiche liste "del speso", di cui poche sono quelle conservate. Tra queste vanno ricordate una nota compilata su richiesta dello stuccatore Agostino Silva a Careno<sup>23</sup> e diverse "liste" conservate a Fusine in Valtellina relative alla cappella di San Carlo con stucchi di Alessandro Casella<sup>24</sup> (Fig. 5). Sovente nei registri contabili si fa riferimento a "liste", da immaginare come foglietti volanti: per la Cappella Odescalchi (ramo di Fino), nella chiesa di San Giovanni Pedemonte a Como è citato un «*viglietto d'esso Sig. Silva*»<sup>25</sup>, mentre nei documenti di Vercana sono registrati pagamenti «*per altri spesi come appare per lista*»<sup>26</sup>. Nella maggior parte dei casi le registrazioni sono

- 
- 20 Vale la pena ricordare gli importi percepiti da Agostino Silva per alcune decorazioni, come ben documentato in diversi libri contabili: per la cappella dei Santi Francesco e Antonio abate nella Parrocchiale di San Bartolomeo a Domaso (1692), l'artista è pagato 612 lire, per quella degli Odescalchi (ramo di Fino) in San Giovanni Pedemonte (1697) 707 lire, mentre per quella di San Carlo nella parrocchiale di Civo (1704) 632 lire. Nella cappella della Madonna, nella parrocchiale di Civo in Valtellina, Agostino Silva e il figlio impiegarono complessivamente 109 giornate di lavoro e furono pagati quasi 460 lire imperiali, il che significa poco più di 4 lire a giornata.
- 21 Ad esempio, la spesa stimata per la decorazione a stucco realizzata da Agostino Silva a Civo per la cappella di San Carlo, è leggermente inferiore a 1000 lire (633 per lo stuccatore, 32 per gli aiutanti, quasi 10 per il pane e circa 240-260 lire per i materiali). A questo si aggiungono le 134 lire date al pittore e le spese per l'acquisto dei materiali per realizzare le pitture.
- 22 Una statua in stucco è pagata circa 40-50 lire imperiali: 42 lire a Morbio superiore (Archivio Parrocchiale di Morbio Superiore, registro 4.1: *Libro della Ven. Confraternita della SS. Cintura nella V. Paro. le di Morbio Sup. 1700*, Confraternita della B.V. della Cintura) oppure 50 lire come da stima del Silva per gli stucchi di Giulio Spinedi in San Pietro Celestino a Como (*Il mestiere di costruire. Documenti per una storia del cantiere. Il caso di Como*, a cura di S. Della Torre, Como, 1992, pp. 156-157). Per quelle in terracotta la cifra è superiore, anche se molto variabile: per le sei statue, di cui una sicuramente in terracotta, realizzate per Alessandro Torriani a Coldrerio e Mendrisio Agostino è pagato circa 83 lire ciascuna (Archivio Cantonale di Bellinzona, Rogito 1967, atto di Quietanza, rogato in data 7 febbraio 1684 dal notaio Stefano De Ceppi); per le statue della cappella dell'Ascensione al Sacro Monte di Ossuccio nel 1664 Agostino Silva è pagato 2440 lire imperiali per 29 statue, quindi indicativamente 84 lire a statua (Archivio del Santuario di Ossuccio, cartella III, fascicolo 5). Si tratta di cifre di molto inferiori rispetto a quelle necessarie per avere una statua in pietra o in marmo: Gerolamo Quadrio stima in 3000 lire la spesa per la statua di Sant'Isidoro in marmo di Carrara da porre nell'altare della cappella gentilizia degli Odescalchi in San Giovanni Pedemonte a Como (*Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Como, 2012, p. 108).
- 23 Archivio Parrocchiale di Pognana - Cartella non catalogata: foglio datato 15 aprile 1687.
- 24 Archivio Parrocchiale di Fusine, cart. 14, *Spesa della Confraternita del S. Rosario*, 1619-1692.
- 25 Biblioteca Comunale di Como, Archivio Raimondi Mantica Odescalchi, 8, 2 - *Confessi 1696: Nota delle spese fatte dalli Fratelli Marc'Aurelio e Marc. Antonio Odescalchi alla Capella di nostra famiglia in S. Gio. Pedemonte*.
- 26 Archivio Parrocchiale di Vercana, *Libro de conti della fabrica di S. Salvatore del cne di Vercana Lago e Dioc di Como*,

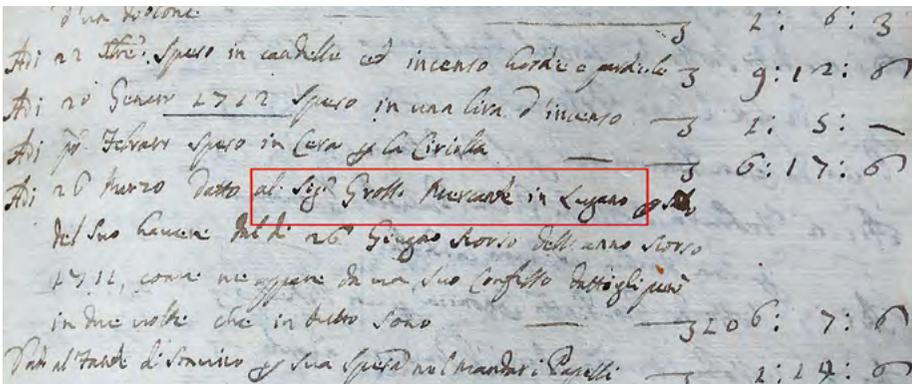
28

*Rs*  
 Per mi Giovanni rono come Priore della Scuola del Sant. Rosario  
 Lista del speso a far la Cappella del Sant. Rosario  
 Quasi incominciando alla in g. b. i. b. b.  
 et questo per la parte della Scuola, allora quello che  
 si è fatto in un altro loco. *Rs* A. Della quale  
 parte datti a Gio. Pietro figlio di G. G. G. G.  
 barocco per spesa fatta per il stuccatore  
 con 2 pagari, quando in fece, il stucco  
 di stuccare la Cappella, et questo per la  
 metà, et l'altra alla Chiesa. *Rs* 27 5  
 Per spese a pagar 12. n. 12 poluere di marmo  
 per fare il d. stucco, a rag. de. p. 30. et 1/2  
 et questo per la metà, et l'altra alla Chiesa  
 per la metà *Rs* 10 10  
 Per datti a 2 uomini quali sono andati dietro  
 alle Cavalli a adur la d. poluere di marmo  
 per la sua spesa, et datti Cavalli, et questo  
 per la metà, et l'altra come di sopra *Rs* 1 1/2  
 Per datti a Enrico figlio di Gio. rono, per far  
 cartato un gramo per marmo, et 1/3 g. b. i. b. b.  
 Per datti al cart. per essere andato a Chiesa a marmo  
 per la poluere di marmo, et questo  
 per la metà, et l'altra come di sopra *Rs* 1 1/2  
 Per datti a Ferraro verobello, et al figlio di  
 Ferraro, et per far cartato per marmo  
 per la metà, et l'altra come di sopra *Rs* 1 1/2  
 Per datti a Ferraro verobello, et al figlio di  
 Ferraro, et per far cartato per marmo  
 per la metà, et l'altra come di sopra *Rs* 1 1/2  
 Per datti a Ferraro verobello, et al figlio di  
 Ferraro, et per far cartato per marmo  
 per la metà, et l'altra come di sopra *Rs* 1 1/2

Fig. 5 - Lista del speso a far la Cappella del Sant.mo Rosario. (Archivio Parrocchiale di Fusine, cart. 14, libro Spesa della Confraternita del S. Rosario, 1619-1692, f. 29r).



**Fig. 6** - Pagamento del dazio. (Archivio Patriziale di Castel San Pietro, scatola Documenti anni 1500. 1600. 1700, Libro dove si nota le spese dil Comune di Castello. Libro dove si notano le spese o ricavate delli Cons.i della Comunità di Castelo S. Pietro incominciando dall'anno 1663, p. 38v).



**Fig. 7** - Pagamenti al «sig. Grosso mercante in Lugano» per i lavori nella chiesa di Bidogno. (Archivio Diocesano di Lugano, scatola linea non inventariata, Libro dei conti 1707-1730).

lacunose o sommarie, solo talvolta precise e dettagliate, come per la chiesa parrocchiale di Castel San Pietro dove i registri danno puntuali informazioni sui materiali acquistati tra il 1689 e il 1690 per la realizzazione degli stucchi della cappella del Crocifisso, indicandone quantità e provenienza, compresi i pagamenti per il dazio<sup>27</sup> (Fig. 6).

<sup>27</sup> et Capella esistenti nella Chiesa parrocchiale di S.to Salvatore sud.o cominciando dal Anno 1639 avanti, p. 112v.

27 Archivio Patriziale di Castel San Pietro, Scatola «Documenti anni 1500. 1600. 1700», Libro dove si nota le spese dil Comune di Castello.

Emergono informazioni sull'acquisto dei materiali, generalmente a carico della committenza (parrocchia<sup>28</sup>, confraternita<sup>29</sup>, patriziato<sup>30</sup>, comunità<sup>31</sup> o privati<sup>32</sup>); solo talvolta i materiali vengono donati<sup>33</sup>. Purtroppo, i ritardi nei pagamenti (sia dei materiali che della manodopera) non rendono possibile definire una tempistica precisa delle opere, né comprendere i tempi di approvvigionamento dei materiali rispetto al procedere dei cantieri.

Gli stuccatori non si occupavano in prima persona dell'acquisto delle materie prime, come si evince dai contratti precedentemente citati: davano ai committenti un elenco dei materiali necessari specificando solo le quantità. In questo modo non avevano uno stretto controllo sulla qualità di ciò che veniva acquistato. Ci sono rare eccezioni. Ad esempio, nel contratto stipulato da Domenico Fontana di Muggio e Pietro Mazzetti di Rovio per gli stucchi di Riva San Vitale, il committente deve fornire la materia prima, compresa la legna per cuocere il gesso, e deve colare la calce a sue spese, mentre a chi si occupa del cantiere è lasciato il compito di cuocere il gesso, operazione ritenuta particolarmente importante e delicata, in quanto in grado di determinare la buona o cattiva qualità della materia<sup>34</sup>.

I documenti d'archivio forniscono numerose informazioni sui tipi di materiale acquistati e sulle loro caratteristiche, tema a cui si può solo accennare in questa sede. Si acquista sia calce "asciutta" (ovvero calce viva, come da prassi consolidata e come si riscontra nella maggior parte dei casi)<sup>35</sup> sia, più raramente, calce "bagnata" (ovvero

28 Per la già citata cappella di Careno, la parrocchia, ovvero gli uomini della comunità erano «obbligati somministrare a detti Silva tutti gli materiali che faranno di bisogno di detta opera» (Archivio Parrocchiale di Pognana – Cartella non catalogata: contratto del 22 novembre 1683 – *Poliza per Careno*).

29 A Fusine, per la cappella di San Carlo, i materiali sono pagati per metà dalla Confraternita, per l'altra metà dalla chiesa (Archivio Parrocchiale di Fusine, cart. 14, *Spesa della Confraternita del Rosario, 1619-1692*, busta *Confraternita SS. Rosario – Priore Giovanni Antonio Romeo 1619-1633 – Patrimonio e amministrazione, Libro del speso per me Gio int. o ronco come Priore della scola del Santis. mo Rosario dopo li conti fatti per me il mese di giugno l'anno 1619*).

30 Nella parrocchiale di Castel San Pietro è il patriziato che segue le opere di abbellimento della chiesa (Archivio Patriziale di Castel San Pietro, Scatola «Documenti anni 1500. 1600. 1700», *Libro dove si nota le spese dil Comune di Castello*).

31 Per la realizzazione delle opere nell'Oratorio di Santa Maria delle Grazie o della Divina Maestà di Bidogno, i materiali sono pagati alle diverse comunità della parrocchia: ad esempio la calce era pagata da «quelli della Villa», «quelli di Sonvico» e «quelli di Cimadèra» (tre località nei dintorni di Bidogno): probabilmente ciascuna località doveva occuparsi di fornire il materiale per cui veniva successivamente rimborsata (Archivio Diocesano di Lugano, scatola lignea non inventariata, *Bilancio dell'oratorio della B.V. della Maestà, 1638-1787*).

32 Gli Odescalchi, quando diretti committenti di opere d'arte o architettoniche, provvedevano in prima persona alla fornitura dei materiali. Per la Cappella Odescalchi (ramo di Fino) nella chiesa di San Giovanni Pedemonte a Como hanno fornito alcuni materiali prendendoli dalla loro casa di Como: «*Ne si sono mesi nel presente conto ne il consumo degli assi di ponti né le secchie rotte, gerli seggioni, nei quadrelli presi nella nostra casa di Como*» (Biblioteca Comunale di Como, Archivio Raimondi Mantica Odescalchi, 8, 2 - *Confessi 1696: Nota delle spese fatte dalli Fratelli Marc'Aurelio e Marc. Antonio Odescalchi alla Capella di nostra famiglia in S. Gio. Pedemonte*).

33 Numerose le donazioni, tanto che a Chiuro i materiali impiegati erano conteggiati tra le entrate: probabilmente erano donazioni alla chiesa, a cui viene dato un valore economico: è addirittura pagata una persona per stimare alcune donazioni (Archivio Parrocchiale di Chiuro, Ro 6715 – *Libro della Scola SS.mo Rosario a Chiuro*).

34 Archivio Cantonale di Bellinzona, *Rogito Oldelli Giovanni fu Matteo*, scat. 2906, 4 novembre 1591.

35 La calce è misurata in "centenara", unità di misura di peso, infatti il materiale era probabilmente trasportato

calce spenta)<sup>36</sup>, diversi tipi di gesso<sup>37</sup>, polvere di marmo<sup>38</sup>, sabbia<sup>39</sup>, ferramenta<sup>40</sup>, spago per legare le armature, laterizi e altri materiali per la struttura degli altari, oltre ad alcuni materiali particolari come filo di rame e *tolla*<sup>41</sup>, sapone e pigmenti<sup>42</sup>.

Nei documenti emergono molte informazioni sulla provenienza delle materie prime: era sempre scelta la fonte di approvvigionamento più vicina o con trasporto agevole<sup>43</sup>, spesso con l'intermediazione di rivenditori (di Lugano per l'area del luganese)<sup>44</sup> (Fig. 7). Moltissime informazioni riguardano il trasporto che avveniva via acqua o via terra a seconda delle caratteristiche del luogo e aveva una significativa incidenza a livello economico.

---

in zolle, mentre la polvere di marmo, in quanto polvere, è commercializzata in volume (o meglio in stare, unità di misura dei liquidi), come evidenziato per il già citato cantiere di Careno.

- 36 Per la cappella Odescalchi (ramo di Fino) nella chiesa di San Giovanni Pedemonte a Como la calce è acquistata già spenta per le opere in stucco, a un costo maggiore (circa un terzo in più) rispetto a quella "asciutta", acquistata per la stessa cappella e destinata alle opere di muratura.
- 37 Ad esempio, per gli stucchi nella chiesa di San Bartolomeo a Chiavenna, a opera dello stuccatore Carlo Domenico Garovo di Bissone sono acquistati «gesso pesto» (proveniente da Bottonera, frazione di Chiavenna), in più volte e in piccole quantità, e «gesso crudo» a cui segue l'incarico dato per la cottura e frantumazione (Archivio capitolare della collegiata di San Lorenzo in Chiavenna, *Quaderno del Maneggio tenuto per Andrea Battistessa come uno de Sindici della Chiesa di S.to Barth.o in Chiav.a Dal pr.mo genaro 1677 e persino li 15 setbre 1682*, pp. 46-35).
- 38 Per la stessa opera sono acquistati polvere di marmo e «sassi per far polvere per dar il bianco al stucco», probabilmente utilizzati anch'essi per produrre polvere di marmo: questa dicitura evidenzia con chiarezza il ruolo della polvere di marmo e la consapevolezza della finalità dell'utilizzo di questo materiale (*Ibidem*).
- 39 Per la realizzazione degli stucchi dell'Altare della Madonna Immacolata nella chiesa di Valenza, a opera di Antonio Colomba, sono acquistati tre tipi di sabbia: sabbia ordinaria, sabbia rossa e «sabbia granita» (Archivio Parrocchiale di Valenza – Archivio Gasparolo, Scatola 12, *Compagnia del SS. Sacramento*, fascicolo 2, *Ammministrazione, Spese fatte dalla compagnia dal 1622 al 1634*).
- 40 I materiali metallici utilizzati da Agostino Silva nella chiesa parrocchiale di Careno sono ben descritti nella "lista spesa" già citata, mentre per sostenere le statue in stucco fatte da Francesco Silva nella Cappella dell'Ascensione del Duomo di Como vengono spese 350 lire per «ferri provvisti, e serviti per assicurare le suddette statue».
- 41 Per gli stucchi nella sopra citata chiesa di Valenza è acquistato «fillo di rame per le trombe» e la «tolla per la diadema per il dio padre»: effettivamente in questo altare i due angeli in sommità hanno una tromba ciascuno (probabilmente in stucco con armatura in rame) e il Dio Padre benedicente ha un diadema in testa, realizzato con un foglio metallico (*Ibidem*).
- 42 Sempre per lo stesso altare sono acquistati «terra negra» e sapone, probabilmente usati per la finitura delle quattro colonne in finto marmo, oggi ridipinte di rosso ma in origine nere, come dimostra anche il saggio stratigrafico visibile nella parte bassa della colonna (*Ibidem*).
- 43 In Ticino la calce arrivava da Riva San Vitale e Cantone (luogo ubicato tra Riva e Rancate), gesso e polvere di marmo sono acquistati quasi sempre insieme e provengono da Como o "dal borgo", che potrebbe essere Borgovico, mentre la sabbia era locale (a Castel San Pietro, ad esempio, arrivano quattro carri di sabbione dalla «valle di Coldrè»).
- 44 Ad esempio, nel *libro dei conti* delle chiese di Bidogno nel 1712 è pagato, in più occasioni, il «sig. Grosso mercante in Lugano» (Archivio Diocesano di Lugano, scatola lignea non inventariata, *Libro dei conti 1707-1730*), nei registri di Gentilino si cita una certa «madona Petronilia di Lugano» a cui sono pagati gesso e polvere di marmo o marmorino (L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, vol. III, Como 1939, pp. 74-98, cit. pp. 75-76), a Origlio per gli stucchi della chiesa di San Vittore si ricorda un certo «Tribuletto di Lugano», di cui viene citata una «lista» di materiali (Archivio Parrocchiale Origlio, *Libro dei conti e dei Legati della chiesa di S. Vittore in Origlio, 1646-1669*), mentre a Torricella il priore è pagato per le sue giornate fatte a Lugano, probabilmente per recarsi da un rivenditore, da cui acquistare i materiali necessari per la realizzazione dell'altare in stucco (Archivio Parrocchiale di Torricella, *1720/1670 al 1730/B - Libro dove si descrive l'entrata et uscita d'ogni anno dalli priori della Compagnia del Carmine di Torricella*).



**Fig. 8** - Cappella della Madonna del Rosario nella chiesa parrocchiale di Fusine, con stucchi di Alessandro Casella, Bernardo Bianchi e aiuti.

Un altro grande tema che emerge dallo studio dei documenti è la lavorazione delle materie prime. Ad esempio, la calce veniva spenta in fosse per la calce direttamente in cantiere e nei documenti sono talvolta precisati anche gli strumenti usati per lo spegnimento<sup>45</sup>. Molto interessanti sono le indicazioni che un registro fornisce sull'organizzazione economica e gestionale della «calchera» di Vervio in Valtellina: a differenza della prassi usuale, non è acquistata calce già cotta, ma la parrocchia paga direttamente la lavorazione della materia prima, ovvero della pietra calcarea (nel registro sono indicate le diverse fasi della cottura della calce)<sup>46</sup>.

Si trovano anche sporadiche indicazioni sugli utensili usati dagli artisti e dagli stuccatori. Ad esempio nel concorso per la realizzazione delle decorazioni in stucco della cappella maggiore del Duomo di Como i diversi concorrenti (tra cui Domenico Fontana e Giuseppe Bianchi, poi vincitori) richiedono la fornitura da parte della committenza di utensili e materia prima. Nei registri dei conti, invece, vi sono solo informazioni poco significative sugli strumenti di lavoro, il che fa pensare che questi fossero generalmente parte del corredo personale degli artisti.

### Rapporti e collaborazioni tra artisti

Dall'analisi della documentazione d'archivio emergono molte informazioni anche sui rapporti tra le maestranze, in particolare sui rapporti tra stuccatori. Gli archivi valtellinesi, per esempio, forniscono informazioni significative sui rapporti tra Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, confermate dall'osservazione diretta dei manufatti in stucco che denotano una significativa differenza di tecnica tra i due (Fig. 8). Le fonti fanno trasparire una bottega del Casella ben strutturata, composta da più stuccatori e abili aiutanti, forse stuccatori in formazione. Generalmente l'artista si impegna in prima persona nella realizzazione dell'opera a lui commissionata, con l'unica eccezione di Vervio, ultima opera valtellinese del Casella<sup>47</sup>.

Diversa la bottega dei Silva, più piccola impresa familiare che bottega vera e propria, quasi lavoratori autonomi, tanto che la connotazione di "bottega" non è emersa in modo chiaro dalle analisi archivistiche. Certa è la continuità familiare, con Agostino che avvia la sua carriera sulla scia di quella paterna ormai al termine e con il figlio Gianfrancesco che invece collabora per diversi anni con il genitore. Anche quando il giovane Silva comincia a sviluppare una attività autonoma, il padre, impegnato altrove, si

45 A Castel San Pietro la calce utilizzata per gli stucchi della Cappella del Crocifisso veniva spenta bagnandola in un «vasello de l'acqua» o in una «navassia» presa in prestito in diverse occasioni (era dunque uno strumento non posseduto in tutti i cantieri). I pagamenti per il trasporto dell'acqua ci informano che per bagnare tre carri di calce e «spazare la fossa» occorrono 15 «viture» d'acqua (Archivio Patriziale di Castel San Pietro, Scatola «Documenti anni 1500. 1600. 1700», *Libro dove si nota le spese del Comune di Castello, Libro dove si notano le spese o ricavate delli Cons. della Comunità di Castello S. Pietro incominciando dall'anno 1663*, pp. 40-45).

46 Archivio Parrocchiale di Vervio, *Libro Monte di Pietà*, pp. 84r-87r.

47 Lo stuccatore assume l'incarico ma, probabilmente impegnato altrove, delega la bottega. In nessun elemento di quest'opera si può riconoscere la sua mano e sembra che questa decorazione sia stata realizzata da aiutanti «di buona mano» (i «*mastri della cornisata*») testimoniati dalle fonti.



“intromette” e gli invia i suoi commenti sul disegno per un dettaglio dell’altare dell’Oratorio dei Santi Fabiano e Sebastiano di Fino Mornasco di committenza Odescalchi<sup>48</sup>.

Le fonti ricordano la presenza di rare «compagnie» di stuccatori (ad esempio nel 1582 a Vicenza Domenico Fontana di Muggio sottoscrive un accordo davanti a un notaio con Ruggero Bascapè per la costituzione di una compagnia di stuccatori che lavorerà a Milano<sup>49</sup>) o di stuccatori e pittori (come a Valenza, dove nel 1633 sono richiesti disegno e modello dell’ancona al Colomba «*di compagnia di maestro Gio Domenico Martiano pittore*»<sup>50</sup>).

Un altro aspetto relativo all’organizzazione del cantiere, ampiamente documentato nei libri contabili o in appositi “giornali” come quelli spesso citati, è la presenza di una serie di collaboratori: dal muratore, ai garzoni, a non meglio precisati “lavoranti”, fino ad arrivare al contributo della popolazione (volontario o retribuito), diffusamente documentato e puntualmente registrato a Morbio Superiore<sup>51</sup> (Fig. 9).

### Apparati effimeri

Un altro tema emerso dallo studio della documentazione d’archivio e dall’osservazione delle opere è relativo agli apparati effimeri, talvolta realizzati dagli stuccatori stessi. Ad esempio a Foligno è stato commissionato ad Agostino Silva l’allestimento di carri allegorici<sup>52</sup>. In diversi libri contabili sono registrate spese per questo tipo di opere, senza indicarne l’autore. Ad esempio, in un libro dei conti relativo alla chiesa di Sant’Eusebio di Castel San Pietro<sup>53</sup>, è data molta importanza agli apparati effimeri realizzati in particolare «*per parare le quaranta ore*» a opera di diversi pittori, utilizzando chiodi, stecche, spago e corda, filo di ferro e diversi tipi di carta. La tecnica è la stessa usata nei due angeli dell’arco trionfale ancora presenti nella medesima chiesa (Fig. 10).

48 Archivio Raimondi Mantica Odescalchi, 88, 3 – *Corrispondenza “Diverse lettere e carteggio relativo alla possessione di Balerna”*. Le vicende dell’Oratorio sono ben delineate in A. BONAVITA – M. LEONI, *Ricerche intorno alle architetture Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI*, Como, 2012, pp. 141-145.

49 Archivio di Stato di Vicenza, notaio Ludovico Palazzi, 4883, 15 giugno 1582. Documento segnalato da Andrea Bonavita.

50 Archivio Parrocchiale di Valenza, *Libro Mastro della Compagnia del SS.mo* in F. GASPAROLO, *Memorie storiche valenzane*, vol. 1, parte I, *Memorie di storia civile*, Casale Monferrato, 1923, pp. 248-249.

51 Nell’Archivio Parrocchiale di Morbio Superiore è conservato un quaderno contabile (1692-1705), il «*Libro dove si nota le giornate che si fanno a cassa per la sua rotta che si fa per fabricare la chiesa nova della B. V. Maria delle Grazie qui di Morbio di sopra...*», ove sono registrate tutte le giornate lavorative fatte da uomini, donne, ragazzi/e, mastri e garzoni, con la specifica del salario giornaliero.

52 O. CATTANI, *Pompa trionfale rappresentata in Foligno alli 11 di giugno 1673 in onore di S. Feliciano martire, vescovo, e protettore della medesima città. Ideata, composta, e data in luce dal p.d. Ottauo Cattani oliuetano...*, Todi 1673, riportato in *Di Gianandrea Carloni*, a cura di M.L. Moroni, estratto da L. PASCOLI, *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni*, Perugia, 1992, pp. 636-637.

53 Archivio Patriziale di Castel San Pietro, Scatola «Documenti anni 1500. 1600. 1700», *Libro dove si nota le spese del Comune di Castello - Libro dove si notano le spese o ricavate delli Cons. della Comunità di Castello S. Pietro incominciando dall’anno 1663*.

## L'epistolario della famiglia Pozzi e altre carte: scoperte e delusioni nella ricerca documentaria sugli stuccatori

Anastasia Gilardi

**B**enché della famiglia Pozzi di Castel San Pietro<sup>1</sup>, antico borgo della Valle di Muggio proteso verso la via di transito verso Como, siano relativamente note solo le ultime due o tre generazioni di artisti, nel comporre l'albero genealogico è stato possibile identificare sia ascendenti, sia discendenti dediti a qualche mestiere d'arte in patria e all'estero entro un arco cronologico che va dalle prime attestazioni documentarie nel XVI secolo fino a metà circa del XX secolo<sup>2</sup>. Sovente l'indagine negli archivi parrocchiali, comunali e notarili è l'unica risorsa per gli studiosi, specialmente retrocedendo nel tempo a partire dalla formazione del Cantone nel 1803, da quando invece aumenta progressivamente il materiale consultabile nelle scuole pubbliche, istituzioni culturali e gli uffici amministrativi. Ben pochi casi si discostano da questa povertà di fonti, e uno tra questi è costituito dalle circa 450 carte in qualche modo connesse con qualche membro della famiglia Pozzi, soprattutto il padre Francesco stuccatore (1704-1789) e tre dei suoi figli: Giuseppe (1732-1811) stuccatore a Mannheim, Carlo Luca (1734-1812) anche stuccatore e il pittore Domenico (1744-1796)<sup>3</sup>.

Una buona parte degli estratti concernenti il mestiere presenti nelle lettere fu già pubblicata da Giuseppe Martinola e Mario Medici tra il 1938 e 1946<sup>4</sup>, in particolare di quelle presenti nei fondi famigliari dei corrispondenti (parenti, collaboratori e talvolta committenti) conservate in Archivio di Stato, tra i quali Cantoni – Fontana, Albertolli, Bagutti, Baroffio, Carabelli, Maggi e Torriani. Nell'archivio, ancora privato di quest'ultima famiglia, il Medici nel 1946 vide il «copioso epistolario» da cui estras-

- 1 Per la bibliografia sulla famiglia Pozzi rimando ad A. GILARDI *Domenico Pozzi da Castel San Pietro (1745 - 1796)*, in «Nuovi Studi», 11, 2005, pp. 277-282, con gli ultimi aggiornamenti in *Id.*, *Lecture d'archivio. Costruzioni e interventi nella chiesa parrocchiale*, in *La chiesa di Castel San Pietro e l'arte dello stucco. Studi, restauri, conservazione*, a cura di F. Albani, Roma, 2017, pp. 87-95. Entrambi scaturiscono dalla mia ricerca inedita *Il pittore Domenico Pozzi di Castel San Pietro (1745-1796)*, per il Dipartimento dell'Istruzione e della cultura del Canton Ticino, 1993-1996.
- 2 È noto che la ricostruzione delle parentele, padrinati compresi, è necessaria per comprendere o rintracciare i percorsi migratori verso i committenti, le scelte professionali o formative e le associazioni in 'imprese' attive nei cantieri in cui operavano i 'magistri' provenienti dall'attuale Canton Ticino.
- 3 Si veda I. PROSERPI, *L'attività degli stuccatori Pozzi di Castel San Pietro in alcune regioni nordalpine*, in «I nostri monumenti storici», 11, 1987, pp. 266-275 e E. AGUSTONI – I. PROSERPI, *Decorazioni a stucco del Settecento nel Luganese e nel Mendrisiotto*, in «Arte e Architettura in Svizzera», 3, 1995, pp. 270-285; U. STEVENS, *Francesco Pozzi (1704 Bruzella-1789 Castel San Pietro): sulle tracce di uno stuccatore ticinese*, Mendrisio, 2007 e le biografie aggiornate al 2012 nel sito della stessa autrice: <https://www.artistiticinesi-ineuropa.ch/ita/homeita.html>.
- 4 G. MARTINOLA, *I Pozzi di Castello*, in «Bollettino storico della Svizzera Italiana», serie 4, XX, 1945, pp. 97-112; M. MEDICI, *I Pozzi, artisti di Castel San Pietro (da un epistolario inedito)*, in «Bollettino storico della Svizzera Italiana», serie 4, XXI, 1946, pp. 73-92, 167-180.

se parecchie altre informazioni, che solo di recente mi è stato detto essere ancora presso gli eredi benché ne ignori l'esatta consistenza, valutabile tra le 80 e 100 carte considerando il numero di citazioni datate. Spero che sia loro pervenuto anche un discreto fondo di disegni che negli anni 1992-1994 avevo interamente fotocopiato grazie alla disponibilità della signora Licia Torriani nella sua abitazione di Castagnola, e del quale non sono riuscita in seguito a individuare l'ubicazione. Altri disegni della famiglia sono conservati in Archivio di Stato a Bellinzona, e altri ancora sono probabilmente dispersi tra gli eredi e successori, come si deduce dalla presenza di alcuni alle aste, specialmente del pittore Domenico Pozzi, individuabili con relativa facilità in quanto sovente firmati o già identificati dagli studiosi del secolo scorso.

Ma il corpus principale è costituito da 147 carte, per lo più lettere, donate presumibilmente intorno al 1980 al comune di Lugano dagli eredi dell'avvocato Silvio Pozzi, ultimo discendente del pittore Domenico sul quale ho fatto la ricerca nel 1992-1994. Le avevo potuto consultare nella sede della divisione della cultura allo Studio Foce grazie alla cortese segnalazione di Simone Soldini, che mi disse essere destinate all'archivio storico della città. In seguito la scatola in cui erano conservate è andata dispersa, e ripetuti tentativi di rintracciarla sono stati infruttuosi. Come i miei predecessori avevo per lo più trascritto solo le parti concernenti l'attività artistica, ma di alcune ho fatto delle fotocopie, che ora costituiscono l'unica testimonianza superstite di questo importante epistolario.

In effetti gli esordi e i commiati di quasi ogni lettera e la maggior parte di tutte le altre consultate e non trascritte concernono principalmente lo stato di salute personale, le condizioni climatiche e storiche dei luoghi di residenza, le relazioni familiari, sociali ed economiche dei corrispondenti, e in proporzione ben poco spazio è lasciato all'attività artistica vera e propria; rarissime sono le osservazioni diremmo oggi di 'critica', inerenti la qualità o il valore non economico delle loro produzioni; ancor più rari sono i riferimenti ai materiali usati e praticamente inesistenti quelli alla tecnica o alle modalità di esecuzione dei mestieri d'arte.

Un esempio significativo tra quelle più interessanti e variate è la lettera (dispersa) inviata l'8 giugno 1778 dallo stuccatore Carlo Luca Pozzi da Costanza al fratello Domenico allora residente a Milano. Inizia dando riscontro della precedente del fratello rallegrandosi per il loro stato di salute e del proprio, proseguendo soddisfatto anche dell'impiego «mi tocca al lavorare a tutta forza» per lo stemma di «Sua Altezza» che da altre lettere sappiamo essere il principe vescovo della città sul lago. Una volta tanto aggiunge un commento di autostima: «li due angioi annessi alla detta arma vi assicuro sono assai ben riusciti; desidererei che [voi] li vedeste, come [anche] tutto il restante del mio lavoro, benché non sia fatto da Albertolli»<sup>5</sup> e, più avanti, in modo piuttosto confuso specifica che vorrebbe fossero visti dallo stesso Albertolli, il quale

5 I rapporti tra Giocondo Albertolli e Domenico Pozzi iniziano all'Accademia di Parma negli anni 1768-69 e proseguono fino alla morte del pittore (si veda L. FACCHIN, *Giocondo Albertolli: biografia*, in *Le Memorie inedite di Giocondo Albertolli*, a cura di G. Mollisi, in «Arte e Storia», XII, 2012, pp. 6-13).

ne resterebbe stupito vedendo di non essere il solo a far simili opere, anche se a lui (Carlo Luca) non ne viene una miglior posizione (fama), e di conseguenza ad Albertolli vanno i lavori più importanti. Nel 1787 giudicherà addirittura «meravigliosa» una sua *Assunzione* nella piccola chiesa abbaziale di La Valroy, come quasi tutte le sue opere in Francia distrutte pochi decenni dopo durante la rivoluzione. Ma il nostro stuccatore ha però speranza di altri incarichi, se non a Milano per i Serbelloni dove Domenico lavora con Simone Cantoni<sup>6</sup>, almeno a Basilea, tramite le raccomandazioni del Landfogto Holzach, che era appunto di quella città e aveva avuto opportunità di conoscere i Pozzi mentre esercitava il suo incarico a Mendrisio. Infatti pensa di non tornare a casa per l'inverno senza rischiare denari e la vita nel viaggio. E qui chiede al fratello pittore formatosi all'Accademia di Parma di mandargli qualche disegno per alcune statue di santi, indicando gli attributi (Santa Barbara con la torretta accanto); non solo, osa pregare il Cantoni di fargli avere «uno schizzetto per un altarino con due colonne con cimasa (e) in mezzo una paletta dipinta» indicando le misure in «piedi di Francia». Questo per far vedere ai colleghi attivi al nord «il suo bon gusto». Segue una specie di sommaria relazione sull'allievo Polatta che gli ha affidato un loro cugino prete (confermando l'intreccio tra parentele e collaborazioni professionali), e sulle beghe relative a un apprendista che avrebbe dovuto accogliere tramite un altro collega, ma che ora non è in grado di assumere. Spiega come è più conveniente indirizzare le lettere attraverso la posta di Lindau e – come un inciso – dà una piccola notizia politica: «si sta attendendo un attacco fra l'Imperatore e la Prussia», ma pare più importante specificare che il tempo è bello, «tutto abbonda» e che «i patrioti qui sono allegri (...) e si fanno giocare alle boccie». Conclude con i saluti alla moglie, al Cantoni e al Carabelli con Domenico a Milano, ma in calce aggiunge un *Post Scriptum* di informazioni in merito ai materiali, strumenti e costi per fare la birra, probabilmente esaudendo una richiesta di Domenico, che altrove scrive di voler impiantare una 'fabbrica' in Milano.

Raramente si trovano così tante e diverse informazioni in due soli fogli di scrittura fra le carte conservate, anche se talvolta alcune si rivelano particolarmente interessanti, specialmente quando si riscontra una relazione tra quanto scritto e una qualche testimonianza viva, come in questo stesso caso. Infatti, tra i disegni che avevo fotocopiato dalla signora Licia Torriani, avevo individuato uno schizzo di mano di Carlo Luca Pozzi illustrante uno stemma cardinalizio circondato da angioletti sopra una porta (Fig. 1), che risulta facilmente identificabile con 'l'arma' sopracitata del cardinale Franz Konrad von Rodt, principe vescovo di Costanza, presente nello scalone del Neues Schloss di Meersburg, eretto da Franz Anton Bagnato<sup>7</sup>. Credo di poter dire che

6 La famiglia Pozzi aveva legami di parentela tanto con quella dei Cantoni – Fontana di Muggio e Cabbio che con i Carabelli di Obino – Castel San Pietro, e comunque sia Carlo Luca, sia Domenico Pozzi collaborarono con l'architetto Simone e con il fratello Gaetano Cantoni sia in Ticino quanto in Lombardia e a Genova; per la bibliografia su Cantoni si vedano N. OSSANNA CAVADINI, *Simone Cantoni architetto*, Milano, 2003 e S. BIANCHI, *I Cantieri dei Cantoni. Relazioni, opere, vicissitudini di una famiglia della Svizzera italiana in Liguria (secoli XVI-XVIII)*, Genova, 2013.

7 Anche in questo caso vediamo il perdurare dei rapporti di collaborazione attraverso le generazioni, tanto

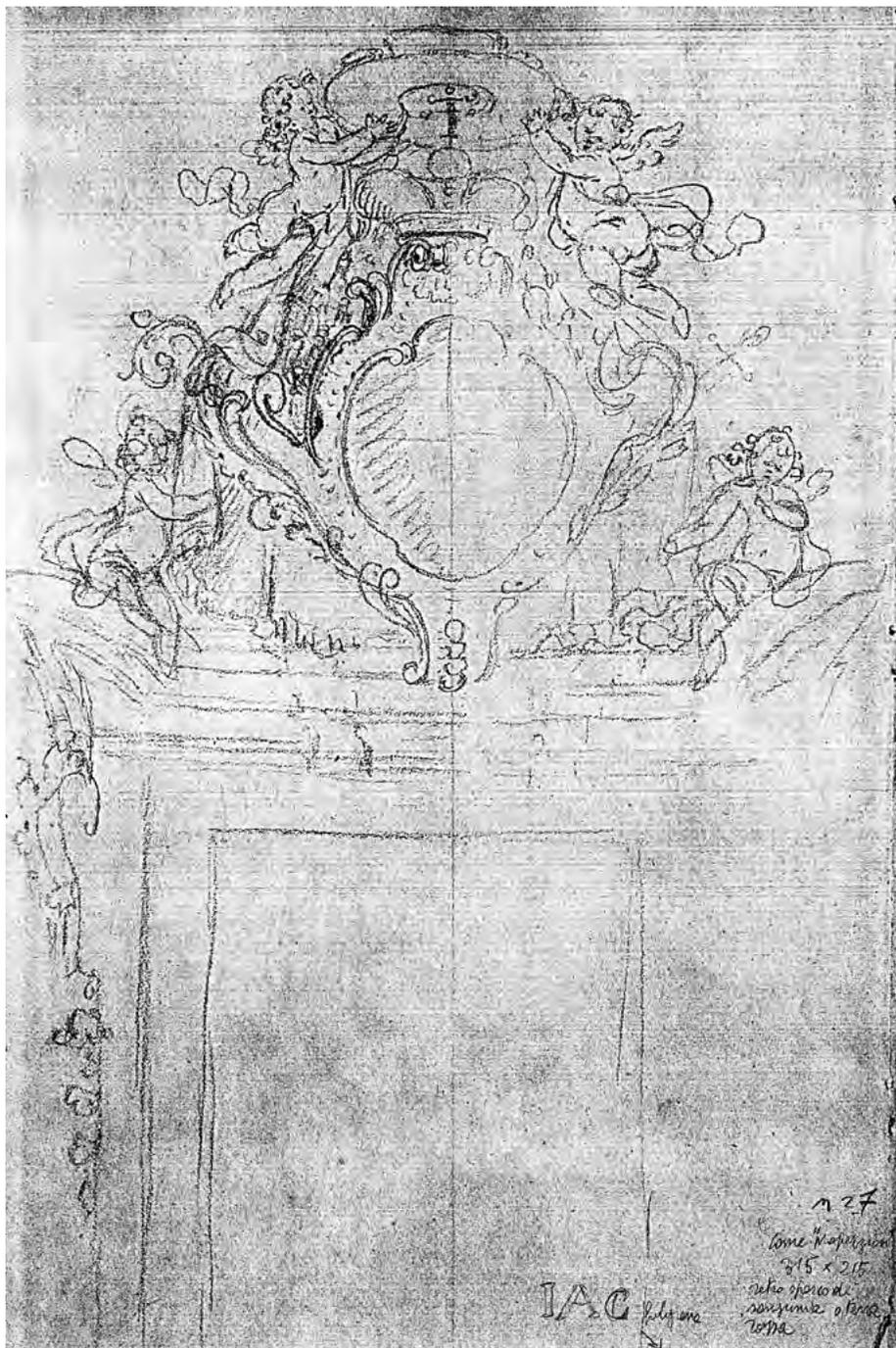
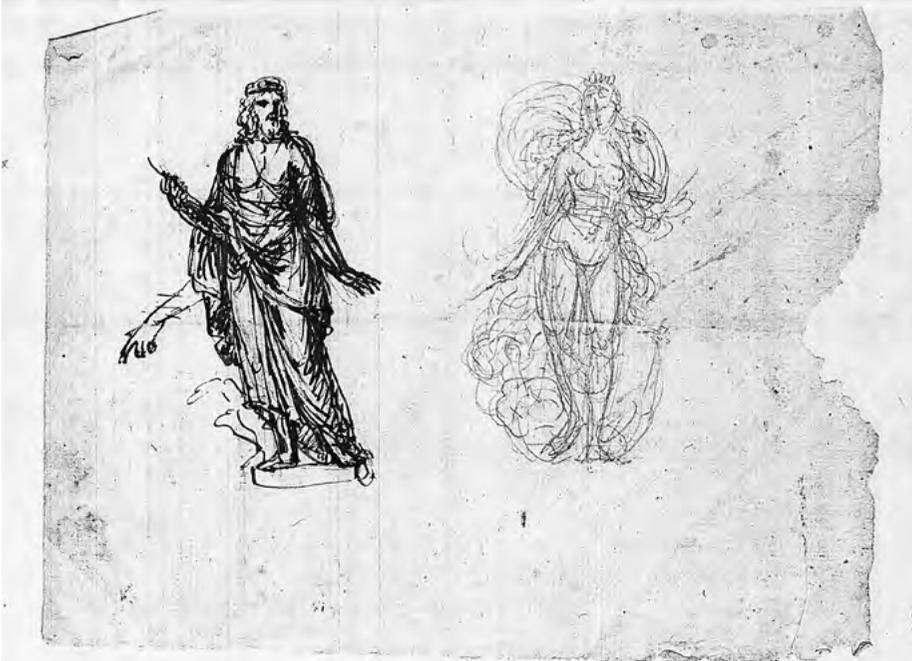


Fig. 1 - Carlo Luca Pozzi, Disegno preparatorio per lo stemma del cardinale von Rodt nel Neues Schloss di Meersburg, 1778, fotocopia di disegno in collezione privata.



**Fig. 2** - Carlo Luca Pozzi, Disegno preparatorio di figura maschile stante, fotocopia di disegno in collezione privata.



**Fig. 3** - Domenico Pozzi, Disegno preparatorio per due figure mitologiche, fotocopia di disegno in collezione privata.

la qualità di stuccatore del Nostro sia decisamente migliore di quella di disegnatore, il che potrebbe giustificare le richieste di 'schizzetti' al fratello. Se si confronta il disegno di una figura maschile barbata con a fianco la scritta «Longhezza del modello» chiaramente di Carlo Luca (Fig. 2), con un altro su cui vi sono due figure mitologiche eseguite con tratto più fermo e anatomie più corrette, possiamo facilmente dedurre siano un esempio dei prodotti di Domenico inviati in soccorso allo stuccatore (Fig. 3). Un altro caso palese di discrepanza tra disegno e stucco è riscontrabile confrontando uno schizzo di figure rigidamente tratteggiate entro una cornice ovale (Fig. 4), a un primo acchito difficilmente associabile ai disinvolti rilievi che Carlo Luca fece sulla volta del salone del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Genova nel 1782-83.

Qualche anno dopo, nel 1780 lo stuccatore Giuseppe da Mannheim scrive al fratello Domenico Pozzi in Milano una tra le molte sue interessanti lettere a proposito

---

fra l'architetto Johan Caspar Bagnato (Landau 1696-Insel Mainau 1757) figlio di un capomastro di Peccia e Francesco Pozzi, quanto tra i rispettivi figli, Franz Anton (Altshausen 1731-1810) e Carlo Luca.

Per le biografie degli architetti si veda il sito di Pius Bieri di Rütli dedicato al Barocco in Svizzera e Germania del Sud: [https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Bagnato\\_Johann\\_Caspar.html](https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Bagnato_Johann_Caspar.html).



**Fig. 4** - Carlo Luca Pozzi, Disegno preparatorio per medaglione a stucco sul soffitto del salone del Gran Consiglio a Genova, 1782-1783, fotocopia di disegno in collezione privata.

dei lavori suoi e dei comuni conoscenti, architetti, pittori, stuccatori e committenti. Descrive tra l'altro «una partita alla turcha nella quale [l'architetto De Pigage] rappresenterà lameca con una mosca et coridori, là dove [a Schwezingen] sono 15 giorni che ò cominciato anche io in una piccola Mosca», cioè una moschea per 'rappresentare' la Mecca. Nel giardino all'inglese della medesima residenza Giuseppe, l'anno prima, aveva completato un piccolo tempio alla Botanica, tutt'ora visibile, che egli giudica «una delle mie opere più deligente». Credo che con questo termine intendesse definirsi fedele ai principi stilistici del nuovo stile, dato che poco prima egli commentava alle notizie di Domenico: «ò inteso il dettallo delle belle Arti che in Milano producono, mi fa piacere sentire». Qualche anno dopo, nel 1784, Giuseppe conferma di aver ricevuto le stampe degli *Ornamenti diversi* di Giocondo Albertolli, e si compiace col fratello di aver visto nella tavola XVIII il suo nome quale esecutore dell'affresco nella medaglia del salone di palazzo Casnedi, e postilla agli ornati per lo stucco: «sono di buon gusto, già anche noi facciamo medesimi ornati, ma non sì ricchi, perché non pagano per poter far tanto». Documenti alla mano è infatti possibile verificare che già alla fine degli anni Sessanta del XVIII secolo sia Albertolli a Firenze e poi a Milano, sia i Pozzi a Soletta e poi Giuseppe dal 1775 a Schwetzingen (ma probabilmente anche prima a Mannheim), indubbiamente impostano la loro opera su un mercato classi-

cismo, così come Nicoletta Ossanna Cavadini ha chiarito il procedere parallelo del rinnovamento stilistico tanto nel Piermarini quanto in Simone Cantoni, con qualche precedenza in quest'ultimo. E non va dimenticato che tutti i personaggi fin qui ricordati si conoscevano molto bene, erano in corrispondenza e spesso avevano compiuto la loro formazione professionale nei medesimi luoghi. Perciò non stupisce sapere che gli architetti francesi operanti in Germania come Nicolas de Pigage o Pierre Michel d'Ixnard (e nel 1788 anche il giardiniere di corte di Schwezingen, scrive Giuseppe in una delle lettere disperse) potessero chiedere agli stuccatori ticinesi come Giuseppe Pozzi di procurar loro le prestigiose stampe di Albertolli tramite il fratello Domenico.

Quasi a conferma dell'effettivo cosmopolitismo dei nostri stuccatori ticinesi (sappiamo che parlavano francese e tedesco) vanno almeno accennate ancora le lettere, quasi un diario, che Carlo Luca scrive durante il suo viaggio in Francia alla ricerca di lavoro nel 1785, che lo troverà occupato specialmente nelle abbazie, approfittando della rete di conoscenze nell'ambito ecclesiastico<sup>8</sup>. A Parigi loda soprattutto la chiesa di Sainte Geneviève – non ancora Pantheon e non ancora terminata – di Soufflot: «li ornati sono lavorati non si può far di più, come anche la figura l'architettura tutta a l'ultima perfezione degna d'esser vista, il tutto di pietra»; d'altra parte è significativo della sua cultura il giudizio negativo su Nôtre Dame: «la cattedrale: fabbrica gotica di cattiva sort[e]». D'altra parte, nel 1776 aveva manifestato ammirazione anche per quell'ultimo capolavoro del Rococò che è la residenza di Würzburg il cui interno è 'superbo'. E difatti possiamo vedere come almeno Carlo Luca, ma suppongo anche altri stuccatori, sapessero con disinvoltura passare dal 'nuovo' rigoroso stile Neoclassico al leggero e fantasioso Rococò, a seconda delle circostanze e forse delle richieste dei committenti.

Di un qualche imprecisato giudizio negativo sull'opera di un "collega" abbiamo notizia da Giuseppe a Domenico nel 1789, a proposito dello scultore Giuseppe Ceracchi (Roma 1751-Parigi 1801) di passaggio alla corte dell'elettore di Baviera, che Domenico doveva aver abbastanza ben frequentato da saperlo piccolo di statura e dire di lui che «ha dell'impostura». Infatti – scrive Giuseppe – ha sprezzato i lavori dell'architetto Maximilian Wertschaffel; ma più prudente e forse meno coinvolto nelle gelosie tra concorrenti, specifica che non ha ancora visto le opere che il Ceracchi ha lasciato a Schwezingen e se nel busto dell'elettore «non v'è gran miracolo», invece quello del papa «non v'è male, è ben lavorato» e difatti è stato premiato con ben 200 Luigi e una tabacchiera d'oro.

Un altro genere di informazioni che si possono ricavare da questa raccolta sono i costi di alcuni interventi, che troviamo soprattutto fra le carte del padre dei nostri, lo

8 Le diverse lettere e "Note di viaggio" in Francia si trovano in almeno tre fondi, probabilmente a seconda dei destinatari, presumibilmente il padre e gli amici in Ticino, suddivise negli archivi famigliari in ASTi, pubblicate da Martinola quelle ai figli e moglie trasmesse ai Torriani pubblicate dal Medici, e quelle al fratello Domenico nel fondo "perduto" che ho trascritto. La prima dovrebbe essere del giugno 1785, quando parte da Laon per Parigi, si veda M. MEDICI, *I Pozzi*, cit., p. 168; dalla capitale scrive a Domenico in luglio (lettera dispersa), dicendo che ha ancora 2 o 3 mesi di lavoro senza specificare dove e cosa, ma spiega che è andato a trovare i compatriotti e conoscenti: il conte Turconi, il canonico Petondi, un cui nipote, Carlo Antonio scrive allo "zio" Francesco Pozzi da Torino nello stesso anno (Medici, *Pozzi*, p. 78) e lo scultore Mazzetti, probabilmente Vincenzo.

stuccatore e talvolta architetto Francesco Pozzi, del quale quasi mai abbiamo un'osservazione che non concerna costi e prezzi. Per la maggior parte, questi documenti sono già stati pubblicati dal Martinola o dal Medici, come ad esempio il foglietto senza data, ma presumibilmente del 1768, riguardante la decorazione a stucco per la cupola della cattedrale di Soletta<sup>9</sup>. Qui vediamo specificato che lo stuccatore in questo caso doveva seguire il disegno dell'architetto Pisoni, il quale avrebbe fornito i supporti per l'opera già allo stato di 'rustico', con il materiale e la 'servitù', che sarà la mano d'opera degli aiutanti. Segue poi una distinta dei prezzi in 'Batz al Piede' in base alla difficoltà d'esecuzione degli ornati, dalle «fascie solie» o cornici semplici attorno alle lunette per soli 2 Batz fino alla «cornice tutta intagliata secondo il disegno» attorno alle medaglie da affrescare per 9, passando per i festoni di alloro a 3 Batz. Grazie a Francesco abbiamo diversi biglietti del genere, ed essendo tuttora ben conservata la decorazione nella cattedrale di Sant'Orso a Soletta si potrebbe mettere in relazione ogni parte con il suo costo. Per chi conosce anche solo indirettamente la pratica dell'ornato in stucco, simili criteri di valutazione relativa non dovrebbero risultare sorprendenti, poiché si constata come il prezzo salga in relazione alla ricchezza dell'ornato, ovvero alla quantità di lavoro necessario.

Sono invece indicativi del gusto e dall'autorevolezza del giudizio del nostro stuccatore osservazioni come quelle riguardante il trattamento della superficie degli stucchi:

Li bassorilievi stimarej non esser lustrati, solo politi per non levarci li muscoli essendo in piccolo, tutte le statue o Angioli bianchi, lustrati. Il tutto ben operato; il ristretto per Lois d'or 860, con che LL.EE. diano legnami, ferro, gesso, ponti, servitù e far fare li buchi nelle mura-  
glie, il sito per operare li sudetti Altari<sup>10</sup>.

La sensibilità degli artisti verso i valori espressivi delle superfici in relazione al volume del corpo che ne risulta definito non è certo una novità nell'ambito delle così dette 'arti maggiori', ma non è ancora molto facile documentarla in contesti come questi, di stuccatori. Non bisogna però dimenticare le profonde differenze esistenti tra i semplici esecutori di cornici, per quanto ricche e variegiate nei motivi decorativi, e gli esecutori di figure modellate, talvolta così aggettanti da giustificare il termine di 'scultore' che talvolta identifica questi nostri artisti. Ma anche entro queste due principali suddivisioni dovevano esserci diverse 'specializzazioni', come deduciamo da un'osservazione di Gaetano Cantoni al fratello Simone, riferendosi agli interventi del 1782 in palazzo Ducale a Genova: «ci sono stuccatori non avvezzi a maneggiare lo stucco, ma ad intagliarlo a secco»<sup>11</sup>.

9 Archivio di Stato Canton Ticino (di seguito ASTI), Fondo Torriani, Epistolario, c. 32. n. 10; per Soletta si veda J. STRÜBIN – C. ZÜRCHER, *Die Stadt Solothurn III: Sakralbauten*, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2017.

10 G. MARTINOLA, *I Pozzi di Castello (Documenti)*, in «Rivista Storica Ticinese», 1938, 4, pp. 87-88.

11 Lettera di Gaetano Cantoni da Genova al fratello Simone a Milano, 29 giugno 1782, ASTI, Fondo Cantoni Fontana, cartella 1.

Caro Fratello Datta alla valle Ronz li 19. 9.  
1788

Alcuni giorni dopo aver spedito la mia ricevo la vostra incarta  
13. Novemb. con li due pensieri p. una lonta che spuo di fare  
nella entrante stagione e giorni sono ricevo un'altra di nostro  
Padre con una vostra inclusa nella medema sotto data 13. de  
scaduto consolandomi di sentire da vostra bona salute come  
futti di casa, grazia po. la pappo medevate. anch'io,  
mi consolate, p. riguardo al mio stato, che tanti oemini  
li toca li stoffa forte, io rispondo che se re quia una melattia  
in un paese ed anch'io sia ammalato certamente questo non  
mi toliera, labor inglese fa il suo mestiere come fanno li  
Predicatori, e questo non toliera la incomodi altrui, ne la  
inconvenienze, mi dite da Baroffio che a speso d'eneri e  
per imparare l'arte sua, io dico se fusse braco pitore to con  
della occupazione d'avantagio cio non ostante l'ento che a  
lavoro, e molto piu facile ad un pitore che un scultore  
a trovar lavoro voi mi dite che non avete gran cosa a fare  
e forsi vi toliera qualche altra offera, e se caso vi ris. to  
di far un viaggio potreste tentare nella Svizzera, e quai  
io sarò al loco destinato che e circa 60 ore di Bassi  
vi darò ugualti se doverate venire e farò il mio po.  
di procurarvi del impiego, Nella mia ultima ordina di  
la misura della dove doravo fare la lonta e voi desiderate  
sappere se e in un vulto o pua. altrimenti, vi dico e sopra il  
muro Nel fondo del Coro, e se mi fate vi altro  
pensierato de fidore e lontano un pa piu li angioi della  
lonta, e farche delli raggi quali la i ornano,  
il giorno di S. Silvestro fus condotto a passo ore 6 di qua  
e mi fu proposto da fare dai angioi adoratori con che  
se mi volete fare qualche puol venire un sera di Solero,  
quasi vano contra due colonne del Santuario risencetro  
sopra nuole cioe come vedrete la figura qui  
e questo sara p. quando accero finito qui mentre  
verso di ultimare in due mesi se il tempo  
la permette, e se il padrone non risolve altra cosa

Fig. 5 - Carlo Luca Pozzi, Schizzo per la collocazione di una statua, 1788, fotocopia di lettera dispersa.

Credo sia appena iniziata anche l'indagine sull'uso dei termini con cui sono descritti o identificati sia gli elementi, sia gli strumenti e i materiali, per cui ogni citazione potrebbe rivelarsi utile. Ad esempio Francesco Pozzi per gli altari e pulpito di Solletta scrive che sono da farsi «di scaiola di gesso» e in «ordine Corintio» o Composito o Ionico secondo il disegno dell'architetto, e specifica con 40 lire il costo di «colori, colla, pomice, sponga, pennelli», cioè il materiale a consumo<sup>12</sup>.

Che fosse pratica comune lo conferma un brevissimo testo che pare abbia valore di contratto tra l'architetto Pierre Michel d'Inxard e lo stuccatore Carlo Luca Pozzi per il coro della cattedrale di Costanza, per il quale fornisce disegno, vitto per una settimana e tutto il materiale necessario, a cui corrispondono alcune note non sempre chiare del medesimo stuccatore, dalle quali si deduce che in particolare il vino non era compreso. Nel verso del medesimo foglietto si trova un appunto, forse dedotto da qualche manuale "tecnico" o trascritto durante la conversazione con qualche esperto in materia:

Secreto per dipingere: si piglia olio di serpentina, olio di noce, color turchio (turchino?) di Berlino, Biacha, verde Spagna, dielsanto (?) e termentina, cinobr e negro. Si mescolano per dipingere con olio di termentina. Si deve avere stampe non trattezzate: si mettono sopra un telaro. Ben distesa e poi sopra il foco si darà la trementina e metà olio di noce, si dà sopra al di dietro e poi si dipinge a suo gusto<sup>13</sup>.

È invece indicativa dell'importanza anche economica di Milano la richiesta di Gaetano Cantoni da Genova al fratello Simone in Milano di procurargli per conto del pittore Bensi di Sestri<sup>14</sup>, «una libbra di rosso di vetriolo del più bello che fabbrichisi in Milano», suggerendo che sia il pittore Domenico Pozzi a sceglierlo e lo stuccatore Carabelli a consegnarlo al «nostro caratiere» che scendeva a Genova con i marmi per i cantieri in corso a Genova in quell'anno 1778<sup>15</sup>.

E non solo lo scultore Francesco Carabelli doveva occuparsi del trasporto dei marmi, ma troviamo lo stesso Francesco Pozzi mediatore o procuratore di marmi (o altre pietre, ad esempio un pezzo di alabastro collocato a Costanza da Carlo Luca Pozzi<sup>16</sup>) per i cantieri in cui lavorava già nel 1760<sup>17</sup>. Come anni dopo, nel 1775, tra Domenico e un suo cognato marmorino (Carlo Cesare Pellegatta) e Simone Cantoni si tratta delle cave di pietra di Saltrio a Viggù<sup>18</sup>. L'anno dopo ancora (Id., 5 settembre 1776) è

12 G. MARTINOLA, *I Pozzi di Castello (Documenti)*, cit.

13 ASTi, Fondo Torriani, Epistolario, c. 32.

14 Probabilmente è Carlo Bensa (1715-1784) di Porto Maurizio; si veda F. CERVINI, *Bensa Carlo in Dizionario Biografico dei Liguri dalle origini al 1990*, Genova, 1992, I, p. 470.

15 Lettera di Gaetano Cantoni da Genova al fratello Simone a Milano, 10 [...] (sic) 1778, in ASTi, Fondo Cantoni Fontana, cartella 1.

16 MARTINOLA, *I Pozzi*, cit., p. 100.

17 Accordo con Francesco Pozzi, Lugano 20 marzo 1760, in ASTi, Fondo Torriani VI, Epistolario, cartella 32.

18 Lettera di Domenico Pozzi da Castel San Pietro a Simone Cantoni a Milano, 25 febbraio 1775, in ASTi, Fondo Cantoni - Fontana, cartella 1.

invece Gaetano Cantoni che chiede al fratello se Domenico Pozzi ha bisogno ancora di pennelli, che può farglieli venire lui da Lione, mentre nel 1782 Domenico ricorda a Simone Cantoni in Genova «quel apis carbonzino» di buona qualità che aveva promesso di portare al pittore Sormani<sup>19</sup>.

Un'altra pratica comune nella formazione professionale delle famiglie di mastri trova conferma in una lettera (dispersa) del 1788 di Carlo Luca in Francia al fratello Domenico che abitava in una casa a Mendrisio acquistata dal padre Francesco: «ora mi sovviene di raccomandarvi li miei modelli che lasciai nella stua e nella vostra anticamera, cioè li cariatidi e due medalioni, diversi busti e i 3 Apostoli, ché li figlioli non li guastino, mentre mi potranno servire un qualche giorno senza esser obbligato di rinnovar la fatica»; probabilmente il pensiero gli era venuto perché in viaggio gli mancavano, dato che chiede ancora al fratello altri "pensieri" per una santa da fare nel coro della chiesa abbaziale di La Valroy, per la quale descrive bene la collocazione, avendo già prima mandato le misure; e tanto per chiarire in fondo al foglio fa uno sintetico schizzo della colonna contro la quale doveva appoggiarla (Fig. 5).

Se le ripetute richieste di «schizeti» con relative dettagliate descrizioni iconografiche possono darci l'idea di professionisti (committenti ed esecutori) assai attenti e diligenti in questo ambito, dobbiamo subito ridimensionarla nel leggere la lettera successiva:

Vi pregai di farmi due angioli adoratori, ora (h)anno scambiato l'idea e li devo fare due S.t Vescovi, cioè due Statue in abito vescovile, e se mi volete mandare dui pensieri mi farete piacere (...). P.S. Dopo aver scritto mi dicono che li S.t Vescovi dovrebbero esser vestiti con un certo abito chiamato palion<sup>20</sup>; io non conosco questo abito e però farete li schizeti come vi pare.

In conclusione, credo di poter dire che in tutte le circa 450 carte tra lettere e altri documenti inerenti la famiglia Pozzi che sono state consultate da diversi studiosi in questi ultimi ottant'anni, è difficile ottenere informazioni più accurate di quelle qui esposte a proposito della pratica di mestiere, specie degli stuccatori. Qualche spunto in più deriva dall'attività di pittore o architetto di qualche mastro, e forse si potrebbe ipotizzare sia dovuto alla diversa formazione di questi ultimi, che dalla metà del Settecento avviene prevalentemente in qualche prestigiosa accademia, prima Parma, poi a Milano, dove l'attitudine a scrivere e una certa autocoscienza induce gli artisti a riflettere sulla propria attività. Per contro, si può invece supporre che gli stuccatori si formassero ancora prevalentemente a bottega e quindi fossero meno avvezzi all'annotazione scritta dei loro segreti del mestiere. E forse anche la natura stessa dei materiali, sostanzialmente più semplici e maneggevoli rispetto a colori e leganti nella

19 Lettera di Gaetano Cantoni da Genova al fratello Simone a Milano, 27 febbraio 1782, in ASTI, Fondo Cantoni Fontana, cartella 1.

20 Qui il francese di Carlo Luca non lo soccorre; il termine probabilmente è latino: *pallium*, cioè quella specie di stola che il papa indossa durante le celebrazioni liturgiche.

loro forma pre-industriale, offriva minori opportunità di discussione e soprattutto meno impegno mnemonico nell'apprendimento del mestiere, così che difficilmente era necessario annotarsi nomi, quantità e procedimenti<sup>21</sup>.

Sembra infatti indicare la necessità di ricordare o trasmettere alcune preziose informazioni, la lunga nota sul verso di una pianta della chiesa nell'archivio parrocchiale di Riva San Vitale (scatola 18, Chiesa, diversi), con i bordi tagliati e legenda lacunosa, databile al 1738 o 1758, che riporto cogliendo l'occasione di far conoscere a eventuali interessati:

Colori che si può doperar sul muro con fondo con gesso con buona colla.

Per far le tinte chiare si mistura con gesso:

lacca cinabro biadeto azzuro di Berlino, endico di Spagna orpimento con colla o latte giallo santo chiaro verde azzuro, verde poro per il nero fumo di raso di Venezia (sic) – in seguito si po' doperar tutte le terre.

Sulla tela con gesso si mistura li colori più belli con biacca e gesso.

Colori che si doperà sul muro a fresco per bianco calcina bianca posata, s'intende bagnata che sii un po' di tempo, che se è bagnata di fresco brucia i colori:

smaltino gialdolino di fornace terra gialla chiara terra gialla scura, terra verde di Verona terra verde ordinaria terra rosa minerale ochria, terra d'ombra minerale

la terra d'ombra si doperà in due maniere: bruciata fa le tinte più scure; nero di Roma rosso di vitriolo minio fino rosso di Verona, bruneto d'Inghiltera tutti macinati con achua (acqua).

Li stessi colori si doperano sul muro a secco. Sul muro a secco si doperà il verde azzuro schietto – mi spiego sul muro a secco lavorando con calcina.

Colori per lavorar sulla tela a olio. Tela con imprimitura a olio: si macina li colori con olio crudo (tutti in colonna):

biacca; gialdolino di fornace; terra gialla chiara; terra gialla scura; ochria; terra rosa minerale; terra verde di Verona; giallo santo chiaro; giallo santo scuro; lacca; nero doso; nero di Roma; azzuro di Berlino; cinabro; si po' doperar se si vole la terra d'ombra minerale. (a matita) Biaccia di tre geli, doro, allio terra d'ombra o sia cilla.

21. Mi è capitato sovente di trovare nei libri parrocchiali spese per «gesso, calcina, povere di marmo», ad esempio nel "Libro dei defunti", contenente le spese per l'oratorio di San Rocco a Sigirino, in archivio parrocchiale, alla data 21 febbraio 1727, per le statue dell'altare di Sant'Andrea fatte dallo stuccatore Pietro Marieloni. E – non sempre sicuramente associabili all'intervento decorativo in stucco – anche «sapone, stacchette e bindello», queste per lo stuccatore Carlo Simone Mercolli che ha fatto nel 1764 l'ancona all'altare di Sant'Antonio nella chiesa parrocchiale di Vezio (Libro "A" in archivio parrocchiale).



## L'operato dello stuccatore Antonio Roncati (1638 ca.-1712) di Meride al di qua e al di là delle Alpi svizzere

Edoardo Agustoni

Sull'attività dello stuccatore Antonio Roncati e dei suoi figli, Carlo Giorgio (1666-1740) e Marsilio (1671 ca.-1751) abbiamo già avuto modo di riferire, sottolineando quanto il loro linguaggio fosse aggiornato sugli esempi dei grandi cantieri romani della seconda metà del Seicento<sup>1</sup>. A distanza di qualche anno desideriamo ora ritornare su questo interessante e prolifico stuccatore e la sua bottega presentando altre sue decorazioni che nel frattempo siamo riusciti a reperire e che ci aiutano ancor meglio a capire quanto importante e articolato sia stato il suo operato. Ricordiamo brevemente che a Roma, tra il 1672 e il 1674, è documentato il primo intervento di Antonio Roncati<sup>2</sup> in collaborazione con l'intel्वese Leonardo Retti, all'interno del cantiere della chiesa di Santa Marta al Collegio romano, una delle prime commissioni in qualità di architetto indipendente di suo cognato Carlo Fontana (Rancate, 1638-Roma, 1714)<sup>3</sup>. Al momento di questo intervento il Roncati aveva all'incirca 34 anni e nel solco della tradizione degli artisti dei Laghi si trattava di uno stuccatore la cui formazione si era conclusa oramai da alcuni anni: non sappiamo dove essa sia avvenuta e dove abbia mosso i suoi primi passi, anche se una fonte precisa ci dice che era stato attivo in Boemia<sup>4</sup>. Sin dall'osservazione del suo primo lavoro romano condiviso con il Retti, si ravvisa una conoscenza diretta dell'ambiente berniniano e in particolare dell'opera di Antonio Raggi, influenza che riscontriamo pure in una delle prime decorazioni attestate dopo

- 1 E. AGUSTONI, *Antonio Roncati di Meride, autore della decorazione a stucco del Municipio di Zurigo e del Castello della Poya di Friburgo*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», Band 70, Heft 4, Zurigo 2013, pp. 267-278.
- 2 Anche il fratello di Antonio, Giovanni Battista Roncati, è documentato a Roma in qualità di maestro scarpellino (capomastro) nel 1679, tra il 1680-82 e nel 1702 (G. MARTINOLA, *Lettere dai Paesi Transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX)*, Bellinzona 1963, pp. 50-54; *Id.*, *Le Maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Bellinzona 1964, pp. 114 e 116; M. DELL'OMO, *Maestranze ticinesi tra Verbano e Ossola: Antonio Roncati e Francesco Antonio Giorgioli*, in *Antiquarium Medionovarese III*, Arona 2009, pp. 397-411).
- 3 Sulla chiesa romana si vedano: H. HAGER, *L'intervento di Carlo Fontana per le chiese dei monasteri di Santa Marta e Santa Margherita in Trastevere*, in «Commentari», 1974, 25, pp. 225-242; M.B. GUERRIERI BORSOLI, *Gli stucchi di Santa Marta al Collegio romano nell'attività di Leonardo Retti*, in «Bollettino d'arte», 75, 1990, pp. 99-112. Antonio Roncati sposa in data imprecisata Costanza, figlia di Francesco Fontana, ossia la sorella dell'architetto Carlo Fontana (AGUSTONI 2013, p. 267). Sulle relazioni familiari tra Carlo Fontana e i Roncati si veda S. BIANCHI, *Intorno ai Fontana: spunti anagrafici e ipotesi interpretative, in Uomini che partono. Scorci di storia della Svizzera italiana tra migrazione e vita quotidiana (secoli XVI-XIX)*, a cura di S. Bianchi, Bellinzona 2018, pp. 186-199.
- 4 R. MERZARIO, *Anastasia, ovvero la malizia degli uomini. Relazioni sociali e controllo delle nascite in un villaggio ticinese 1650-1750*, Roma-Bari 1992, pp. 27, 102.



**Fig. 1** - Stresa, Isola Bella, Palazzo Borromeo, Antonio Roncati, Decorazione a stucco delle lunette della Sala del Trono, 1685-88.



**Fig. 2** - Stresa, Isola Bella, Palazzo Borromeo, Antonio Roncati, Decorazione a stucco delle lunette della Sala delle Medaglie, 1685-88.

il suo rientro in patria<sup>5</sup>, ossia nel prestigioso palazzo Borromeo sull'Isola Bella, dove fu attivo sin dal 1679<sup>6</sup>, su commissione del conte Vitaliano Borromeo, probabilmente grazie all'intermediazione del cognato architetto Carlo Fontana<sup>7</sup>. Questo suo stile personale e aggiornato, messo a punto su modelli romani, lo possiamo ravvisare in alcune parti delle Sale del Trono e delle Medaglie<sup>8</sup> (Figg. 1-2): per l'apparato decorativo della prima sala possediamo anche un disegno di mano di Carlo Fontana fatto risalire al 1688 in corrispondenza del suo viaggio nel nord Italia<sup>9</sup>. Il linguaggio formale utilizzato da Antonio Roncati in palazzo Borromeo, è inoltre riscontrabile in alcune decorazioni che abbiamo individuato in Ticino<sup>10</sup> e nella Svizzera interna<sup>11</sup>, a cominciare da quella presente nella Chiesa parrocchiale del suo paese di origine, dove lo stuccatore era verosimilmente coadiuvato dai figli Carlo Giorgio e Marsilio ed eseguita sul finire degli anni Ottanta del Seicento, con cornici che delimitano alcune campiture degli affreschi di Francesco Antonio Giorgioli<sup>12</sup> (Fig. 4). Nelle campate della navata maggiore gli

- 5 Il Roncati è segnalato ancora presente a Roma nel 1680 (MARTINOLA 1963, p. 51). Nel 1677 è attestato in Lombardia a Casorezzo (MERZARIO 1992, p. 116) e nel 1680 a Cuggiono (*ivi*, p. 104) in opere ancora tutte da identificare. Sull'operato in area lombarda di Roncati si veda: DELL'OMO 2009.
- 6 M. NATALE, *Le Isole Borromeo e la Rocca d'Angera*, Cinisello Balsamo, 2000, p. 171. P. CANETTA (*Notizie storiche riguardanti le quattro isole possedute nel Lago maggiore dal Conte Giberto Borromeo*, manoscritto, 1903, pp. 104-116), trascrive le indicazioni di Pietro Paolo Marchi, il quale indica che il 30 maggio 1682 «Ho ricevuto tre lettere di V. S. Ill. con li disegni delli stuccatori. Sino al giorno d'oggi il Roncati lavora col Majno e già li suoi ponti sono fatti [...]»; il 3 giugno: «Il stuccatore Roncati è homo di poca faccenda. Lunedì passato ha dato principio alla sua camera». Queste notizie proseguono sino al 18 ottobre 1684. La Dell'omo (2009, p. 401) indica l'attività del Roncati partendo da un documento datato 21 febbraio 1685 che lo vede attivo nella Sala del Trono e Sala delle Medaglie. Nel 1688 il Roncati è ancora attivo sull'isola (DELL'OMO 2009, p. 401).
- 7 Sui rapporti tra Carlo Fontana e i Borromeo si veda: NATALE 2000, pp. 12, 28.
- 8 DELL'OMO 2009, p. 401. Su basi stilistiche pensiamo che si possa ragionevolmente ricondurre alla mano del Roncati pure la decorazione della volta a padiglione dell'alcova presente nella Galleria dei Quadri (o Berthier), dove testine alate di putti, dal tipico naso all'insù, circoscrivono un rosone ligneo dorato e dipinto di turchese (Fig. 3).
- 9 Reso noto da A. BRAHAM – H. HAGER, *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, Londra, 1977, pp. 172-173, insieme a una pianta relativa alla "Galleria grande", è stato tradizionalmente considerato come disegno preparatorio per l'apparato decorativo di questa sala (cfr. W. EISLER, *Carlo Fontana and the maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in M. FAGIOLLO – G. BONACCORSO 2008, pp. 355-384; *ib.*, *Carlo Fontana e il Mendrisiotto: relazioni sociali ed emigrazione a Roma nel Seicento*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno, S. DELLA TORRE, T. MANNONI, V. PRACCHI (a cura di), Como, 1996, pp. 303-311). A. MORANDOTTI (*La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, A. MORANDOTTI, M. NATALE (a cura di), Cinisello Balsamo, 2011, pp. 9-45) avanza invece l'ipotesi che si tratti di un "ricordo" delle soluzioni decorative del palazzo viste da Fontana durante il suo soggiorno all'isola nella seconda metà del 1688. Sul soggiorno di Carlo Fontana in Lombardia si veda pure: J. GRITTI – F. REPISHTI, "Si devono le fabbriche Templari fare bene perché non sono come l'homini che moiono". *Carlo Fontana e il Duomo di Bergamo*, in *Svizzera a Bergamo*, G. MOLLISI (a cura di), in «Arte e Storia», 44, 2009, pp. 92-103.
- 10 Devo alcune di queste informazioni alla gentilezza e cortesia di Sabina Gavazzi Nizzola, che ringrazio e con la quale ho discusso delle diverse attribuzioni. Tra le opere documentate e andate perse segnaliamo la decorazione della Chiesa di Sant'Antonino a Besazio (1684; MARTINOLA 1975, p. 73) e nella Chiesa prepositurale dei Santi Cosma e Damiano di Mendrisio (1690-'91; M. MEDICI, *La chiesa dei SS. Cosma e Damiano*, Lugano, 1975, p. 56).
- 11 Sull'attività del Roncati a Zurigo e Friburgo si veda AGUSTONI 2013, pp. 267-278.
- 12 Questa decorazione è stata riconosciuta opera del Roncati da: E. AGUSTONI – L. DERIGHETTI, *Alcune decorazioni a stucco nella Svizzera italiana nei secoli XVII e XVIII: tra indagini storico-artistiche e problemi di conservazione*, in *Decorazioni a stucco tra Ticino, Campione d'Italia e Valle d'Intelvi. Storia, arte e conservazione*, E. Agustoni (a cura di), Lugano, 2006, pp. 33-54; G. A. CATTANEO, *Meride. I segni del sacro*, Meride, 2008, pp. 162-164; DELL'OM



**Fig. 3** - Stresa, Isola Bella, Palazzo Borromeo, Antonio Roncati (attribuzione), Decorazione a stucco della volta dell'alcova della Galleria dei Quadri (o Berthier), 1685-88.



**Fig. 4** - Meride, Chiesa parrocchiale di San Silvestro, Antonio Roncati e i figli Carlo Giorgio e Marsilio (attribuzione), Decorazione a stucco delle navate, anni '80-90 del XVII secolo.

ornati plastici risultano particolarmente eleganti e armoniosi, con al centro della volta un grande medaglione mistilineo sorretto da quattro angeli in volo distribuiti sui costoloni. Queste delicate figure angeliche fasciate in drappaggi dai bordi taglienti che ne avvalorano le membra longilinee, sono memori di suggestioni romane e risultano parenti stretti dei gruppi di putti e cherubini della Chiesa del Sacro Monte di Domodossola, che Antonio Roncati esegue a più riprese, tra il 1681 e il 1685 e nel 1693<sup>13</sup> (Fig. 5). Il raffinato operato dei Roncati sembra preannunciare certe leggiadrie settecentesche, riuscendo a conferire ai volti celesti particolari e incisivi tratti fisionomici, che li rendono facilmente riconoscibili: una capigliatura mossa, colta da un soffio di vento, incornicia un volto allungato, connotato da un mento appuntito e da un profilo del naso all'insù. Tutt'intorno valve ondulate, foglie di palma e cartelle con testine di cherubini alate.

Negli stessi anni, la coppia Giorgioli-Roncati è attiva al Palazzo Beroldingen di Magliaso, già residenza estiva di Karl Konrad von Beroldingen (Lugano, 1624-1706), colonnello al servizio del re di Spagna per il quale reclutava mercenari svizzeri e dal 1638 al 1673 cancelliere e capitano generale di Lugano. Nel 1669 i Confederati affidarono al Beroldingen il feudo di Magliaso, l'unico dei baliaggi italiani<sup>14</sup>, dove nel 1680 fece erigere l'attuale Chiesa parrocchiale dei Santi Biagio e Macario<sup>15</sup> e



Fig. 5 - Domodossola, Chiesa del Sacro Monte, Antonio Roncati, *Putti alati reggi cornice*, 1681-1685.

MO, 2009, pp. 408-409; E. AGUSTONI, *Meride: tra storia e arte*, in *I Caraduu da Mérat*, Meride, 2009, pp. 113-118. Sull'opera del Giorgioli si veda: G. PIFFARETTI, *Francesco Antonio Giorgioli, pittore di Meride, 1655-1725*, Locarno, 1998, pp. 72-79; E. AGUSTONI, *Francesco Antonio Giorgioli* (voce), in SIKART, pubblicato on-line nel 1998 <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023346>.

13 DELL'OMO, 2009, p. 401; Id., *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola. Cronache dai cantieri*, in *Calvario. Monte Sacro di Domodossola*, S. MINISSALE (a cura di), A. Feltre, Torino, 2009, pp. 33-51.

14 U. KÄLIN, *Karl Konrad von Beroldingen*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno, 2003, p. 283. Si veda inoltre E. MASPOLI, *Compendio storico di Magliaso*, ristampa anastatica, B. Croci Maspoli (a cura di), 1991.

15 G. MOLLISI, *I capolavori della chiesa di Magliaso. Scoperte alcune tele dei pittori milanesi Antonio Busca e Gio-*

pochi anni dopo, nel 1688 la sua residenza sui resti di un antico castello medioevale<sup>16</sup>. Di questa palazzina distrutta nel 1907 vennero risparmiati quattro locali, inglobati nell'attuale casa parrocchiale, le cui volte risultano ornate con scene della vita di Cristo a opera di Francesco Antonio Giorgioli<sup>17</sup> e circondati da una raffinata decorazione a stucco che va attribuita a Antonio Roncati e ai suoi collaboratori<sup>18</sup> (Figg. 6-8). Coppie di putti che sorreggono cartigli, segnati da inconfondibili panneggi taglienti e movimentati, agitati al vento, lavorati diagonalmente e a falde marcate dal moto scomposto e disordinato, si alternano sia a cartelle angolari arricchite da lance e spade, alla cui base sono volti appena accennati di vecchi dall'espressione attonita, sia a coppie di delfini intrecciati ritratti specularmente.

Il prestigio politico internazionale acquisito da Karl Konrad von Beroldingen che aveva superato di gran lunga i confini del baliaggio luganese<sup>19</sup>, deve aver favorito l'arrivo di Antonio Roncati dapprima a Zurigo dove nel 1697 realizza una raffinata decorazione all'interno del Municipio (Fig. 9) e poco dopo a Friburgo dove sarà attivo all'interno del Castello della Poya<sup>20</sup>. Nel salone centrale di questa splendida villa extraurbana, in posizione isolata rispetto al centro storico di Friburgo, è presente «l'un des plus grands ensembles de stucs profanes de Suisse»<sup>21</sup>, commissionato da François-Philippe de Lanthen-Heid (1651-1713), «Avoyer» (Borgomastro) di Friburgo durante gli anni pari tra il 1688 e il 1712, signore di Cugy, Vesin, Aumont, Ménières, ambasciatore alla corte di Luigi XIV a Versailles (Figg. 10-11). Questo stesso committente farà decorare al Roncati e alla sua bottega anche il salone del suo Palazzo di città, alla Grand-Rue (56) di Friburgo (Figg. 12-13). Per questi due lavori non possediamo alcun documento archivistico che possa confermare la nostra attribuzione, anche se alcuni interessanti indizi sembrano concorrere a provarla. Innanzitutto rileviamo che nell'anno 1700 l'assemblea generale della corporazione dei muratori di Friburgo deve occuparsi delle lamentele che vengono da alcuni suoi adepti contro «[...] des Italiens qui travaillent au noir et à bas prix [...], ne versent pas de cotisations à la Corporation et enlèvent du tra-

vanni Ghisolfi, in «Arte & Storia», 33, aprile-giugno 2007, pp. 88-102.

16 Sui Beroldingen e le loro abitazioni nel luganese si veda: E. AGUSTONI – L. PEDRINI STANGA, *La quadreria dei Beroldingen, in Il possesso della bellezza e il desiderio del possesso. Una vicenda familiare e collezionistica nella Lugano del Settecento: i Riva e le loro quadre*, dattiloscritto, Borsa di ricerca cantonale 2015-2017, pp. 64-82.

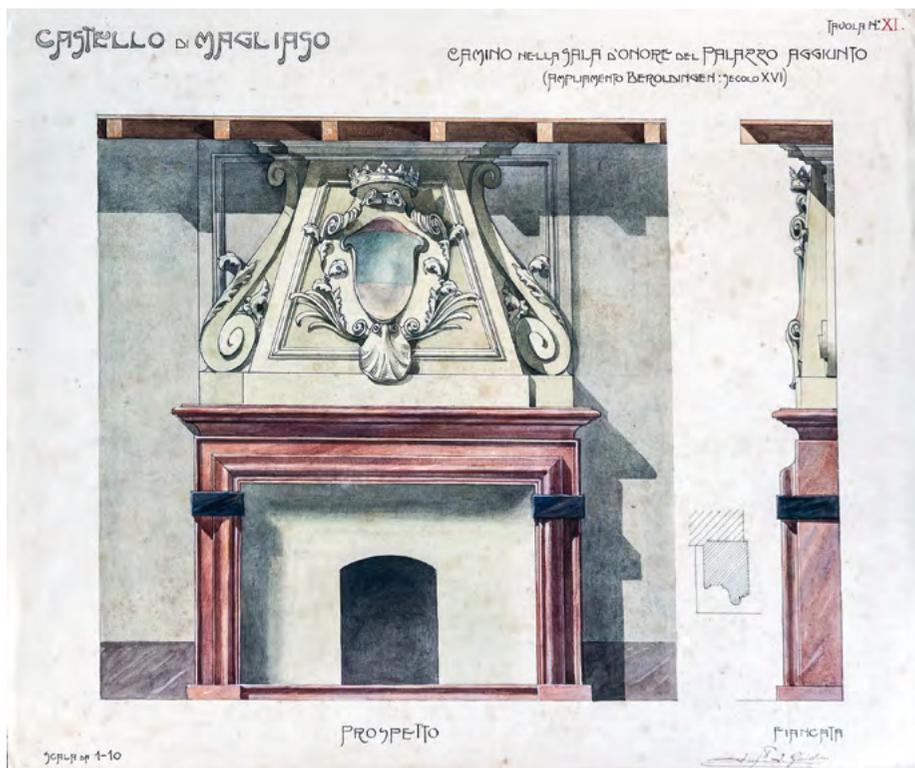
17 L. SIMONA, *Francesco Antonio Giorgioli, pittore e i suoi collaboratori e congiunti*, in «Rivista storica ticinese», 34, agosto 1943, pp. 793-797.

18 Segnaliamo che presso la Biblioteca dell'Accademia di architettura di Mendrisio, Fondo Augusto Guidini, si conservano una fotografia, alcune vedute acquarellate e due disegni, l'uno relativo a un balcone in ferro battuto e l'altro al prospetto e alla fiancata del “Camino nella Sala d'onore” del Palazzo Beroldingen di Bioggio. La caminiera risulta arricchita da una decorazione a stucco, il cui linguaggio formale è proprio del Roncati, il che lascia supporre che il suo intervento non si sia limitato alle quattro camere superstiti, ma abbia interessato altri spazi della nobile dimora.

19 Cfr. AGUSTONI – PEDRINI STANGA 2015-2017, pp. 64-82.

20 Su queste due decorazioni si veda AGUSTONI 2013, pp. 267-278.

21 A. CORBOZ, *Néo-palladianisme et néo-borrominisme à Fribourg: l'énigme du château de la Poya (1698-1701)*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 34, 1977, pp. 187-206.



**Fig. 6** - Mendrisio, Biblioteca dell'Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Fondo Augusto Guidini, disegno del prospetto e della fiancata del "Camino nella Sala d'onore" del Palazzo Berolding di Bioggio, ante 1907.



**Fig. 7** - Magliaso, Casa Parrocchiale (già parte del Palazzo Beroldingen), Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco di una sala, affresco di Francesco Antonio Giorgioli, 1688-90.



**Fig. 8** - Magliaso, Casa Parrocchiale (già parte del Palazzo Beroldingen), Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco di una sala, 1688-90.



**Fig. 9** - Zurigo, Municipio, Antonio Roncati, Decorazione a stucco con putto reggi cartella, sala al pianterreno, 1697.

vail aux artisans indigènes [...]»<sup>22</sup>. Ora, dalla consultazione dei Protocolli «de l'Abbaye des maçons» presso gli Archivi cantonali di Friburgo, risulta che nella lista dei lavoratori “italiani” che lavorano in nero troviamo attestato nell’agosto del 1702 Carlo Giuseppe Giorgioli<sup>23</sup>. Quest’ultimo, probabilmente ebanista, originario di Meride, era fratello del pittore Francesco Antonio Giorgioli, con il quale, come abbiamo appena visto, Antonio Roncati collabora in diversi cantieri. Francesco Antonio Giorgioli si era inoltre imparentato con il Roncati, avendo sposato in prime nozze sua sorella Margherita<sup>24</sup>. Interessante inoltre rilevare che suo fratello Carlo Giuseppe Giorgioli nel 1701 scrive da Friburgo a Giovanni Oldelli di Meride, che «Qui io me la paso allegramente chon pocho avanzo, ma bisogna acomodare al tuto. Quello che mi consola che ò l'onore de servire questa Ecelenza: che non vi è lingua né spirito suficiente a esprimere la sua bontà»<sup>25</sup>. Chi fosse questa «Ecelenza» purtroppo il Giorgioli non lo indica anche se siamo tentati di supporre sia proprio François-Philippe de Lanthen-Heid. Come è stato chiaramente dimostrato, per i Maestri dei Laghi i legami di parentela sono sovente sinonimo di rapporti di lavoro e riteniamo che non possa essere un caso che un artigiano di Meride, imparentato con Antonio Roncati risulti presente a Friburgo proprio negli stessi anni in cui noi riconosciamo la mano dello stuccatore e della sua bottega nel Castello della Poya e nel Palazzo di città di proprietà di François Philippe de Lanthen-Heid.

La permanenza del Roncati e della sua bottega nella Svizzera interna è stata più articolata di quanto si sia sin qui supposto, come risulta dal recente ritrovamento di altre due sue opere. L’una nel Canton Vaud all’interno del Castello di Ropraz, fatto edificare da Abraham Clavel nel 1682 e terminato da suo figlio Jean-Noé a inizio Settecento<sup>26</sup>, dove sul soffitto del vestibolo del primo e del secondo piano ritroviamo gli inconfondibili putti con drappi svolazzanti, tra valve di conchiglie e foglie di acanto intrecciate (Fig. 14), lo stesso linguaggio presente sulla volta del salone dello Schlossgut a Tägerwilen ai bordi del lago di Costanza nel Canton Turgovia<sup>27</sup>.

A partire dagli anni Novanta del Seicento ritroviamo Antonio Roncati e figli a operare nel locarnese, in particolare per la famiglia Orelli. Nella Chiesa dell’Assunta o Chiesa Nuova, fondata nel 1630 da Cristoforo Orelli e consacrata nel 1636, la Cappella di San Germano venne edificata tra il 1687 e il 1690, a seguito dell’arrivo da Roma del “corpo” del Santo, che verrà esposto in un’urna di vetro<sup>28</sup>. Sulla volta e attorno alla nicchia, all’interno di un dossale curvilineo con timpano, possiamo osservare un

22 M.T. TORCHE-JULMY – H. FOERSTER, *L'Abbaye des Maçons de Fribourg. Confrérie de Saint-Théodule*, Friburgo, 1981, p. 26.

23 Devo questa segnalazione a Olivier de Calonne, che ringrazio.

24 AGUSTONI 2013, pp. 267 e 276 nota 11.

25 MARTINOLA 1963, p. 48.

26 *Les Monuments d'art et d'histoire du Canton De Vaud, Tome VIII. Le District De La Broye-Vully I*, B. Pradervand e M. Fontannaz (a cura di), Berna, 2015, pp. 84-88.

27 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Band VIII, Rund und Kreuzlingen*, a cura di R. Abegg, P. Erni, A. Raimann, Berna, 2014, p.367.

28 V. GILARDONI, *I Monumenti d'arte e di Storia del Canton Ticino. Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea, 1972, pp. 293-314.



**Fig. 10** - Friburgo, Veduta d'insieme del salone centrale del Castello della Poya. (Photo Service des biens culturels de Fribourg, Yves Eigenmann).

aereo e felice volteggiare di putti gaudenti e testine alate tra nuvole, in pose libere e aggraziate, sostenenti palme del martirio, fasciati dai consueti lievi drappeggi trasparenti che avvalorano i corpi angelici (Figg. 15-16) e che ritroviamo del tutto simili sia nella Chiesa di San Silvestro a Meride, sia nella Basilica del Sacro Monte di Varese, dove Antonio Roncati è documentato con i figli Carlo Giorgio e Marsilio tra il 1690-92<sup>29</sup>.

Già Gilardoni aveva messo in relazione questa raffinata decorazione con quella della Casa del nobile Giuseppe Orelli Emili in contrada dei Marcacci<sup>30</sup>, definendo le

29 Sugli stucchi presenti nella cappella Martignoni e sulla volta della navata si vedano: S. COLOMBO, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate 2002, p. 131; DELL'OMO 2009, pp. 407-408. A Carlo Giorgio Roncati si deve pure la decorazione in stucco con la figura di *Dio Padre* nella cupola del Battistero di San Pietro a Roma, 1698, tra le più celebri opere architettoniche di suo zio Carlo Fontana (EISLER 1996, pp. 303-311; BRAHAM – HAGER 1977, p. 44). Nel 1711 decora per i Borromeo il nuovo refettorio del Monastero di San Vittore a Milano (NATALE 2000, p. 171). Marsilio Roncati è attivo nel 1707 a Einsiedeln (W. OECHSLIN – A. BUSCHOW OECHSLIN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Einsiedeln I*, Berna, 2003, pp. 294, 343, 471-472) e nel 1728 nella galleria al piano nobile di Palazzo Mazzetti ad Asti, attuale sede del Museo Civico e dell'omonima fondazione (I. PROSERPI, *Gli stucchi del Settecento nella chiesa di San Giovanni*, in *Arte e Cultura. I Serviti a Mendrisio: San Giovanni e Santa Maria delle Grazie*, G. Mollisi (a cura di), 2018, pp. 140-164).

30 GILARDONI 1972, pp. 129-132.



**Fig. 11** - Friburgo, Castello della Poya, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco sul soffitto piano e lungo le pareti del salone centrale, primi anni del XVIII secolo. (Photo Service des biens culturels de Fribourg, Yves Eigenmann).



**Fig. 12** - Friburgo, già Palazzo di François-Philippe de Lanthen-Heid alla Grand-Rue 56, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco del soffitto piano e delle pareti, primi anni del XVIII secolo.



**Fig. 13** - Friburgo, già Palazzo di François-Philippe de Lanthen-Heid alla Grand-Rue 56, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco della caminiera con putti reggiscudo, primi anni del XVIII secolo.



**Fig. 14** - Ropraz (Vaud), Castello, Antonio Roncati e bottega (attribuzione), Decorazione a stucco di una sala, inizio XVIII secolo. (Photo Claude Bornand, 1992, Société d'histoire de l'art en Suisse, Berna).



**Fig. 15** - Locarno, Chiesa dell'Assunta o Chiesa Nuova, cappella di San Germano, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco (particolare della parete di fondo attorno alla nicchia), ultimo decennio del XVII secolo.

**Fig. 16** - Locarno, Chiesa dell'Assunta o Chiesa Nuova, cappella di San Germano, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Decorazione a stucco (particolare della volta), ultimo decennio del XVII secolo.

due sale con affreschi e stucchi «il più bel monumento di arte civile del Settecento locarnese» (Figg. 17-18). Al di sopra di un camino in marmo d'Arzo, due putti in volo reggono la variante dello stemma degli Orelli inquartata di un'aquila e d'un trinciano di due leoni. Attorno all'affresco del soffitto raffigurante *Il Tempo che scopre la Verità*, di Giuseppe Antonio Felice Orelli e collaboratori, eseguito attorno al 1766, il Roncati dispone un ricco festone a stucco sorretto da graziosi angeli volanti in pose dinamiche e sensuali appena rilevati dallo sfondo, il cui disegno sembra preludere a certe forme Rococò, fonte di ispirazione per tanta produzione Liberty<sup>31</sup>.

31 I Roncati sono riconoscibili sempre a Locarno in Casa Franzoni (via Vallemaggia), costruita nel 1673 per il capitano Eugenio Franzoni, in un locale al primo piano con camino in marmo d'Arzo, la cui cappa risulta stuccata con l'arma della famiglia, retta da una coppia di angeli (GILARDONI 1972, p. 86). Nella Chiesa di San Francesco eseguono quattro targhe accartocciate, ciascuna con due testine di cherubini (Fig. 18), per l'altare della cappella dell'Immacolata di giuspatronato della famiglia Orelli (Ivi, p. 220; AGUSTONI - DERIGHETTI 2006, pp. 41-43).



**Fig. 17** - Locarno, Casa Orelli Emili, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Caminiera in stucco con stemma degli Orelli, fine XVII secolo.



**Fig. 18** - Locarno, Casa Orelli Emili, Antonio Roncati e figli (attribuzione), Soffitto stuccato, fine XVII secolo e affresco di Giuseppe Antonio Felice Orelli, *Il Tempo che scopre la Verità*, 1766.

**Fig. 19** - Locarno, Chiesa di San Francesco, Cappella dell'Immacolata, Antonio Roncati e bottega (attribuzione), Cartella con testine alate, fine XVII-inizio XVIII secolo.

## Dalla Vipera gentile al Leone di San Marco Un'avventura degli stuccatori dei laghi tra Venezia e Udine alla fine del XVIII secolo

*Angelo Pujatti: uno stuccatore ritrovato tra villa Lippomano  
a San Vendemiano e palazzo Sarcinelli a Conegliano*

Francesco Amendolagine, Stefano Noale, Lisa Privato

È solo col metodo del taglio sincronico che si sono potute comprendere a fondo le ragioni che hanno determinato il trionfo, alla fine del XVII secolo, degli apparati decorativi attuati nell'area friulana da artisti provenienti dalla parte più a nord dell'ex ducato visconteo<sup>1</sup>. Questa trasmigrazione si dà quando Venezia, indiscussa capitale di committenze artistiche in tutti i settori, su questo versante era un sonnecchiante leone. Nei primi anni Settanta del XVII secolo, infatti, compare in Laguna un giovane, ma già formato artista bolognese, Giuseppe Maria Mazza (1653-1741) che lascia a testimonianza della propria presenza gli stucchi, oggi perduti, nel convento di Santa Maria delle Vergini, demolito nel 1844, nel sestiere di Castello presso l'Arsenale.

Appena ventenne, la sua prima venuta a Venezia non lascia segni significativi e s'inserisce in un contesto che non si mostra propenso a utilizzare lo stucco forte come tecnica e linguaggio d'arte. Quest'assenza e questa frattura nella continuità storica è riscontrabile in tutta l'area della Dominante, dopo gli anni della peste del 1630, e con particolare evidenza in città come Vicenza e Verona che erano state, nella tecnica decorativa dello stucco forte, capitali nel Rinascimento.

Ritorna il bolognese a Venezia nel 1704 insieme al quadraturista Ercole Graziani senior (1651-1726), (Fig. 1) per delle decorazioni a stucco nel palazzo Correggio, di cui sono state perse le tracce. Rimane a testimonianza della seconda venuta in Laguna dell'artista, l'*Adorazione dei Magi* in bronzo, eseguito per la chiesa di San Clemente in Isola. Ormai l'atmosfera è cambiata e in città, all'inizio del secolo XVIII, sono già stati recepiti i portati artistici della coppia di stuccatori ticinesi, Abbondio Stazio (1663-1757) e Carpofofo Mazzetti detto Il Tencalla (1685-1743)<sup>2</sup>.

Nel 1704, questa coppia di artisti ticinesi ha già operato efficacemente all'interno di importanti edifici veneziani, tanto da far ipotizzare, da parte dello storico Eugenio Riccomini, una loro influenza sull'evoluzione del linguaggio di Giuseppe Maria Mazza. Infatti, la coppia ticinese, nell'ultimo decennio del XVII secolo, sarà presente a Venezia e caratterizzerà la ripresa della decorazione a stucco che continuerà senza soluzione di continuità sino alla metà del XIX secolo. Questa disposizione della com-

1 Tutta l'area era segnata dagli stemmi ducali dove campeggiava quella che verrà chiamata letterariamente 'la vipera gentile'.

2 Il soprannome Tencalla, con cui diventerà famoso in Laguna, deriva dalla parentela col pittore di origine ticinese Carpofofo Tencalla (1623-1685).



**Fig. 1** - Particolare dell'alcova al piano terra di palazzo Zaniboni Bianconcini di Bologna eseguita dopo il ritorno da Venezia, nel 1704, di Giuseppe Mazza con la partecipazione del pittore Ercole Graziani senior (1651-1726).

sia al Mazza che trovano nell'artista felsineo Marcantonio Franceschini (1648-1729) il loro punto comune di apprendistato. Si rivela così quanto l'entroterra padano e più specificatamente bolognese sia stato fondante per l'esperienza artistica sia di Venezia sia di Udine, nell'ambito dello stucco forte barocco.

Quest'area è stata, per tutto il XVII secolo, l'incrocio culturale e tecnico che congiunge la grande tradizione dello stucco forte dei laghi lombardi con il Veneto e il Friuli.

Quali possono essere state le ragioni contingenti e contemporaneamente profonde che hanno permesso che il flusso verso est, iniziato alla fine del Seicento, degli stuccatori ticinesi sia proseguito per tutto il secolo seguente giungendo prima in Friuli e in seguito nella Capitale? Ovviamente una risposta esaustiva è difficile da comporre, ma alcune discriminanti significative sono emerse nell'avanzamento delle ricerche che hanno avuto come nocciolo duro lo studio degli apparati decorativi durante il restauro di villa Lippomano a San Vendemiano nei pressi di Conegliano già Commenda dell'Ordine di Malta con giurisdizione sul Veneto orientale e sul Friuli.

Non è un caso che come testimonianze significative della presenza degli stuccatori ticinesi in Friuli negli anni fra il 1690 e il primo decennio del secolo XVII vengono esaltati soffitti, scaloni, spazi di rappresentanza e di impatto sociale, mentre per in-

mittenza aristocratica trasformerà la Capitale del Dominio in un centro europeo di eccellenza per gli apparati decorativi a stucco forte, oscurando gli elementi di eccezionalità dell'avventura della stessa tecnica nell'area friulana.

Non è stato colto il ritardo della committenza di Abbondio Stazio nell'occasione della riforma del Duomo di Udine, nel 1709, rispetto alle decorazioni a stucco dell'aristocrazia udinese condizionandone così la lettura critica. In effetti, l'ondata di maestranze ticinesi giunse a Udine precocemente rispetto al risveglio in Laguna, in quanto la presenza del pittore di Laino, Giulio Quaglio il Giovane (1668-1751) è attestata in Friuli nel 1692 dove stese in palazzo Della Porta i suoi primi affreschi udinesi (Fig. 2).

Non è un caso che il Quaglio pittore incroci le esperienze dello stuccatore Giuseppe Maria Mazza in quanto vi sono matrici culturali comuni.

La scuola bolognese è il centro delle culture artistiche sottese sia al Quaglio

dividuare il segno più significativo della presenza di Abbondio Stazio e del suo allievo Tencalla emerge l'alcova di palazzo Sagredo a Santa Sofia<sup>3</sup>.

Questi due diversi percorsi rimandano alle particolari diverse esigenze che sono sottese alle committenze friulane e a quelle veneziane che qui si può cercare di sintetizzare.

La committenza friulana richiede apparati decorativi molto spesso in palazzi nuovi e da poco acquisiti e pretende di elevare il proprio status aristocratico. Tale condizione sociale in quegli anni viene caratterizzata da un documento che dà un "investimento" richiedente un insieme di segni che lo evidenziano in modo duraturo nell'edificio, tendenzialmente urbano, rappresentante la famiglia, la *gens*.

Al contrario, per l'aristocrazia veneziana, la fine del XVII secolo è il frammento temporale della sua storia che la vede diminuita di rappresentanti, asserragliarsi in un formalismo nobiliare che porta a continui imparentamenti fra famiglie. Questo processo porta all'accorpamento per eredità e matrimonio di capitali famigliari soprattutto di palazzi e ville. Pertanto, la politica nobiliare lagunare tende, nel XVIII secolo, a trasformare gli interni di palazzi di proprietà, a volte avita. Pertanto è propensa "rimodernare" con apparati decorativi anche spazi non solo delle aree "pubbliche" del palazzo, spesso già arricchite da decori, ma anche negli spazi più privati, più intimi delle dimore come le alcove. Non a caso queste diventano una soluzione "moderna" di un interno, tipologia che verrà declinata in Laguna con caratteristiche specifiche e originali.

Si può entrare ancora maggiormente nello specifico. Le famiglie friulane nel periodo in cui l'unico impegno bellico è quello rivolto all'estenuante contrapposizione con il Turco che va estinguendosi per trasformarsi per tutti e due i contendenti in una lussuosa decadenza, sostituiscono le contrapposizioni, le battaglie politiche fra famiglie in competizioni sociali, mondane. I titoli appena acquisiti e un decoro "moderno" nelle dimore sono due componenti legate da uno stringente processo di causa ed effetto.

Nella seconda metà del secolo XVII le famiglie che realizzano importanti apparati decorativi nei loro palazzi avevano iniziato un processo di acquisizioni che le portava ad entrare o per la prima volta nella classe patrizia o a esaltare uno *status* aristocratico già acquisito nel tempo.

Entrando ancor più nel merito, si può analizzare il ventaglio delle famiglie friulane che poco prima della fine del secolo acquisirono titoli e privilegi<sup>4</sup>. Si ricordano le acquisizioni di un maso feudale in Colloredo di Prato da parte dei Beretta nel 1686<sup>5</sup>

3 L'alcova di palazzo Sagredo a Santa Sofia è stata venduta all'inizio del XX secolo e si trova attualmente al Metropolitan Museum di New York.

4 V. CARDONA, *Appunti per la storia dello stucco in Friuli Venezia Giulia nel secondo periodo veneto (XVII-XVIII secolo)*, Tesi di Laurea, relat. Laura Corti, IUAV, a.a. 2002/2003.

5 La famiglia Beretta è originaria del bergamasco ed è presente a Udine nella prima metà del Seicento dove, nel 1731, viene iscritta al nobile Consiglio cittadino. La sua ricchezza deriva in quegli anni dall'aver praticato la mercatura dei panni. Ebbe, nel 1686, il Maso feudale in Colloredo di Prato con giurisdizione sull'omonima villa e in consorzio con altre famiglie. Nel 1715 acquisì la giurisdizione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza di Colugna con titolo comitale. In tale occasione, il capitale versato fu di 1000 ducati e 1500 ducati per l'infuedazione di beni. Le famiglie di cui erano investite in precedenza i beni suddetti erano quella di Prampero e quella dei Lovaria entrambe residenti a Udine. Per la giurisdizione di Colugna, la vendita av-

e poi, insieme alla famiglia Gallici, nel 1708<sup>6</sup>. La giurisdizione civile e criminale, con il titolo di conte di Manzano è acquisito dalla famiglia Piccoli nel 1686<sup>7</sup>.

Il gruppo più consistente è rappresentato dalle famiglie già aristocratiche ma che con l'acquisizione di nuovi feudi assurgono a più alta dignità patrizia. È il caso della famiglia Attimis<sup>8</sup>, iscritta già nel XV secolo nel Consiglio nobile di Udine e di Cividale che nel 1646 acquisisce la giurisdizione civile e criminale della porzione di Attimis, già soggetta al capitanato di Trigesimo. Segue la famiglia Antonini, già iscritta al Consiglio nobile cittadino nel 1518 che acquisisce, nel 1647, la guastaldia della Carnia<sup>9</sup>. La famiglia Caimo, già iscritta al Consiglio nobile di Udine nel 1548, nel 1648 acquisisce la giurisdizione di Tizzano con titolo comitale<sup>10</sup>. La famiglia Della Porta, già iscritta al Consiglio nobile di Udine, acquisisce la giurisdizione di Clauiano nel 1648, per 1100 ducati e per 5700 ducati l'inf feudazione dei beni<sup>11</sup>. La famiglia Mantica viene iscritta

---

venne con un permesso senatoriale. Entrambe le due infeudazioni si trovano nell'attuale periferia di Udine. Alle variazioni registrate con la riassegnazione venne aggiunto il titolo comitale.

- 6 La famiglia Gallici è originaria di Bergamo e giunge a Udine verso l'inizio del XVII secolo. Le sue fortune derivano dalla pratica mercantile ma anche dall'attività tintoria applicata alla seta. Si applicarono anche nell'ambito della stampa in cui furono in un certo periodo famosi. Entrarono nel nobile Consiglio della città nel 1734. Nel 1705 acquistarono in Maso feudale di Colloredo di Prato con giurisdizione sull'omonima villa in consorzio con altre famiglie come la già citata Beretta. Nel 1763 giunsero ad acquisire il titolo comitale versando un capitale di 700 ducati. Il Maso era di proprietà precedente della famiglia *de Simeonibus* abitante anch'essa a Udine. Il titolo fu acquisito con permesso senatoriale. La famiglia costruì il palazzo Gallici Beretta decorato a stucco nel 1730.
- 7 La famiglia Piccoli si elevò economicamente attraverso il commercio, tra cui quello del legname e della ferramenta, fino a essere ascritta al nobile Consiglio cittadino di Udine. Ma già alla metà del Settecento si erano ritirati nella villa di Soleschiano in precarie condizioni economiche. Nel 1685 ebbero la giurisdizione civile e criminale maggiore e minore con mero e misto imperio di Manzano. Furono proprietari a San Lorenzo e a Soleschiano col titolo di conti di Manzano. Tale giurisdizione richiese il versamento di 4503 ducati. Il titolo venne sostituendo la comunità di Manzano. Le variazioni registrate con la riassegnazione portarono all'aggiunta del titolo comitale. Le ville infeudate costituivano la banca di Manzano concessagli nel 1626. Dal 1651 era stata ammessa alla gastaldia di Cividale. La famiglia Piccoli nel 1650 aveva offerto 1000 ducati anche per la giurisdizione di Rodeano. La famiglia acquisì il palazzo Attimis Maniago decorato a stucco nel 1696.
- 8 La famiglia Attimis residente a Cividale del Friuli godette di antica Nobiltà e fu ascritta al nobile Consiglio di Udine già nel XV secolo col diritto di un seggio nel parlamento della Patria e al nobile Consiglio di Cividale. Nel 1646 acquisì la giurisdizione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza della porzione di Attimis già soggetta al Capitanato di Tricesimo. Per l'acquisizione venne versato un capitale di 2000 ducati. "*Attimis di là da roja*" consisteva in un raggruppamento di sessanta edifici adibiti a residenza ed era diviso da una roggia.
- 9 La famiglia Antonini vanta un'antica Nobiltà. Originaria della Carnia si trasferì prima a Venzone alla metà del Quattrocento, dove acquisirono una notevole fortuna con il commercio. Agli inizi del XV secolo si spostò a Udine dove venne velocemente ascritta al Consiglio nobile cittadino nel 1518. Acquistò in consorzio la Guastaldia della Carnia nel 1647 e fu l'unica famiglia friulana nel 1726 a godere di una giurisdizione al di fuori dei confini della Patria. Godette della giurisdizione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza, nel 1647, di Nimis, Vergogna e Prossenico, Cermeu di Sopra, Tarpana, Subit e Porzus con titolo comitale. Il capitale versato fu di 10000 ducati. Nel 1697-98 decorarono a stucco palazzo Antonini Belgrado. La famiglia annovera tra le sue proprietà udinesi, in via Gemona, un palazzo costruito da Andrea Palladio, probabilmente nel 1556.
- 10 La famiglia Caimo, originaria di Piacenza, si trasferì a Udine nel XV secolo dove gestiva una "*spetiarìa*". Venne ascritta al Consiglio nobile cittadino nel 1548. Fu il conte Giacomo Caimo il primo investito di Tizzano. Egli fu «lettore della ragion civile al celebre studio di Padova». I Caimo godettero della giurisdizione civile e criminale maggiore e minore di Tizzano con titolo comitale, titolo acquistato nel 1648 per 1000 ducati. Possedettero il palazzo Masieri Clabassi Sbruglio a Udine, decorato a stucco nel 1765.
- 11 Della Porta erano una famiglia di commercianti provenienti dal bergamasco che si trasferirono a Udine alla metà del XV secolo. Dal 1480 furono ascritti al Consiglio nobile cittadino. La famiglia godette della giurisdi-



**Fig. 2** - Cappella di palazzo Della Porta con affreschi di Giulio Quaglio nel 1704 nella sua prima committenza udinese.

al nobile Consiglio nel 1571 e nel 1650 acquista la giurisdizione di Fontanabona con il titolo comitale<sup>12</sup>. La famiglia Milliana già nel Consiglio nobile di Udine dal 1588, acquista la giurisdizione di Manzinello con titolo comitale nel 1700<sup>13</sup>. La famiglia Fullini

zione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza di Clauiano, dal 1648 per la cifra di 1100 ducati e infeudazione di beni per 5700 ducati. I Della Porta ebbero il titolo comitale nel 1654 con l'esborso di 3000 ducati. Il feudo passò nel 1710 alla famiglia Pesenti di Bergamo per estinzione dei Della Porta. Possedettero il palazzo omonimo a Udine, decorato a stucco nel 1692.

12 La famiglia Mantica era originaria di Como trasferitasi prima a Pordenone e poi a Udine dove venne iscritta al Consiglio nobile cittadino nel 1561. Nel 1680 il conte Carlo Mantica fece costruire vicino a Duomo, con molte difficoltà economiche, il primo teatro della città. I Mantica godettero della giurisdizione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza di Fontanabona e la tutela del pascolo e delle feste paesane di Pagnacco, Arra e Santa Fosca, con titolo comitale acquisito con l'esborso di 1200 ducati. Gli fu negata la seconda istanza. Il feudo fu acquistato nel 1609 per 7953 ducati senza giurisdizione. Ebbero la proprietà del palazzo Montereale Mantica a Pordenone, decorato a stucco tra il 1758 e il 1762.

13 La famiglia Milliana, di origine artigiano-commerciale, fu iscritta al Consiglio nobile cittadino di Udine nel

nel 1673 acquista beni e giurisdizione del feudo di Cuccagna<sup>14</sup>. Queste casate, soprattutto le più antiche, come gli Attimis, gli Antonini e i Strassoldo, con molta probabilità avevano instaurato rapporti di vicinanza con la famiglia Lippomano. Infatti questi ultimi, autori dell'avventura di palazzo Strassoldo Mantica a Udine, vantavano tra i loro membri Ottavio Strassoldo, cavaliere di Malta nel 1653. La famiglia Antonini presentava un cavaliere di Malta entrato nel 1739. Gli Sbruglio vantavano anch'essi un cavaliere gerosolimitano.

Soprattutto la famiglia Strassoldo è un chiaro esempio della triangolazione: aristocrazia udinese, aristocrazia veneziana, cavalierato di Malta utile ai fini di comprendere lo sviluppo delle arti plastiche. Infatti gli Strassoldo sono i committenti degli stucchi di palazzo ora Strassoldo Mantica a Udine, opera dei ticinesi legati al Quaglio. Poche famiglie friulane potevano esibire nel loro albero genealogico un cavaliere. Il caso degli Sbruglio è un evento eccezionale mentre, invece, la famiglia Antonini non faceva parte del circolo ristretto dei cavalieri gerosolimitani al momento della fioritura dello stucco alla fine del Seicento e infatti entreranno nell'Ordine solo nel 1739 quando ormai l'avventura ticinese in terra friulana era in via di esaurimento.

La famosa tela di Giambattista Tiepolo *Consilium in arena*, del 1750 circa, sta a testimoniare quanto nel gioco dei titoli nobiliari fosse significativa l'ingresso nell'Ordine della croce ottagonale in quanto con la scientifica serie di controlli genealogici a cui i richiedenti venivano sottoposti, come nel caso della famiglia friulana dei Florio, l'investitura sanava qualsiasi precedente ombra araldica sul diritto di appartenenza alla grande famiglia dell'aristocrazia, non solo cittadina o dello stato italiano di residenza ma anche europea. Non è infatti casuale che l'evento illustrato da Giambattista Tiepolo del *Consilium in arena* sia stato generato da un patrizio friulano in quanto l'elenco delle famiglie che hanno acquisito nuovi titoli alla fine del XVI secolo corrisponde a quello dei palazzi nuovi o rivisitati in cui si sono cimentati gli artisti dei laghi. Ovviamente questa sovrapposizione non può essere presa come unica prova per spiegare la presenza in questa data degli apparati decorativi ma sicuramente questo fatto non può essere considerato casuale indicando una linea interpretativa forte per comprendere una delle ragioni che legano il contesto friulano alla presenza di decorazioni in stucco in quest'area alla fine del XVIII secolo.

Centrando l'interesse verso villa Lippomano come cartina di tornasole per verificare le andate e ritorni degli stuccatori lombardi nel territorio friulano, dallo studio sotteso

---

1588. Ebbe la giurisdizione civile e criminale maggiore e minore in prima istanza di Manzinello con titolo comitale dal 1700, ottenuto con 1000 ducati e infeudazione di beni per 3000 ducati. Per estinzione della famiglia, il feudo passò ai Pontoni nel 1740 per 3400 ducati. Possedettero la cappella della Madonna di Loreto a Martignacco, decorata a stucco nel 1700.

14 La famiglia Fullini possedeva beni e caratti di giurisdizione civile e criminale maggiore e minore del feudo di Cuccagna dal 1673 con un capitale versato di 2400 ducati e il titolo comitale dal 1694 per 500 ducati. In precedenza il feudo era investito dalla famiglia Di Zucco residente a Cividale del Friuli che gli venne per illegittimo possesso. Tale feudo risaliva all'età patriarcale. Possedettero il palazzo Fullini Xaia a Polcenigo, decorato a stucco nei primi anni del XVIII secolo.



**Fig. 3** - La facciata di villa Lippomano a San Vendemiano, Treviso, fine secolo XVII, dopo il restauro, la parte finale dello Stradon, post 1696. (Foto Pino Guidolotti).

al restauro effettuato negli anni 2011-2015, si può affermare che la grande impresa a stucco forte che ricopre il salone e la galleria è stata eseguita fra il 1690 e la fine del secolo, probabilmente con qualche propaggine nei primi anni del secolo successivo.

La data 1690 emerge dal fatto che antecedentemente a tale data non vi è documentazione significativa della presenza di stuccatori né veneziani né provenienti dai laghi.

Inoltre nel 1696 Gasparo Lippomano (1663-1739) chiede che venga completato *“lo stradon per mezzo il suo palazzo”* (Fig. 3) cioè l’accesso che portava fino alla strada pubblica inquadrando prospetticamente la facciata della villa. Questo è il segno indubbio che l’avventura architettonica dell’edificio seicentesco, con il completamento esterno, si dava per conclusa in quanto il viale svolgeva solo un ruolo scenografico dal momento che non era di fatto transitabile per la sua ripidità né a piedi e men che meno a cavallo. Se questi dati confermano quale fu il lasso di tempo entro cui è stato aperto il cantiere edile, è più difficile da stabilire se al 1696 fosse concluso anche il programma decorativo interno in quanto l’apparato ornamentale rivela la presenza di più mani e diverse intenzioni dal punto di vista dei contenuti e degli stilemi.

Poiché l’apparato decorativo di Monticella discende sicuramente dalla decisiva presenza a Udine di più cantieri che, negli ultimi due decenni del XVII secolo, hanno visto operare un *team* di decoratori intelvesi, quali il frescante Giulio Quaglio (1668-1751) e gli stuccatori Lorenzo Retti (ante 1692-post 1751) e Giovan Battista Bareglio (ante 1692- ?), si può dedurre che il bicromatismo di villa Lippomano si fondi anche su questa continuità tecnico-culturale.

La tecnica utilizzata per la manipolazione della massa plastica dello stucco forte è quella elaborata dal linguaggio barocco che raffina ulteriormente le pratiche messe



**Fig. 4** - Villa Lippomano a San Vendemiano, Treviso, salone da ballo restaurato, affreschi di Antonio Zanchi, primi anni del XVIII secolo. (Foto Pino Guidolotti).

a punto dal cantiere rinascimentale. La necessità di attuare notevoli sporgenze materiche, facendo assumere allo stucco forte valenze scultoree attraverso soprattutto il sottosquadro e lo sbalzo, spinse a mettere a punto delle tecniche atte a risolvere queste esigenze estetiche, su cui lo stuccatore operante a Monticella rivela di essere perfettamente aggiornato.

Gli stucchi del salone di villa Lippomano (Fig. 4) sono stati risolti con tecniche proprie della fine del XVII secolo, messe a punto soprattutto nella Roma barocca, con una notevole presenza di stuccatori lombardo-ticinesi<sup>15</sup>. Queste tecniche permettono di risolvere plasticamente la decorazione del salone da ballo e anche della galleria (Fig. 5) che porta al salone medesimo.

Per comprendere tutto il significato del decoro del salone da ballo è necessario mettere in evidenza altri elementi sim-

bolici. Infatti, se la decorazione plastica nel suo insieme non ha un racconto, nei particolari emergono precise scelte dal valore prevalentemente simbolico. Punto di partenza è l'esaltazione delle imprese famigliari che, in questo caso, non vengono rappresentate negli affreschi, ma si ritrovano in alcuni episodi all'interno dell'insieme decorativo. Prima di tutto il grande stemma famigliare con i suoi colori araldici che è supportato da una grande Croce di Malta (Fig. 6) di cui ben s'intravedono le otto punte. È uno dei tanti

15 Le sporgenze che rientravano entro pochi centimetri venivano risolte con una tecnica di stesura su una superficie scabra e pertanto non necessitava di alcuna anima interna. Con l'ampliarsi dello sporto interviene una tecnica di rinforzo dell'aggancio materico alle pareti consistente o in una semplice chiodatura, cioè una successione di chiodi o per sporgenze ancora più esasperate, a una serie di chiodi collegati tra loro da fili di ferro in modo da armare l'interno della materia. Alla presenza di corpi fortemente aggettanti e con scarsa aderenza alla superficie per la richiesta di forti sottosquadri o addirittura di elementi scultorei aggettanti, si mettevano in atto delle vere e proprie armature in legno e fili di ferro che permettevano di abbozzare su di loro le forme iniziali richieste dal progetto decorativo. Poiché queste strutture richiedevano presenze di corpi a sbalzo, nel caso di figure antropomorfe, di braccia, di gambe e pertanto di materiale pesante e pericoloso, le tecniche attuative erano il risultato di raffinate sperimentazioni che avevano portato a pratiche collaudate. I legni sotto forma di "cantinelle" venivano bruciati in superficie in modo da renderli idrorepellenti e venivano ricoperti di materiale organico quali paglia, fieno, foglie etc. Il tutto veniva legato con della juta cerata in modo da poter sopportare la manipolazione di una prima massa di stucco prevalentemente, soprattutto nel Veneto, a base di calce spenta e cocciopesto.



Fig. 5 - Villa Lippomano a San Vendemiano, Treviso, galleria primo piano restaurata. (Foto Pino Guidolotti).

segnali distribuiti in tutto l'edificio che ricordano in continuazione che quella è la dimora dei Commendatori dell'Ordine. Nel Salone, il trionfo della Croce di Malta, legata allo stemma di famiglia, si dà sulla parete di fronte all'ingresso e alla superiore loggia del salone stesso in modo che si trovi alla fine di una prospettiva orizzontale.

Al contrario, là dove vi è la possibilità di avere una forte prospettiva verticale, lo stemma con la sua Croce di Malta è posto al centro del soffitto della sala da musica. La Croce ottagonale nel salone non vuole essere solo legata allo stemma, cioè alla pura araldica, ma anche alla storia della famiglia e soprattutto all'impegno dei Lippomano, come soldati, nella lotta contro l'Impero ottomano. Infatti, essi furono concretamente impegnati sui campi di battaglia, sia come Cavalieri di Malta sia come *Nobil Homini* veneziani. Per questa ragione il simbolo gerosolimitano è ripetuto al centro di uno scudo posto nella panoplia e in una delle due sovrapposte nella parete a est del salone che, non si può non notare, ha precise corrispondenze con l'apparato decorativo del salone di palazzo Strassoldo Mantica a Udine, in cui coincidono anche i valori cromatici, stucchi bianchi su fondo di marmorino rosa. Vi è anche una corrispondenza temporale in quanto gli stucchi di Udine sono datati e firmati dalla coppia Bareglio-Retti, 1693 (Fig. 7).

Preso atto di quest'avventura degli stucchi nel suo complesso, si deve considerare che non vi è stato nessun tentativo, prima dell'attuale restauro, di condurre un'analisi tecnica e stilistica per inquadrare nella storia dello stucco veneto e friulano questa



**Fig. 6** - Villa Lippomano a San Vendemiano, Treviso, salone da ballo restaurato, con stemma della famiglia Lippomano supportato da una grande Croce di Malta. (Foto Pino Guidolotti).

che è, di là da ogni giudizio qualitativo, una delle più estese imprese decorative dell'area tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo.

Dal convegno sulla storia dello stucco in area Veneto-Friuli Venezia Giulia<sup>16</sup> non erano emerse ricerche dedicate in modo specifico alla villa di Monticella. Erano però emerse delle linee di sviluppo dell'arte dello stucco dell'area, tracciando le linee d'incrocio derivanti dalle varie presenze che avevano caratterizzato le decorazioni a Venezia e in Lombardia realizzate da maestranze dell'area luganese. Dalla sola analisi stilistica, gli stucchi di villa Lippomano possono essere ascrivibili all'influenza dell'équipe dello stuccatore Giovan Battista Bareglio e Lorenzo Retti presenti a Udine in collaborazione con il pittore Giulio Quaglio, a partire dal 1692.

Più precisamente, gli stucchi della villa possono essere ascritti più all'arte di Giovan Battista Bareglio che a quella di Lorenzo Retti in quanto il primo sembra più disposto a operare da solo e in aree territoriali distanti rispetto alla città di Udine, da cui il secondo – invece – sembra non essersi mai allontanato. Il cantiere di stucchi di villa Lippomano ha sicuramente acquisito la lezione delle imprese decorative del binomio Bareglio-Quaglio, anche se il pittore laineso è sostituito da un pittore lagunare, Antonio Zanchi (1631-1722), già presente e operante a Conegliano in quelle date<sup>17</sup>.

Una volta ipotizzato che il cantiere di Monticella discenda dalla lezione degli stuccatori comacini che nell'area friulana s'identifica nel trio Quaglio-Retti-Bareglio, allo stato attuale della ricerca, nulla era possibile aggiungere di scientificamente fondato. In aiuto per il superamento di tale *impasse* era sembrato essere il filo araldico che,



Fig. 7 - Palazzo Strassoldo Mantica, Udine, pannello in stucco forte nel salone da ballo. Lorenzo Retti e Gio. Bat.a Bareglio. Fecero l'anno 1693.

16 Il convegno si è tenuto a Passariano di Udine tra il 24 e il 26 febbraio del 2000.

17 Nel dicembre del 1700 vi è un primo pagamento ad Antonio Zanchi per la pala nella chiesa di San Martino a Conegliano: «al Zanchi pitor per conto della pala di San Martino e Rosa L.109 s.10». Nell'aprile del 1701: «al Zanchi pitor per saldo d'una pala di San Martino e Rosa... L.262 s.10»; «Al detto per la tela et altre spese compresa una carretta per condurlo a Conegliano L.32 s.15» (*Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, Santi Martino e Rosa di Conegliano, Libro d'esito dal 1698 al 1714, b.21, ff.74v,81r*). La pala è datata 1718, forse quando il pittore intervenne per un restauro.



**Fig. 8** - Palazzo Sarcinelli, Conegliano, Treviso, salone da ballo, cornice in stucco forte con la firma "Angelo Pujati fecit".

secondo alcune testimonianze, legava la famiglia dei Lippomano alla famiglia Sarcinelli, nobili di Ceneda, presenti a Conegliano con un palazzo che presenta anch'esso un salone decorato a stucco.

Tale filo era sotteso alla partecipazione di entrambe le famiglie all'Ordine di Malta. Ovviamente, sia come appartenenti al patriziato lagunare, titolo aristocratico indubbiamente più potente del patriziato cenedese, sia come appartenenti all'Ordine con un titolo significativo come quello di Commendatore, il rapporto nell'Ordine tra le due famiglie patrizie sarebbe stato segnato da una maggior potenza da parte dei Lippomano. Pertanto, si sarebbe potuto ipotizzare che, se le due imprese decorative fossero state eseguite dal medesimo sodalizio, i primi committenti che avrebbero chiamato questi artisti nell'area di Conegliano sarebbero stati i Lippomano che, per il loro ruolo all'interno dell'Ordine, avevano notevoli interessi anche nell'area friulana. Basti ricordare la committenza dei nobili veneziani per la "Loggia Lippomano" posta sul percorso per accedere al castello di Udine, del 1486.

È importante ipotizzare che la prima committenza in area di Conegliano si debba ai patrizi veneziani di Monticella, poiché stabilisce un *ante quem* in relazione agli stucchi di palazzo Sarcinelli. Infatti, una attenta analisi dell'avventura decorativa del palazzo dei nobili di Ceneda ha portato alla scoperta della firma dell'autore degli stucchi e la relativa data di esecuzione. È emerso così uno stuccatore dalla precisa identità storica, in quanto le ricerche attuate sono riuscite a identificare non solo la personalità dell'au-

tore di queste decorazioni ma anche tutto l'intorno sociale e territoriale legato a tale figura. La firma incisa su un nastro nel salone, illumina uno stuccatore che porta un cognome che è toponimo di una località non distante da Conegliano: il centro abitato di Puja, ora nel comune di Prata di Pordenone. La scritta afferma: Angelo Pujati *fecit*, 1709 (Fig. 8). Antonio Soligon, nel saggio apparso nel 2008 nella rivista di studi storici «Storiadentro»<sup>18</sup>, aveva già individuato all'interno degli stucchi il nome dell'autore Angelo e la data 1709. Non era invece riuscito a decifrarne il cognome in quanto in corrispondenza delle lettere vi erano lacune di materia plastica e ridipinture.

È evidente la volontà dei Sarcinelli di realizzare uno spazio decorato all'interno del loro palazzo storico con le medesime tecniche e stili di stucco forte e con lo stesso impegno auto celebrativo del salone da ballo di villa Lippomano (Fig. 9).

Il comune intento esaltatorio porta i committenti e l'artista a riprendere più volte il tema decorativo della croce ottagonale bianca, insegna specifica dell'Ordine di Malta. La scelta decorativa è inquietante dal punto di vista storico in quanto i Sarcinelli a quella data non erano stati mai insigniti dell'Ordine gerosolimitano né risulta, dalle ricerche, che mai ne siano stati successivamente fregiati.

In effetti, Giovanni Sarcinelli era stato decorato di un cavalierato insieme a Pietro Montalban. Le insegne erano state donate dal re di Francia, Enrico III di Valois (1551-1589), al passaggio da Conegliano nel 1574 nel suo viaggio da Vienna a Venezia per riconoscenza dell'ospitalità ricevuta dai fratelli Francesco e Giovanni nel loro palazzo. Pur di fronte a una ricerca approfondita non è emerso nulla riguardo a quale cavalierato vennero ascritti, dal Re di Francia, i Sarcinelli e i Montalbano. Si è ritenuto a un certo punto che il cavalierato predetto fosse quello dell'Ordine di Santo Spirito che presenta come decorazione la stessa croce ottagonale bianca di quello gerosolimitano. Non solo, l'ordine di Santo Spirito vede la croce ottagonale caricata di un ornamento al suo centro. Si tratta della colomba bianca. Approfondendo l'ipotesi questa è risultata storicamente infondata in quanto Enrico III fondò il suddetto Ordine cavalleresco nel 1578, mentre il viaggio che lo portò a passare per Conegliano avvenne quattro anni prima (Fig. 10).

La forte carica tematica di cui sono espressione le varie *historiae* dipinte che si distendono sulle pareti e sul soffitto del salone di villa Lippomano si integra perfettamente con gli apparati decorativi che la contornano. Quella che sembra oggi apparentemente una spiccata tendenza verso l'*horror vacui* si rivela a una più attenta lettura un sofisticato progetto, tutto interno alle istanze sociali e culturali della fine del XVII secolo sia proprie dell'area veneziana sia di quella friulana, che porta alla risoluzione di due chiari intenti.

Il primo, quello di far svolgere al linguaggio degli stucchi il ruolo che era andato sviluppandosi nella visione barocca del rapporto fra arte pittorica e arte plastica, cioè

18 A. SOLIGON, *Stucchi e miti di Palazzo Sarcinelli*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s., n. 5, *Conegliano dal mito alla storia*, Comune di Conegliano 2008, pp. 129-145.



**Fig. 9** - Palazzo Sarcinelli, Conegliano, Treviso, salone da ballo decorato con stucchi firmati da Angelo Pujati 1709.

di riquadrare l'intervento pittorico entro precisi e riconoscibili spazi anche se complessi se non addirittura volutamente contorti. È quel concetto di superamento delle precise geometrie rinascimentali di cornice assunta dal mondo classico che porta a invertire tale rapporto fino a esaltare la cornice, cioè il contenente rispetto al contenuto. Ecco che la cornice, che l'uso dello stucco forte esalta, supera il concetto di limite e conquista tutto lo spazio dell'intorno, insinuandosi sia all'interno del dipinto recintato sia nello spazio libero divenendo, di fatto, l'attore principale dello spazio-scena entro cui può svilupparsi.

Il secondo è quello che, nel suo dilatarsi, la cornice come decorazione spaziale può svolgere un ruolo significativo che va oltre l'aspetto puramente estetico, cioè oltre la sua pura visibilità. Ecco che prende senso un aspetto difficilmente comprensibile a una contemplazione puramente estetica del salone da ballo della villa di Monticella.

In quello che è evidente, a prima vista, essere un *horror vacui* si insinuano delle superfici verticali libere e vuote. Sembrano quasi dei naturali riposi nel furore plastico del cantiere degli stucchi. Ma se ribaltiamo il cono ottico dell'indagine e partiamo dal presupposto che il salone è stato pensato in prima istanza per quella aristocratica liturgia laica che è il ballo nel XVII e XVIII secolo, allora l'alternarsi di superfici ricoperte di decorazioni e di superfici libere portano a un possibile disvelamento<sup>19</sup>.

19 Dei molteplici esempi di sale da ballo nell'area della Serenissima che sono stati attuati a cavallo dei secoli

L'apparato decorativo a stucco forte e marmorino risponde a precise esigenze acustiche, integrandosi con le scelte architettoniche e tecnico-costruttive sottese all'esigenza di un grande spazio che non deve presentare ostacoli nel piano di calpestio, per rendere possibile il rituale della danza. I volumi vanno voltati con unghie nel passaggio tra le pareti verticali e il soffitto e vengono raccordati, con supporti plastici, gli spigoli determinati dall'incrocio delle pareti. È in quest'ottica che vanno visti la presenza di una loggia per i musicisti, a metà altezza del salone, su cui si affaccia assieme a due finestre balconate che permettono, o l'inserimento di ulteriori musicanti o la contemplazione dall'alto del rito laico per coloro che vogliono presenziare, senza partecipare.

Questo spiega, a più livelli, il distribuirsi degli ornati plastici sulle pareti e sul soffitto, non solo dal punto di vista materico, ma anche da quello concettuale.

Le tematiche espresse dagli estesi affreschi attribuibili ad Antonio Zanchi, giustificano l'assenza di racconto da parte della decorazione a stucco che si svolge con figure antropomorfe, fitomorfe e con nature morte, come le panoplie, senza una *consecutio* logica. Questi si danno come puri segni decorativi che vanno a espletare, nel loro distendersi, una funzione "calcolabile" solo in termini acustici. Questo giustifica il loro raggrupparsi, concentrarsi in punti d'incastro delle superfici, questo giustifica il loro variare continuo di volume e il non presentare mai superfici lisce, questo giustifica là, dove viene ritenuto opportuno, la loro assenza e il predominare per lacerti di superfici lisce, addirittura rispecchianti per la ricercata rifinitura a marmorino.

Il cromatismo sotteso alla decorazione del salone da ballo è perfettamente allineato ai valori simbolici che vengono distesi nello spazio senza soluzione di continuità. Il rosa e il bianco fino al grigio perla, che distingue non solo il salone da ballo ma tutta la villa e declinato con i più svariati materiali, rimandano a una raffinata interpretazione dei colori dell'Ordine di Malta, cioè il rosso e il bianco, ma sono anche una rilettura dei principali colori araldici della famiglia dei Lippomano, cioè il rosso del campo e l'argento della banda.

Si deve però richiamare, come si vedrà nell'inquadrare il ruolo del cantiere degli stucchi di villa Lippomano all'interno dell'avventura plastica di tutta l'area friulana alla fine del XVII secolo, che nella soluzione cromatica del fondo e della massa di stucco forte si ha la medesima soluzione, fondo rosa e stucchi bianco calce, anche in dimore dove non vi è nessuna giustificazione araldica come si può constatare nella soluzione cromatica data nelle sale del palazzo Strassoldo Mantica a Udine.

---

XVII e XVIII, può essere significativo ricordare qui una testimonianza, lontana spazialmente da Conegliano, ma con un forte legame tracciato dalla presenza del pittore intelvese Giulio Quaglio, che ha operato contemporaneamente sia nel Friuli che nella parte veneta della Lombardia. Si fa qui riferimento alla sala da ballo 'detta di Apollo' di palazzo Martinengo Palatini a Brescia, eseguita nel 1714, data rinvenuta assieme alla firma dell'autore nell'affresco del soffitto sullo scudo di Marte. La spazialità e il ruolo della decorazione tracciano un filo di congiunzione con il salone da ballo di villa Lippomano e non a caso le fonti legano la titolazione ad Apollo alla documentata attività musicale che ivi veniva svolta. G. BERGAMINI, *Giulio Quaglio*, Udine, 1994, p. 229.



**Fig. 10** - Palazzo Sarcinelli, Conegliano, Treviso, panoplia sormontata da una croce ottagonale, salone da ballo.

Se si considerano gli stucchi di palazzo Sarcinelli e di villa Lippomano senza il legame che era stato finora ipotizzato dell'Ordine di Malta, si deve considerare che è probabile che nel cantiere di Monticella operasse anche il Pujatti all'interno di un *team* molto articolato e complesso, probabilmente quello del Bareglio. Infatti, entrambe le avventure decorative presentano degli aspetti contraddittori su cui ripiegarsi. Tutte e due mostrano la presenza di mani diverse. Nel cantiere dei Lippomano queste non sono sottese a un abbassamento di qualità ma più che altro alle capacità diverse delle varie presenze di plastificatori in villa. Al contrario, nel cantiere dei Sarcinelli vi è un livello esecutivo meno raffinato che sottende una divisione dicotomica della produzione: un maestro e delle maestranze meno qualificate.

Alcuni brani degli stucchi di Monticella potrebbero aver visto la loro esecuzione da parte di Angelo Pujatti. Sicuramente i momenti più ampi e dall'esecuzione

più raffinata degli stucchi dei Lippomano vanno ascritti alle mani sapienti dei maestri comacini che imperversavano nelle committenze aristocratiche in quegli anni. Per porre un ponte nuovo con le avventure della decorazione a stucco della città di Udine e dintorni si ritiene sostitutivo il legame ipotizzato con i Sarcinelli attraverso l'Ordine di Malta. Infatti, una delle imprese più significative, in questo senso, la si trova in palazzo Strassoldo Mantica a Udine e, non a caso, i Strassoldo con Ottaviano, nel 1653, erano assurti al cavalierato gerosolimitano. La decorazione a stucco del loro palazzo a Udine nel 1692 viene a sottolineare, probabilmente, oltre l'acquisizione di nuovi feudi, anche il cavalierato. Quindi non è difficile ipotizzare che vi sia stata un'andata e un ritorno tra le due famiglie in relazione alle imprese decorative a stucco.

È ipotizzabile che Angelo Pujatti si sia inserito nel cantiere a villa Lippomano per poi essere chiamato a dirigere un'impresa meno significativa sia dal punto qualitativo che quantitativo di palazzo Sarcinelli a Conegliano. Si confrontino le diverse situazioni esistenti nell'area friulana e in quella veneziana, relativamente alle esperienze della decorazione a stucco sul finire del Seicento per mettere a punto le ragioni che hanno determinato le scelte decorative dei Lippomano per portare a termine la rivisitazione architettonica della dimora di Monticella divenuta di fatto una reggia al centro di un *im-*



**Fig. 11** - Palazzo Antonini Belgrado al Patriarcato, Udine, 1697, decorazioni del trio Quaglio, Bareglio, Mazza.

*perium* sotto il segno della Croce di Malta. Questo si distendeva in quegli anni dal Trentino, con l'Ordine Teutonico, fino ai confini della Repubblica dalla parte dell'Impero.

Infatti, a prima vista si potrebbe ipotizzare che, dopo la scelta di chiamare un artista operante prevalentemente a Venezia, di fama internazionale, come Antonio Zanchi, per il contorno degli affreschi si sia attuata la scelta di utilizzare un artista dell'area friulana. In effetti, a un'analisi approfondita e a un taglio sincronico sulle presenze e sulle opere nei due centri alla fine del secolo, risulta che la decisione presa dal Lippomano era perfettamente giustificata.

Udine nella seconda metà del Seicento viene investita da un vero *furor* decorativo, che si distende sia sugli edifici della nuova nobiltà, quella cosiddetta di Candia, sia sulle dimore della nobiltà oramai acquisita da tempo. Ovviamente molte sono le ragioni che sottendono a questa fioritura di decori, tra cui il fatto storico che ormai gli atavici contrasti violenti tra i vari partiti della Nobiltà friulana trovassero, attraverso la pacifica convivenza all'interno della Serenissima, una ragione più nello scontro tra il lusso e il mecenatismo che fra la lotta armata e la violenza fisica.

Questo insieme di ragioni determina che proprio i Della Porta, da poco infeudati, sentono il bisogno di costruire un palazzo nel 1658 chiamando un architetto prove-

niente dall'area della valle d'Intelvi, Bartolomeo Rava (ante 1663-?) che si avvale della collaborazione di due compatrioti Giovan Battista Vallisneri o Valnegra e Giovan Battista Novo (ante 1679-?). È l'avanguardia di un gruppo consistente di artisti che saranno i fautori del trionfo della decorazione a stucco nel tardo Seicento della città di Udine.

Nel 1692 nel cantiere del palazzo Della Porta fa la sua comparsa, il ventiquattrenne Giulio Quaglio (1668-1751) chiamato ad affrescare una sala, una loggia aperta e una piccola cappella gentilizia con sacrestia. Le ragioni della chiamata di Giulio Quaglio non sono note ma sicuramente fanno agio sulla presenza di artisti compatrioti ma anche sulla fama dei probabili maestri. Per la sua giovane età, un così importante incarico non poteva essere giustificato se non da rapporti di parentela e di amicizia con professionisti già sul luogo della committenza o insieme dalla fama dei cantieri in cui aveva attuato l'apprendistato.

Lo storico Giuseppe Bergamini, nella sua biografia sull'artista, ipotizza che i suoi maestri possano essere stati il lainese Giovan Battista Barberini (1625 ca-1691) e Giovan Battista Carloni di Scaria (1642-1721), la cui lezione egli apprese probabilmente dai figli Diego Francesco e Carlo Innocenzo<sup>20</sup>. Infatti quest'ultimo fu iniziato alla pittura proprio da Giulio Quaglio che lo condusse nei cantieri di Lubiana nel 1703 in qualità di garzone e di aiuto.

Nel 1692 con l'arrivo del pittore itelvese, giungono anche gli stuccatori Lorenzo Retti e Giovan Battista Bareglio che, probabilmente, hanno rapporti di amicizia se non di parentela col frescante e costituiscono un trio vincente. Nel cantiere, il socio accomandatario è il Quaglio, in quanto negli attestati di pagamento risultano presenti tutti gli artigiani, anche i meno qualificati, mentre non sono mai citati gli stuccatori che, al contrario, firmano direttamente la loro opera insieme al pittore a palazzo Strassoldo Mantica. Evidentemente essi sono a carico del socio accomandatario.

Al trio sono riconosciuti una serie di cantieri che si susseguono a ritmo costante: il palazzo Della Porta e il palazzo Strassoldo Mantica nel 1692; la cappella del Monte di Pietà nel 1694; palazzo Attimis Maniago e Danieluzzi Braida, dove è certa la presenza del Quaglio ma non quella dei due stuccatori, nel 1696; palazzo Antonini al Patriarcato nel 1697 (Fig. 11); la chiesa di Santa Chiara, dove è certa la presenza del pittore ma non quella dei due stuccatori, nel 1698 e, la cappella della Madonna di Loreto a Torreano di Martignacco (Fig. 12), dove è certa solo la presenza di Giulio Quaglio, nel 1700.

Un tale sforzo quantitativo e qualitativo ha richiesto sicuramente un numero di addetti al cantiere degli stucchi molto elevato e che non può non aver prodotto, tra l'apprendistato e il raggiungimento di un grado più elevato all'interno della struttura produttiva, l'inserimento di giovani locali attratti dalla richiesta di manodopera.

L'artista che ha firmato gli stucchi di palazzo Sarcinelli, con tangenze con quelli di villa Lippomano, è sicuramente tra coloro che hanno attraversato questo apprendistato e

20 G. BERGAMINI, *Stuccatori in Friuli al seguito del Quaglio*, in *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di J. Hofler, Ljubljana 2000, p. 244.



**Fig. 12** - Cappella della Madonna di Loreto a Torreano di Martignacco, Udine. Sicura la presenza di Giulio Quaglio, incerta la presenza del duo Bareglio-Retti.

questo acculturamento tecnico e artistico. Non solo, gli studi approntati dopo la scoperta della firma, hanno messo in evidenza che Angelo Pujatti faceva parte di un gruppo familiare con una sua consistenza culturale e con un suo ruolo sociale che gli ha permesso di potersi organizzare con un proprio cantiere e di raccogliere committenze di buon livello.

Il fratello di Angelo Pujatti, Don Valerio Pujatti *quondam* Valentino (1682-1762), fondatore della Chiesa di Puja, compare con il *N.H.* Gasparo Lippomano (1663-1739) *quondam* Sebastiano, Commendator, in un istrumento di affittanza, in data 24 marzo 1732, da quest'ultimo concesso ai fratelli Perissinotto, di una "Pezza di terra casativa, cortivale ed ortale" situata in Prata vecchia<sup>21</sup>.

21. G. PUJATTI, *La parrocchia di Puja e i Pujatti. Memorie raccolte dalle Famiglie della Parrocchia e dai vari Archivi Parrocchiali e Civili dei dintorni*, Puja (PN), 1969, pp. 21-22, pp. 43-49 e 117. Questo sicuro rapporto documentato tra le famiglie Lippomano e Pujatti può assicurare che l'entourage dello stuccatore ha sicuramente avuto rapporti con i proprietari della Villa di San Vendemiano, ma la data tarda dell'atto di affittanza, 1732, non permette di poter affermare che vi sia stato un rapporto diretto un rapporto tra lo stuccatore Angelo e i committenti degli stucchi della Villa.



**Fig. 13** - Ritratto di Giuseppe Antonio Pujati da: Galleria dei letterati e artisti illustri di Bartolomeo Gamba, Venezia 1824.



**Fig. 14** - Ritratto di Giuseppe Maria Pujati da: Galleria dei letterati e artisti illustri di Bartolomeo Gamba, Venezia 1824.

Questa testimonianza, oltre a costituire un segno di un probabile rapporto continuativo con la famiglia Lippomano, mette in evidenza il livello sociale raggiunto dal ramo dei Pujatti detto dei Valentinetti, predicato che gli derivava dalla discendenza diretta da un Valentino Pujatti *q.* Marco (1643-1702), padre dello stuccatore Angelo e di Don Valerio, cui si deve la prima pietra della chiesa di Puja, frazione storica del comune di Prata di Pordenone, da cui la famiglia prende il nome.

Altri rappresentanti, non del ramo dei Valentinetti ma facenti parte dell'albero genealogico, sono emersi dagli archivi storici e più esattamente il medico Antonio Giuseppe (1701-1760) *q.* Domenico, professore presso l'università di Padova, della generazione successiva dello stuccatore di palazzo Sarcinelli. Allievo di Giovanni Battista Morgagni (1682-1771), nel 1737, dopo aver pubblicato il *Decas variarum medicarum observationum*, emerse nell'ambiente medico patavino e, successivamente ricoprì il posto di primario medico a Feltre. Nel 1754 il Senato Veneto lo chiamò alla cattedra di Medicina Pratica Ordinaria dell'Università patavina, incarico che mantenne fino alla morte. L'interesse oltre a quello scientifico che lo caratterizzò e che è testimonianza dell'alto livello culturale raggiunto dalla famiglia fu la musica e la letteratura, in quan-

to fu conosciuto anche come violinista e poeta. La sua opera più importante, come scienziato e ricercatore fu il *De victu febricitantium dissertatio*, pubblicato a Padova nel 1758 e che ebbe un certo riscontro anche fuori dai confini veneti e itali.

Dalla genealogia emerge un altro testimone dell'impegno culturale della famiglia Pujatti, Giuseppe Maria Benedetto (1733-1824) q. Giuseppe Antonio, che si distinse nella seconda metà del XVIII secolo.

Nel 1753 andò a Brescia al collegio somasco di San Bartolomeo dove fu iniziato a letture decisive per la sua educazione culturale e religiosa e strinse amicizia con due religiosi molto vicini al movimento giansenista: Giovanni Battista Guadagnini e Antonio Zorzi, futuro vescovo di Ceneda e di Udine, attraverso il quale si può ipotizzare un rapporto privilegiato con i Lippomano. Nel 1760 si trasferì a Roma dove rimase per circa dieci anni, come professore di retorica e poi di teologia nel collegio clementino. Nel 1785 venne chiamato come professore di Sacra Scrittura all'Università di Padova e vi rimase fino al 1798. Si trasferì poi nel monastero di Praglia presso Padova. Ebbe un ruolo emergente nel movimento giansenista e in opposizione alla curia. Verso la fine della sua vita si dedicò ad alcune opere di carattere politico. In questo gruppo possiamo inserire un libretto che raccoglie una serie di critiche contro l'etica della massoneria, *Esame di un articolo del signor de La Lande sopra i Liberi Muratori e di una nuova apologia sopra i medesimi* uscito a Venezia nel 1787.

Questo irrompere di Giuseppe Maria all'interno delle problematiche massoniche, a prima vista sembrerebbe porlo come un rappresentante religioso in forte opposizione all'illuminismo, vincente soprattutto nell'ambito aristocratico e nella borghesia emergente, impegnata soprattutto nelle professioni con un alto tasso di scientificità, come l'ingegneria e la matematica. È invece il segnale di una partecipazione attiva alla massoneria, come emerge dalla documentazione storica degli iscritti alle logge patavine. Anche se in un rapporto postumo, pertanto non significativo per gli interventi a stucco di Angelo Pujatti ma per una comprensione più ampia degli ambiti culturali in cui si aggirano i rappresentanti della famiglia Pujatti è di peso constatare che intorno alla figura di Giuseppe Maria, massone, ruotano aristocratici come i conti De Lazara, i Cittadella, l'ingegnere Angelo Sacchetti, l'architetto Giuseppe Jappelli e, soprattutto, i conti Polcastro che erano in quegli anni strettamente imparentati con i Querini-Stampalia e i Lippomano attraverso lo sposalizio, del 4 maggio 1818, del conte padovano Girolamo Polcastro q. Sertorio (1763-1839) con la contessa Caterina Querini Stampalia (1796-1869), terzogenita di Maria Teresa Lippomano.

Questi rapporti massonici fra tanti attori legano famiglie tra loro imparentate, come i Lippomano e i Querini-Stampalia, quest'ultimi con i Polcastro. Contemporaneamente i Polcastro risultano in rapporto di parentela con le famiglie Cittadella, poi Cittadella-Vigodarzere e con la famiglia De Lazara. S'insinuano in questa ragnatela architetti e ingegneri come lo Jappelli e il Sacchetti, una serie talmente articolata di riscontri che giustifica l'ipotesi che la chiesa attuale di San Nicolò abbia avuto un *restyling* con istanze muratoriane.

## Cronotassi e sincronie degli artisti comacini e allievi che sono intervenuti nell'avventura decorativa a stucco e ad affresco in area Friulana e i rapporti con villa Lippomano fra il XVI e XVII secolo

**Barberini Giovan Battista** (1625-1691), opera nella Lombardia della Serenissima, a Bergamo e Cremona. Con Giovan Battista Carloni, probabile maestro di Giulio Quaglio.

**Carloni Giovan Battista** (post 1642-3/6/1721), opera prevalentemente in Germania e Austria. Nel 1698-1702 decora la navata del Duomo di Gorizia (?); nel 1704 la Chiesa dell'Immacolata a Gorizia (?). Con Giovan Battista Barberini, probabile maestro di Giulio Quaglio attraverso la mediazione dei figli Diego Francesco e Carlo Innocenzo.

**Rava Bartolomeo**, opera a Udine, nel 1658 a palazzo Della Porta e nel 1660 al Monte di Pietà. Lavora in questi cantieri con gli aiutanti Giovan Battista Valnegra e Giovan Battista Novo (ante 1679-?) tutti di Val Intelvi.

**Giovanni Pacassi** (ante 1682-1745), friulano, lavora nel 1682 nella chiesa della Madonna di Loreto e di San Rocco a Versa; nel 1704 al seminario di Verdenbergico a Gorizia.

Un **Autore Ignoto** decora nel 1686 (?) la chiesa di San Quirino di Udine.

**Giulio Quaglio** (1668-1751), itelvese, lavora nel 1692 a palazzo Della Porta e a palazzo Strassoldo Mantica; nel 1693 alla chiesa di San Francesco di Cividale (canonico Giovan Battista Della Porta); nel 1694 alla cappella del Monte di Pietà; nel 1695 a palazzo Danieluzzi Braida; nel 1696 a palazzo Attimis Maniago; nel 1697 a palazzo Antonini al Patriarcato; nel 1699 alla chiesa di Santa Chiara (architetto Giovan Battista Valnegra) e nel 1700 è presente alla cappella della Madonna di Loreto a Torreano di Martignacco.

**Lorenzo Retti** (ante 1692-post 1751), itelvese, lavora nel 1692 a palazzo Della Porta e a palazzo Strassoldo Mantica. Nel 1693 nella chiesa di San Francesco a Cividale (?); nel 1694 opera nella cappella del Monte di Pietà; nel 1695 a palazzo Danieluzzi Braida (?); nel 1696 a palazzo Attimis Maniago; nel 1697 lavora a palazzo Antonini al Patriarcato; nel 1699 nella chiesa di Santa Chiara (?); nel 1700 presso la cappella della Madonna di Loreto a Torreano di Martignacco (?).

**Giovan Battista Bareglio** (ante 1692-?), itelvese, opera nel 1692 a palazzo Della Porta e a palazzo Strassoldo Mantica; nel 1693 presso la chiesa di San Francesco a Cividale (?); nel 1694 nella cappella del Monte di Pietà; nel 1695 a palazzo Danieluzzi Braida (?); nel 1696 a palazzo Attimis Maniago; nel 1697 a palazzo Antonini al Patriarcato; nel 1699 presso la chiesa di Santa Chiara (?) e nel 1700 nella cappella della Madonna di Loreto a Torreano di Martignacco (?).

**Angelo Pujatti** (1673-1751) nel 1709 esegue gli stucchi di palazzo Sarcinelli a Cognegliano. Tra il 1690 e il 1700 probabilmente è presente a villa Lippomano a San Vendemiano (?).

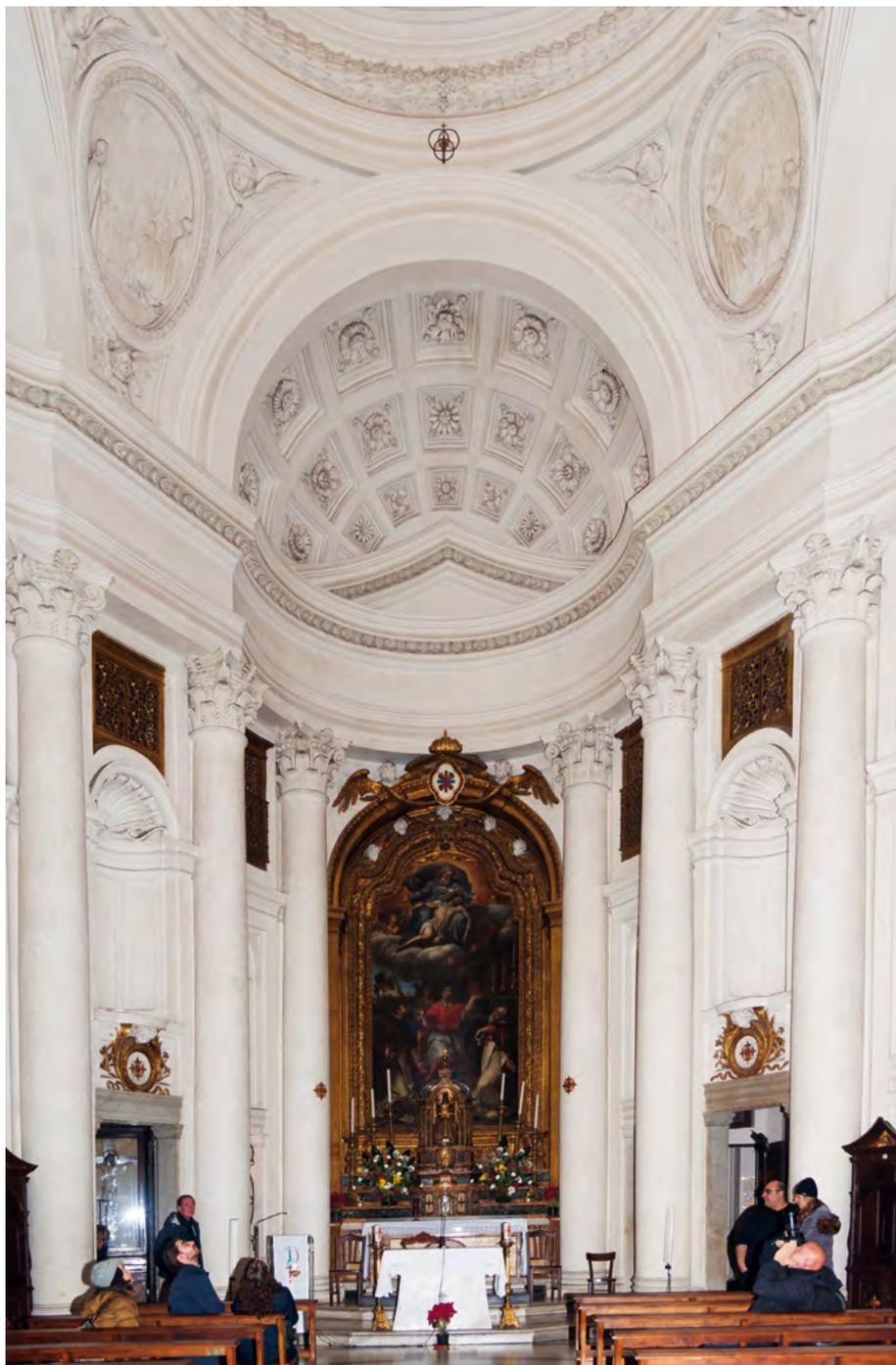
# Stuccatori ticinesi e barocco romano: Giuseppe Bernascone e soci nel cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane

## *Rilettura tecnica delle fonti documentarie*

Carla Giovannone

La condizione privilegiata di conoscenza diretta delle opere d'arte consentita dalla assidua frequentazione del cantiere durante i lavori di restauro è una rara occasione di studio per correlare i dati sulle tecniche esecutive tratti dalle osservazioni ravvicinate delle superfici decorate e dalle indagini scientifiche con le notizie desunte dalle fonti<sup>1</sup>. Nell'archivio di San Carlino alle Quattro Fontane sono conservati molti documenti afferenti alla precettistica tecnica della letteratura artistica barocca<sup>2</sup>. Tra queste fonti la più importante è senz'altro la *Relazione e Fabrica del Convento di San Carlo alle Quattro Fontane* nella quale Fra Juan di San Bonaventura trascrive la cronaca e i documenti dei lavori del convento dei Trinitari<sup>3</sup>. La rilettura di questi documenti di affidamento e pagamento dei lavori come patti, capitoli e stime è utile per conoscere l'organizzazione della fabbrica seicentesca e i rapporti tra le maestranze artigiane, i committenti padri Trinitari e l'architetto Francesco Borromini. L'alta qualità dei magisteri tecnici impiegati nella realizzazione della struttura muraria, delle finiture architettoniche e degli apparati decorativi, insieme alla coerenza intellettuale e tecnica nell'applicazione dell'idea progettuale alla manifattura, determina l'eccellenza del risultato nell'impiego di un 'materiale povero' come lo stucco, che riveste con continuità tutte le superfici architettoniche interne della chiesa (Fig. 1). Il controllo nelle fasi di esecuzione dei lavori è testimoniato dalle fonti che citano la presenza continua dell'architetto in cantiere al fianco degli artigiani: «... perché detto sig. Francesco lui

- 1 L'eccezionale opportunità di partecipare ai cantieri di San Carlino alle Quattro Fontane in Roma, come restauratrice libero professionista prima dell'inquadramento nei ruoli del MiBAC, mi ha consentito di operare nel complesso borrominiano dal 1996 al 2001 partecipando ai restauri della facciata laterale della chiesa, della facciata del convento, del cantonale e campanile e delle superfici decorate in stucco dell'interno della chiesa. Cantieri eseguiti con fondi europei sotto la D.L. degli architetti Marina Bonavia, Lucia Di Noto, Rosamaria Francucci e Francesco Montuori e finanziamenti del MiBAC con la D.L. dell'Arch. Paola Degni, in associazione con l'ERRE Consorzio, insieme a consulenti e a professionisti qualificati nelle varie discipline i cui contributi sono confluiti nel volume a cura di P. DEGNI, *La Fabrica di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, Roma, 2007. Inoltre, dal 2013 come funzionario restauratore dell'ICR sono impegnata nella progettazione, direzione operativa del restauro del Portale Borrominiano di Palazzo Carpegna, con la D.L. dell'arch. Donatella Cavezzali condotto in attività didattica con gli studenti dei corsi 63°, 64°, 65° della SAF recentemente ultimato dalla Cooperativa 'Fabrica'.
- 2 M. BONAVIA, *Indice delle fonti documentarie*, Appendice in *Borromini ritrovato: retrospettiva storiografica... nel cantiere di restauro*, in P. DEGNI, *op. cit.*, pp. 97-116.
- 3 *Relazione e Fabrica del Convento di San Carlo alle Quattro Fontane scritta da Fra Juan di San Bonaventura*, Archivio di San Carlo alle Quattro Fontane (da ora A.S.C.Q.F.) Ms 77- a, trascritta in O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Berlin, 1928.



**Fig. 1** - Interno della chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane in Roma. (Foto Veronica Marsili).

medesimo governa al murator la Cuciara; drizza al stuchator il Cuciarino, al falegname la sega et l'scalpello al scarpellino; al Matonator la martinella et al Ferraro la lima; di modo che il Valor delle sue fabbriche è grande; ma non la spesa come censura li suoi emuli: lo qual non viene di altro capo che della industria del suo ingenio...»<sup>4</sup>. La vigile presenza dell'architetto nella fabbrica della chiesa è confermata dal ritrovamento di ripensamenti, correttivi e schizzi in muro, eseguiti in corso d'opera, scoperti durante il descialbo delle superfici, che denotano una supervisione costante durante l'esecuzione degli stucchi: un esempio è l'allungamento delle piccole croci smaltate della corona della cupola<sup>5</sup>. L'architetto è sia l'artefice geniale del progetto ma anche attento direttore dei lavori e perito che controlla ogni fase costruttiva e decorativa. Francesco Borromini era garante della riuscita dell'opera sia per i committenti Padri Trinitari che per le maestranze quali muratori, fabbri, stuccatori, falegnami ecc., dei quali tarava e controfirmava i consuntivi dei lavori e i relativi pagamenti. Gli stuccatori costituiti in società con il capomastro si impegnavano in solido alla realizzazione della decorazione plastica delle superfici architettoniche dell'interno della Chiesa secondo i disegni, i modani e le direttive incontrovertibili dell'architetto. Ciò che travalica la precettistica materiale dei capitolati è che, nel caso del cantiere borrominiano della chiesa di San Carlino, i rapporti tra architetto, maestranze e Padri Trinitari sono basati su una profonda stima reciproca, sulla chiara gerarchia dei ruoli e sulla correttezza professionale tanto da garantire il raggiungimento degli obiettivi professionali per i primi e la soddisfazione delle esigenze di culto per i religiosi. Nella relazione della fabbrica frate Juan di San Bonaventura trascrive «1640, 26 febr. Come lasciamo già detto in questo libro: la fabr.a della chiesa fu levata al M<sup>o</sup> Nicolò Scala così imperfetta, cioè solam.te murata e senza arriciarla, perché non empiva la condizione delli Patti... et così fu data ad stuchare al M<sup>o</sup> Giuseppe Bernascone, a manifattura solamente, et tutti li materiali cioè polvere di marmoli, calcie, pozellana, ferri e ponti, per conto e spesa di d.i PP. Per prezzo di scudi 600 conf.e, li patti et dichiarazioni f.i tra d.i PP. et d<sup>o</sup> Capo m<sup>o</sup>»<sup>6</sup>. L'esperienza negativa dell'inadempienza di mastro Nicolò Scala, che lasciò la fabbrica incompleta, in muratura e senza arriccio, e i contenziosi legali che ne seguirono, spinsero nel febbraio del 1640 i Trinitari ad affidare i lavori di ultimazione dell'interno della chiesa di San Carlino al capomastro stuccatore Giuseppe Bernascone e ai suoi soci. Questi artigiani, che Francesco Borromini già aveva diretto a Santa Lucia in Selci nella decorazione della cappella Landi, risultavano evidentemente un gruppo ben organizzato e affidabile, che rispondeva 'in solido' agli impegni assunti e che poteva garantire ai religiosi la soluzione di una situazione così critica<sup>7</sup>. Il contratto

4 O. POLLAK, *op. cit.*, p. 48.

5 D. LUZI, *Gli apparati architettonici e decorativi all'interno della chiesa: tecniche di finitura originarie ed interventi manutentivi*, in P. DEGNI, *op. cit.*, p. 217.

6 O. POLLAK, *op. cit.*, p. 84.

7 M. TABARRINI, *Le maestranze del cantiere di San Carlino*, in Appendice a P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, 2001, p. 183.

17

Fabrica della Chiesa: Stuccho

Die 26 februarij 1640

D. Ludovicus a S. Joanne Baptista ordinis Imp. hinc  
 tis Elemp. q. Capitanum Discalceatorum nun nuy jatis  
 Cong. us. Haganis, et hinc vntly. Conuentus S. Caroli ad  
 quatuor fontis a gemeris fia ora tam ut pr. ex. pend. n. n.  
 Conuentus, quam etiam uice, et nomine D. L. uis. J. pra.  
 nis ab h. m. u. u. i. t. i. o. n. e. M. i. n. i. s. t. r. i. s. et h. a. n. s. d. n. t. y. e. i. n. d. y.  
 ordinis, et p. q. u. o. d. i. d. M. Ludovicus m. u. l. d. de ratop. n. s.  
 rat. f. c. a. t. u. r. u. m. p. r. s. J. n. t. a. u. m. et c. o. n. i. a. i. n. e. s. a. n. t. a.  
 i. n. f. r. a. o. c. c. o. d. e. s. p. r. o. x. i. m. o. s. l. i. b. e. r. e. s. a. l. a. y. s. i. t. a. g. u. o. d. e. x. t. r. a.  
 S. Joseph. Bernasconus mi. d. i. s. t. i. g. n. i. t. u. s. t. a. m. n. u. m. i. n. e. p. r. o. p. r. i. o.  
 quod etiam uice, et nomine S. Julij Bernasconi eius  
 patris Romanus  
 S. Donatus Ma. Oris filius q. Dominic  
 S. Franciscus de Poins filius Joannis Manis, et  
 S. Andreas de Blandi filius Joannis eius socii stu.  
 catari in iudicium ex altera partibus f. i. n. t. e. s. d. n. t. y. s.  
 decesserunt ad infra p. a. t. a. et c. o. n. u. e. n. t. i. o. n. e. s. i. p. s. e.  
 i. n. f. r. a. s. h. a. b. e. r. a. n. t. p. r. o. d. u. c. t. u. r. a. d. i. d. e. t. t. a.  
 In primis il. m. e. t. a. b. i. l. e. L. u. d. o. u. i. c. i. o. n. u. m. e. s. a. m. e. s. t. e. a. n. t. a.  
 L. u. d. e. t. t. a. p. r. i. m. e. n. t. o. d. e. r. a. t. o. q. u. a. l. a. s. u. o. l. e. s. i. n. t. e. n. d. a.  
 a. p. p. o. s. t. a. et r. e. p. e. t. i. t. a. i. n. q. u. a. l. s. i. n. g. l. i. a. p. a. r. t. e. d. e. l.  
 g. e. n. t. e. J. n. t. i. s. t. o. c. o. n. u. e. n. t. e. c. o. n. L. u. d. e. t. t. a. m. a. s. t. r. i. d. i. o. n. i.  
 p. e. s. e. t. c. o. m. p. a. g. n. i. e. d. e. d. e. t. m. y. c. o. s. e. p. e. s. e. t. c. o. m. p. a. g. n. i. l. e. d. i. n.  
 o. b. l. i. g. a. t. i. s. i. n. t. o. t. e. o. r. u. m. p. r. o. m. e. t. t. i. n. o. e. t. i. b. i. o. b. l. i. g. a. n. o.  
 f. a. r.

Fig. 2 - "Patti del stuccho della chiesa die 26 februarij 1640", Manoscritto A.S.C.Q.F. (Foto Carla Giovannone).

stipulato è di sola manifattura, cioè solo mano d'opera, un accordo secondo il quale i materiali necessari all'esecuzione degli stucchi e le strutture provvisorie sono forniti e pagati dai Padri. Nel Seicento infatti ricorrono generalmente due tipi di appalti: il primo in cui l'imprenditore fornisce anche il materiale «a tutta roba, spesa e fattura del capomastro» di cui abbiamo un esempio nello stesso complesso conventuale in un successivo contratto del 1670 per il campanile: «Misura e stima del opera di muro e stucchi fatti in fare di novo il campanile [...] et altri lavori [...] fatto a tutta roba e fattura da mastro Gio. Antonio Roncaioli capo mastro muratore»<sup>8</sup>. Il secondo, come nel nostro caso, di sola mano d'opera: «sola manifattura e roba del padrone»<sup>9</sup>. I materiali in questione sono quelli necessari alla realizzazione dello stucco romano secondo la tecnica antica riscoperta nel Cinquecento da Giovanni da Udine<sup>10</sup>: polvere di marmo, grassello di calce, pozzolana, ferri per le armature e strutture di sostegno e i ponteggi per il lavoro in quota.

Nei 'Patti' siglati il 26 febbraio del 1640 tra Padri Trinitari e il mastro stuccatore Bernascone per la realizzazione delle decorazioni in stucco dell'interno della chiesa, appare la compagine dei soci stuccatori: «... Joseph Bernasconius mihi cognitus, tam nomine proprio quid etiam Juli bernasconiensis fratris, D. Donatus Mazzius filius qu. Dominici, d. Franciscus de Ordinis filius Jo Mariae et D. Andreas de Blanchis fili Francisci omnes socij stuccatores... »<sup>11</sup> (Fig. 2). Gli stuccatori incaricati dei lavori sono: Giuseppe Bernascone (Bernasconi) di Francesco col fratello Giulio, originari di Riva San Vitale, Donato Mazzi (Mazzio) di Domenico di Tremona, Francesco De Ordini di Giovanni Maria, Andrea De Bianchi di Francesco di Vico Morcote. Le maestranze del cantiere di costruzione della chiesa di San Carlino sono tutte ticinesi secondo una forte tradizione già consolidata nei cantieri di Carlo Maderno, caratterizzati dalla presenza di maestri artigiani muratori, stuccatori, fabbri, falegnami provenienti dalla Regione dei laghi e dal Canton Ticino. Il Borromini stesso, originario di Bissone e formatosi nel cantiere di San Pietro, chiama nelle sue fabbriche questi capomastri esperti nei vari magisteri tecnici evidentemente per le loro alte capacità artistiche<sup>12</sup>.

Giuseppe Bernascone è il capomastro stuccatore di molti cantieri borrominiani come quello di Santa Lucia in Selci, dove esegue nel 1638-39 la decorazione in stucco della cappella della Trinità<sup>13</sup>. A San Carlino alle Quattro Fontane compare più volte nei documenti:

8 A.S.C.Q.F. Ms 77-b, doc 54.

9 C. VARAGNOLI, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 20, 1983, p. 77.

10 G. VASARI, *Le Vite De' Piu' Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori Scritte Da Giorgio Vasari Pittore Aretino*, Vita di Giovanni da Udine, vol. VI, A. ROSSI – G. PREVITALI – P. CESCHI (a cura di), Milano, 1964.

11 *Stucho della chiesa fatto dal M° Joseph, Patti del stucho della chiesa die 26 februarij 1640*, A.S.C.Q.F. Ms 77-b.

12 Cfr. M. TABARRINI, *op. cit.*, p. 180.

13 Il capomastro stuccatore Giuseppe Bernascone (Bernasconi) nasce intorno al 1597 ed è attivo fino al 1654, figlio di Francesco, originario di Riva di San Vitale, diocesi di Como. A Roma era domiciliato nel rione Trevi, nella parrocchia di San Nicola in Arcione. Compare tra le maestranze di vari cantieri borrominiani: Santa Lucia in Selci, San Carlino alle Quattro Fontane, palazzo Carpegna. A San Francesco di Paola ai Monti dal 1640 al 1643 Giuseppe Bernascone lavora insieme allo stuccatore Giovan Battista Ferrabosco, con il quale insieme

il 26 febbraio 1640 firmatario dei Patti e della stima dei lavori il 15 marzo 1642. Nel 1646 a palazzo Carpegna, Bernascone subentra al capomastro Domenico De Bianchi sempre diretto da Francesco Borromini, per vari lavori di muratura e stuccatura descritti nel consuntivo dei lavori eseguiti, tarati da Francesco Borromini e Francesco Righi.

Donato Mazzi è un mastro muratore e stuccatore che arriva nel cantiere di San Carlino con un'esperienza più che quarantennale maturata al servizio di Carlo Maderno nella realizzazione della splendida decorazione di Palazzo Mattei, dove inizia a lavorare nel 1600 con Matteo Carnevale, fino a ottenere nel 1606 l'affidamento diretto come capomastro di tutti gli stucchi della scala principale, del giardino e della corte interna, che realizza tra il 1606 e il 1611<sup>14</sup>.

Dunque Giuseppe Bernascone, con il fratello Giulio, Donato Mazzi, Francesco De Ordini, Andrea De Bianchi<sup>15</sup> «si obbligano fare tutti li lavori di stuccho nella d.a chiesa di San Carlo alle 4 Fontane, che si vanno nel modo, e forma si dirà da basso, cominciando dalla cima e sumità d'essa chiesa, e suo lanternino, et seguitando fino abasso con lavori di stuccho e cioè prima la volta del lanternino con uno spiritu sancto nel mezzo con li suoi raggi o gloria come ordinarà il Sig. Francesco Borromino architetto di d.a chiesa, ed il resto di detto lanternino con le sue cornicie e membri lissi conforme li modeni che darà esso Sig. Francesco»<sup>16</sup> (Fig. 3) Nei Patti sono descritte le varie partiture decorative dello stucco «liso e variamente scorniciato» da realizzarsi dall'alto verso il basso a partire dalla volta del lanternino, che Bernascone e soci si obbligano in solido a eseguire per 600 scudi seguendo ordini, disegni e modini di Francesco Borromini e lo 'stuccho liso e d'intaglio' nella cappella Barberini. Nel caso di lavori non previsti a intaglio (lavorazione diretta in opera) oppure a stampo (lavorazione indiretta in opera) essi dovevano essere arbitrati e stimati dal Borromini con implicita accettazione dell'incremento dei prezzi da parte dei committenti Padri Trinitari e degli stuccatori appaltatori del lavoro<sup>17</sup>. Il contratto presenta la descrizione puntuale dei lavori da eseguirsi a corpo, molto interessanti per gli aspetti tecnici, che per brevità esaminiamo

---

al fratello Giulio nel 1645 opera nella villa di Bel Respiro. A Sant'Agnesa in Piazza Navona, il 17 maggio 1654 Giuseppe Bernascone, Abondio Temanzi, Giovanni Maria Pelli «capomastro principale della fabbrica di San Agnesa in Piazza Navona» si costituiscono in compagnia per la realizzazione già iniziata della fabbrica" (cfr. M. TABARRINI, *Schede biografiche delle maestranze*, in Appendice a P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 190).

14 Tra i soci troviamo l'esperto stuccatore settantenne Donato Mazzi (Mazzio) di Domenico nato nel 1569, la cui attività è documentata fino al 1641, originario di Tremona nel Mendrisiotto, diocesi di Como. Abitava come altre maestranze ticinesi nel rione Trevi, parrocchia di san Nicola in Arcione (cfr. M. TABARRINI, *op. cit.*, p. 191).

15 Andrea Bianchi (De Blanchis) di Francesco di Vico Morcote, stuccatore documentato dal 1634 al 1647. Compare il 6 luglio del 1634 tra i testimoni del Capitolato di muratura di Tommaso Damino per San Carlino. Il 26 febbraio 1640 si obbliga in solido con Bernascone e altri compagni per i lavori della chiesa. Fratello di Domenico de Bianchi che compare in molti cantieri: a Palazzo Spada con Maruscelli, prima della fase borrominiana, a S. Maria dei Sette Dolori, a Palazzo Carpegna dove verrà sostituito da Bernascone nel 1646, all'Oratorio dei Filippini (cfr. M. TABARRINI, *op. cit.*, p. 191).

16 «Patti del stuccho della chiesa die 26 februarij 1640», A.S.C.Q.F. Ms 77-b.

17 «Siano oblig.i a farli nel modo che ordinarà il med.o Sig. Franc.o, nell'arbitrio del quale d'accordo rimettono il prezzo di doverà pagare, alla dichiarat.ne del qual Sig. Franc.o promettono ambe le parti star taciti e contenti, et non richiamarsi in modo alcuno», ibidem.



**Fig. 3** - Interno della chiesa con le superfici decorate in stucco. (Foto Veronica Marsili).

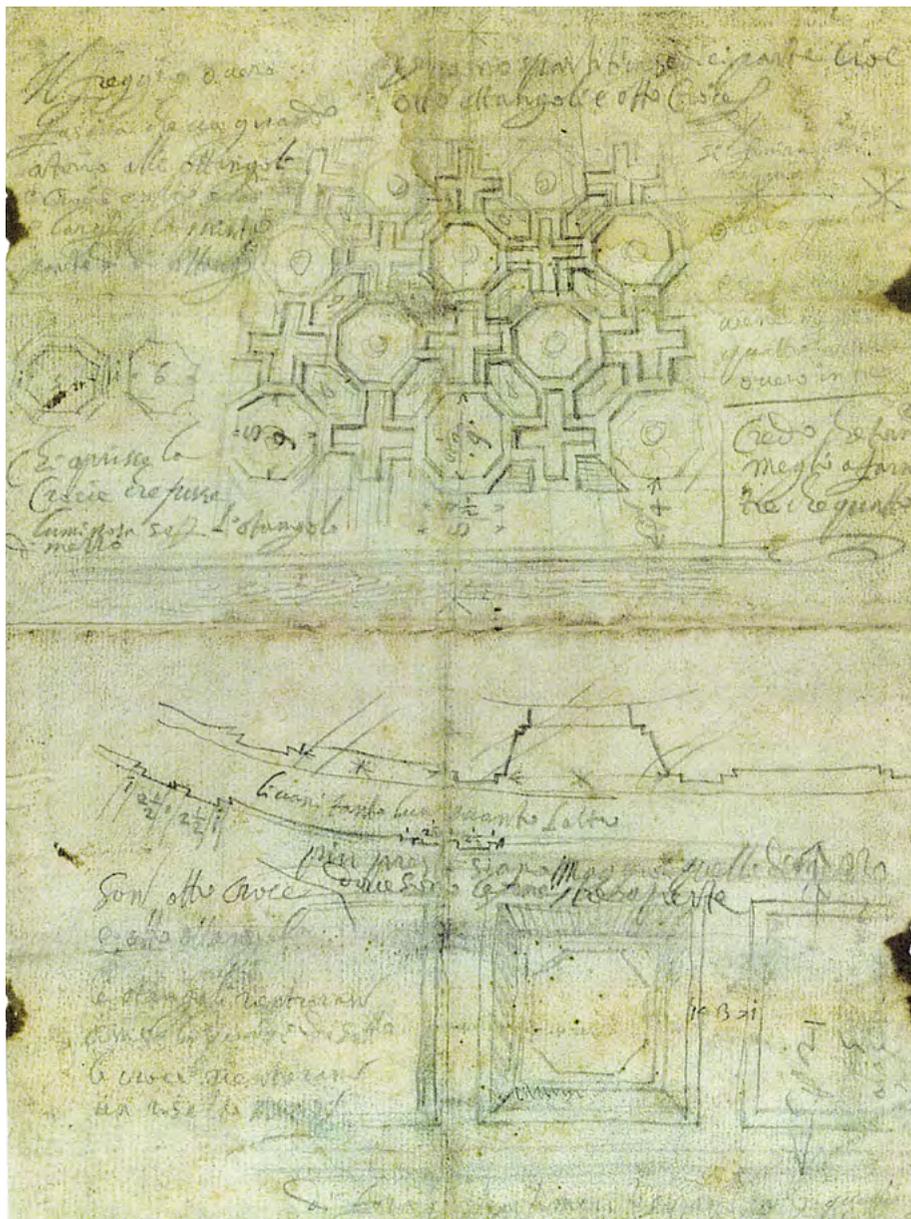


Fig. 4 - Disegno progettuale della cupola di San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini. (The Albertina Museum, Vienna, AZ Rom 224).

solo in alcuni passi: «Item la Volta di d.a chiesa sopra la seconda cornicie, cioè la volta principale che termina sotto il lanternino, siano obbligati a farla e stucharla...lissa, cioè con le sue riquadrature scorniciate, lisce senza intaglio, et bene conf.e (conforme) al disegno o modeni et ordini che darà il mede.mo Sig Francesco, compresoci anche le finestre di d.a Volta» (Figg. 3-4). La manifattura dello 'Stucho lisso variamente scorniciato' partendo dalla muratura generalmente già conformata con aggetti adeguati, prevede la realizzazione della 'bozzatura' cioè l'applicazione di strati preparatori già sagomati, che costituiscono e regolarizzano le membrature, con impasti di calce e pozzolana. Quest'ultimo aggregato vulcanico conferisce alla malta caratteristiche idrauliche consentendole di carbonatare anche in assenza d'aria. Infatti non doveva essere completamente asciutto lo strato di abbozzo quando su di esso veniva eseguita la 'stuchatura' cioè l'applicazione dello 'stucco di calcie e polvere di marmoli', un impasto plastico di grassello e polvere di marmo facilmente plasmabile, che faceva un solo corpo con gli strati sottostanti<sup>18</sup>. L'applicazione con modani<sup>19</sup> forniti direttamente dal Borromini, garantiva la fedeltà della trasposizione del disegno architettonico nelle cornici e modanature lisce da realizzare in muro; al termine la superficie veniva lavorata col pennello e lisciata con la pezza.

Ma il progetto decorativo mutò in corso d'opera e nella fabbrica della chiesa furono «fatti molti ornamenti d'intaglio e stampo» non previsti nel capitolato iniziale. Lo stucco intagliato a mano o a stampa prevedeva l'«oggetto» cioè l'applicazione di elementi metallici di ancoraggio alla muratura, come chiodi, staffe e/o la creazione di strutture di sostegno con elementi lignei, vegetali come le 'incannicciate', metallici come 'vergelle', fili di ferro; la 'bozzatura' cioè la creazione di uno strato di corpo con malta pozzolanica, 'calcie, pozzolana' e infine la 'Stuchatura' con strato di finitura a base di 'polvere di marmoli, calcie'.

Nella 'Stima dello stucho a intaglio delli freggi et altri lavori 1642'<sup>20</sup> (Fig. 5) la manifattura eccedente «cioè il valore che eccede del lavor lisso all'intaglio defalcando però quello che possa corrispondere a d.i (detti) lav.ri lissi a che era obbligato» fu stimata da Francesco Borromini in '80 partite', descritte dettagliatamente con le misure di lunghezza, altezza, spessore in palmi, e il corrispettivo in scudi e bajocchi<sup>21</sup>, la cui rilettura è molto interessante per ricostruire la manifattura degli stucchi. Ne illustriamo di seguito alcune: «Per lettere 48 et una croce lon(ga) p.1 (palmi) 3 (scudi). Recinto tutto attorno delle 4 fenestre ottangole nella volta della chiesa gira l'una p. 24 reg.to lar. pi 1 scudi 8. Per n° 16 croci smaltate lon. (ghe) e lar.(ghe) reg.to p.(palmi) 1

18 G. VASARI, *op. cit.*, *Capitolo XIII, Come di stucco si conducono i lavori bianchi, e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano.*

19 I modani o modini erano elementi lignei foderati di lamina metallica (latta) con sagome in negativo rispetto alla forma da realizzare, che venivano vincolati a apposite guide dette marciamodini, per eseguire cornici e modanature lisce.

20 *Stima dello stucho a intaglio delli freggi et altri lavori 1642*, sottoscritta da Francesco Borromini e Giuseppe Bernascone, A.S.C.Q.F. Ms 77-b.

21 Le misure sono in palmi romani (1 palmo = cm 22,3). Le monete: 1 Scudo = 10 Giulji = 100 Bajocchi.

Stima del Stucco a intaglio della Chiesa di S. Carlo alla Fontana 1642 81 33.

Stima fatta per il S.<sup>mo</sup> Gian.<sup>o</sup> Borromino Archicco della manifattura di stucco a intaglio fatta dal m.<sup>o</sup> Joseph e compagni nella chiesa di S. Carlo alla Fontana.

Per si deve adattare, che il d.<sup>o</sup> m. Joseph e compagni gli stili di d. 600. m.<sup>o</sup> hanno obbligati per se per se am.<sup>o</sup> e scultore d.<sup>o</sup> Chiesa di lauri lisi e la capp.<sup>o</sup> app.<sup>o</sup> l'Alcar maggiore d'intaglio et altri lauri come parera al d.<sup>o</sup> S.<sup>o</sup> Ar.<sup>o</sup> chieco ricevo le galle e pedestali della colonne della d.<sup>o</sup> cappella che si fanno di passar alle no. d. 600. et quelli che si sono fatti d'intaglio in d.<sup>o</sup> Chiesa si devono pagar di più delle d.<sup>o</sup> 600. cioè di valore che escede del lavoro all'intaglio d'operando però quello che si deve corrispondere a d.<sup>o</sup> lisi a che era obbligato.

Per la crece 4 d. e una croce con p. i. 4	5
Per il vicino fatto attorno della q. fenestre occorrendo nella volta della chiesa gira l'una p. 12. e l'altra p. 12	5
Per n. <sup>o</sup> 16. croce smaltata con, e lar. 22. p. i. 6. che si sono intorno alla corona che fa finimoseo all'escornice della cupola	13
Per n. <sup>o</sup> 16. galle con il suo pieduccio, cioè, alle inscorte p. i. 4. la galle grossa palma 1/2 che cioè in d. <sup>o</sup> corona	4 80
Per n. <sup>o</sup> 16. rose con i raggi ale. e lar. 22. p. i. 4. l'una, e con il suo raggio sotto, alle rose, et raggio insieme p. i. 7. che cioè in d. <sup>o</sup> corona	23 80
Per n. <sup>o</sup> 16. palme in d. <sup>o</sup> corona, s. <sup>o</sup> i suoi raggi ale. p. i. 4. con p. i. 2. et raggio e palma insieme alle p. i. 4	24
Per la corona di lauro sotto d. <sup>o</sup> corona gira p. i. 136. ale. in galle p. i. 2. 2/3	27 20
Per la rampa n. <sup>o</sup> 4. fare attorno della q. nicchie nelle angoli della cupola fare unciola, et rose gira l'una p. i. 25. 2/3 lar. in galle 2. case insieme	3
Per le 12. cherubini attorno alle d. <sup>o</sup> 4. nicchie li 4. di qua li sono con nel sereno delle alle p. i. 2. 1/2 ale. 22. p. i. 4. 1/2. l'altra 4. lunghe nel sereno delle alle p. i. 2. 1/2 ale. 22. p. i. 4. 1/2	43
	134 60

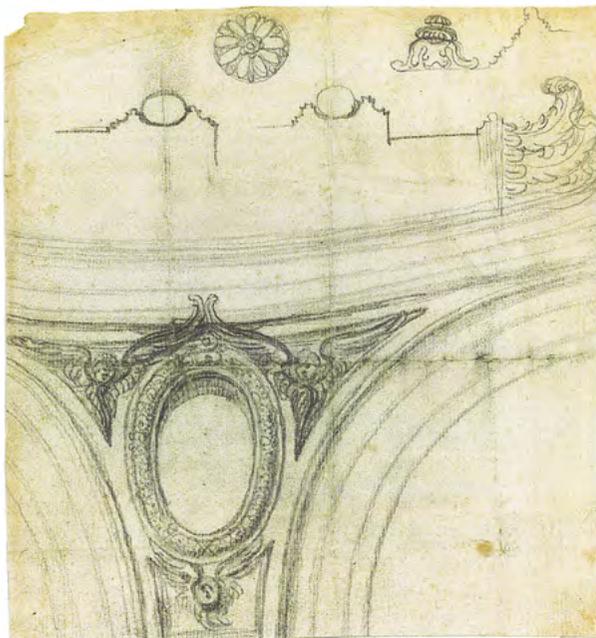
Fig. 5 - "Stima dello stucco a intaglio delli freggi et altri lavori 1642" Manoscritto A.S.C.Q.F. (Foto Carla Giovannone).



**Fig. 6** - Dettaglio degli elementi decorativi della corona della cupola. (Foto Veronica Marsili).



**Fig. 7** - Festone di lauro. (Foto Carla Giovannone).



**Fig. 8** - Disegno progettuale dei pennacchi con cherubini di Francesco Borromini. (The Albertina Museum, Vienna, AZ Rom 209r).

1/6 che ci sono intorno alla corona che fa finimento alle cornici della cupola scudi 3». Le croci smaltate simbolo dell'ordine dei Trinitari, sono realizzate con allettamento nella malta fresca già dipinta di frammenti di paste vitree rosse e blu; nel documento citato vengono descritte di circa cm 26 di larghezza e lunghezza ma poi furono allungate successivamente, come abbiamo potuto verificare durante i lavori di restauro, con delle piccole integrazioni nella parte sommitale, realizzate come correttivo alla deformazione prospettica provocata dalla visione dal basso<sup>22</sup> (Fig. 6). Segue il computo con la misura degli elementi decorativi della corona della cupola: «Per n° 16 palle con il suo peduccio sotto, alti insieme palmi 1 1/4 la palla grossa palmi 1/4 che c'è in d.a (etta) corona 4 \_ 80 (scudi 4 e 80 bajocchi). Per n° 16 rose s.a i raggi alt.(e) e lar. (ghe) reg.to p. 4 l'una, et con il suo raggio sotto, alt rosa et raggio assieme p. 7 che ci è In d.a (detta) corona 28 \_ 80. Per n° 16 palme in d.a (detta) corona, s.a i suoi raggi alt. p 2 lar. 2 et raggio e palma insieme alt. p. 4 24 (scudi)». Le sfere con nucleo in malta pozzolanica e strato di finitura in stucco hanno internamente un elemento metallico di sostegno la 'verzella' o 'vergella' (una barra a sezione quadrata in ferro battuto con andamento irregolare che facilita l'adesione della malta) e sono alte circa 28 cm. Vengono pagate ciascuna 30 bajocchi, pari a una giornata di lavoro di un garzone, secondo le ipotesi di valutazione dei costi della mano d'opera che saranno esposte in

<sup>22</sup> Cfr. nota 5.

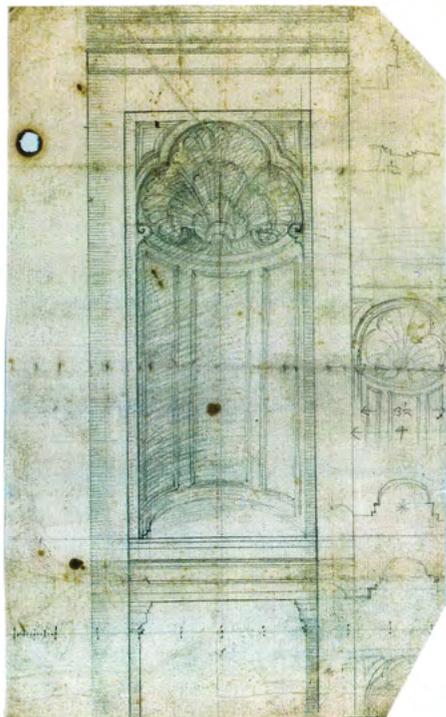


Fig. 9 - Dettaglio dei pennacchi con *historie* e cherubini. (Foto Carla Giovannone).

seguito. Le 16 rose sono elementi complessi autoportanti alte 156 cm con strutture di sostegno cruciformi metalliche e lignee, nuclei di abbozzo di malta calcareo-gessosa a rapida presa, e strati di finitura a stucco con finiture cerulee dipinte negli spessori per alleggerirne i volumi nella visione dal basso<sup>23</sup>; esse sono valutate 28 scudi e 80 bajocchi, pari a 1 scudo e 80 bajocchi ciascuna. Presumibilmente ci volevano 4 giornate di lavoro di un mastro per eseguirne una. Le palme alte 4 palmi, compresa la base (cioè circa 90 cm), costano ciascuna 1 scudo e 50 bajocchi (Fig. 6).

Proseguendo la lettura del manoscritto, rileviamo che il «Festone di lauro sotto detta corona, gira p 136 alt in pelle p 2 e 2/3 scudi 27\_20» dunque 136 palmi, pari a 30,32 metri, vengono valutati scudi 27 e 20 bajocchi: si tratta di una lavorazione complessa che costa 20 bajocchi al palmo (22,3 cm) per un'altezza di circa 60 cm. Ipotizzando che un mastro stuccatore fosse pagato 45 bajocchi si può pensare che in una giornata di lavoro si potessero realizzare circa due palmi e mezzo di questo tipo di decorazione plastica cioè circa 55 cm. Si tratta di una manifattura che prevede sulla struttura muraria convessa la realizzazione dell'abbozzatura in malta pozzolanica, la lavorazione a stampo della foglia binata di lauro fuori opera, la sua applicazione *in situ* con maltina ricca in calce, la rifinitura con strato di stucco 'in pelle', l'incisione della

23 D. Luzi, *op. cit.*, p. 212.



**Fig. 10** - Disegno delle nicchie con conchiglie, Francesco Righi. (The Albertina Museum, Vienna, AZ Rom 206r).  
**Fig. 11** - Nicchie con conchiglie. (Foto Carla Giovannone).



**Fig. 12** - Controfacciata con i resti dell'Annunciazione del Mignard. (Foto Carla Giovannone).

nervatura della foglia e applicazione delle bacche 'olive del lauro'<sup>24</sup> (Fig. 7). Un altro passo interessante del documento è quello che recita: «Per li 12 cherubini attorno alle d.e 4 historie li 8 dei quali sono l. (longhi) nel stremo delle alle (estremo delle ali) p. 8  $\frac{3}{4}$  alt. reg.to p. 3.3/4 l'altre 4 longhe nel stremo delle alle (ali) p. 6.  $\frac{3}{4}$  alt. reg.to p. 2. $\frac{1}{2}$  48 (scudi)». Si tratta di sculture ad altorilievo che presentano studi fisionomici ed espressivi dei volti, differenti gli uni dagli altri: vere e proprie opere d'arte autonome. I cherubini sono tarati 4 scudi ciascuno. In un'altra 'partita' delle Stime si paga per un cherubino un solo scudo, ma si trattava di un manufatto più piccolo e semplice. Come da disegno progettuale (Albertina AZ Rom 209r) essi sono collocati ai lati degli ovali con le storie dei fondatori dell'ordine Trinitario con 'recinto ovale con stampe a visciola e rose', due superiori e uno inferiore, a chiudere lo spazio architettonico del pennacchio della volta (Figg. 8-9).

Nello stesso documento delle Stime, nella taratura delle nicchie, leggiamo: «Per n° 8 conchiglie fatte in d.e (dette) nicchie minori alt. l'una p. 5  $\frac{3}{4}$  fatta a tre ordini tutt'insieme 16 (scudi)». È da rilevare il dettaglio tecnico delle 3 valve di conchiglie che vengono valutate 2 scudi a conchiglia, trattandosi di una lavorazione complessa a intaglio, realizzata plasmando direttamente lo stucco in opera (Figg. 10-11).

La controfacciata della chiesa subì nel 1855 l'apposizione di una pesante cantoria lignea che ha determinato la distruzione quasi totale del dipinto murale dell'*Annunciazione* del Mignard e della decorazione plastica limitrofa (Fig. 12). Nel manoscritto delle stime viene citato il «Festone del ornato s.a (sopra) la porta della chiesa che fa ornamento alla Annunciata gira in tutto p. 35 3 \_ 50 n° 6 stampe che girano d.o ornato tt. p. 70», la cui taratura è di 10 bajocchi al palmo cioè il costo del festone superiore e della cornice con alloro. Dai frammenti residui della cornice in stucco dorato si comprende la tecnica esecutiva dello: 'Stucho intagliato a stampa' che prevede: l' 'aggetto' costituito da canne spezzate e spago, evidentemente vincolate a grossi chiodi infissi nella muratura ora perduti, che costituiscono una struttura di sostegno di forma ovale come la cornice per la 'bozzatura' in malta pozzolanica. La 'stuchatura' avveniva quando lo strato pozzolanico era ancora plasmabile e faceva corpo con il sottile strato di stucco posto *in situ* e conformato con lo stampo<sup>25</sup>. Verosimilmente la lavorazione seriale a stampo viene valutata meno del più complesso intaglio e supponendo che una giornata del mastro era pagata 45 bajocchi e del garzone 30 bajocchi e che probabilmente nelle decorazioni a stampo venivano impiegati maggiormente questi ultimi, un garzone riusciva a realizzare 3 palmi di simili cornici al giorno, cioè circa cm 67 (Fig. 13).

24 *Ibidem*.

25 G. VASARI, *op. cit.*, *Capitolo XIII, Come di stucco si conducono i lavori bianchi, e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano*: «E volendo fare cornici o fogliami intagliati, bisogna avere forme di legno intagliate nel cavo di quegli stessi intagli che tu vuoi fare. E si piglia lo stucco che sia non sodo sodo, né tenero tenero, ma di una maniera tegnente, e si mette su l'opra alla quantità della cosa che si vuol formare, e vi si mette sopra la predetta forma intagliata impolverata di polvere di marmo, e picchiandovi su con un martello che il colpo sia uguale, resta lo stucco improntato, il quale si va rinettando e pulendo poi, acciò venga il lavoro diritto e uguale».



**Fig. 13** - Resti della cornice in stucco dell'Annunciazione del Mignard. (Foto Veronica Marsili).



**Fig. 14** - Cherubini con gigli. (Foto Carla Giovannone).



Fig. 15 - Cappella della Madonna, stemma del cardinal Barberini. (Foto Veronica Marsili).

Proseguendo nella lettura troviamo: «Per li 4 cherubini che tengono le medalle con festone fatto a foglie di cerqua con li rame di ligli (gigli) e ligami et palme nelle requadrature s.a le 4 porte lon. p. 5 alt. p. 3 1/3 tt.o ass.e (tutto assieme) 16 (scudi)», 4 scudi per ogni elemento così complesso costituito da tutte queste parti con stucco intagliato e stampe. La tecnica è quella già descritta e nei 'ligli' (*lilium*) possiamo supporre, in analogia con i caulicoli dei capitelli, la presenza di strutture interne realizzate con fili di ferro intrecciati e malta calcareo-gessosa per una rapida presa del nucleo (Fig. 14).

La cappella della Madonna a destra dell'altare, aveva già nei Patti la previsione di stucchi intagliati a stampo, ma nelle stime troviamo il computo di ulteriori dettagli decorativi non previsti, pagati a parte, come quello dell'arme del cardinal Barberini, successivamente dorato da Venanzio Costantini: «Per l'arme dell'illustrissimo cardinal F. Barberino fatta nella volta di detta cappella con il suo recinto di cordoncino e pianuccio longo reg.to p.6 alto p 3 1/2 \_ 5 (scudi) Per numero 45 lettere intorno a detta arma \_ 60 (bajocchi)» (Fig. 15).

Nella chiusa finale del documento della Stima abbiamo il riepilogo dei prezzi della manifattura eccedente che fu valutata da Francesco Borromini e accettata dai Padri Trinitari Spagnoli e dagli stuccatori in 550 scudi e 98 bajocchi, così che tutto il lavoro di sola manifattura fu di scudi 1150 e 98 bajocchi: «Jo Francesco Castello Borromino Architetto ho rivisto tutte le suddette partite in numero 80 e lavori fatti come sopra et ben considerati li stimo et dichiaro importare il suo giusto prezzo e valore scudi cinquecento cinquanta e 98 b.hi conforme per valore do ciascuna ottanta partite et

Fabrica della Chiesa. Stucchi:

il suo questo prezzo e valore si e' acquistato cinquanta  
 194 m. con fine e vede da Caramena del suo partito  
 e color. Minus leuda la mia persona e fide. E  
 sottoscrivo la sua questo d. 15 Maggio 1642 in Roma

Giuseppe Borromini man

Per prezzo di 4. 000. fu del signor. Joseph  
 Stucchi la Chiesa di manifattura lpa. et de intagliato  
 La Scala aperto al Signor Maggiore: ma perche dopo  
 fuora fare molti ornati. como e videri in detta chiesa  
 fu rimata la manifattura eccedente in 7. 550. l. 98.

Come colla detta prima richiesta: talche impesi tutta la  
 manifattura 7. 1150. l. 98. et la villa di Stucchi acci  
 oggi con questo la manifattura fu a spesa del Signor  
 Qual. 7. 1150. l. 98. per il Signor. in Roma. Con opera  
 Le quitanze pub. per atto. Borna. X. A. C. 110. l. 21.  
 9 bre 1642

Tutto l' Stucchi 7. 1150. l. 98.

Se Comenzo a Stucchi la Chiesa per att. Joseph. alio 10. de Mayo 1640  
 e se dicto a 6. de Mayo 1641

Fig. 16 - Chiesa con firma del Borromini della "Stima dello stucchi a intaglio delli freggi et altri lavori 1642" Manoscritto A.S.C.Q.F. (Foto Carla Giovannone).

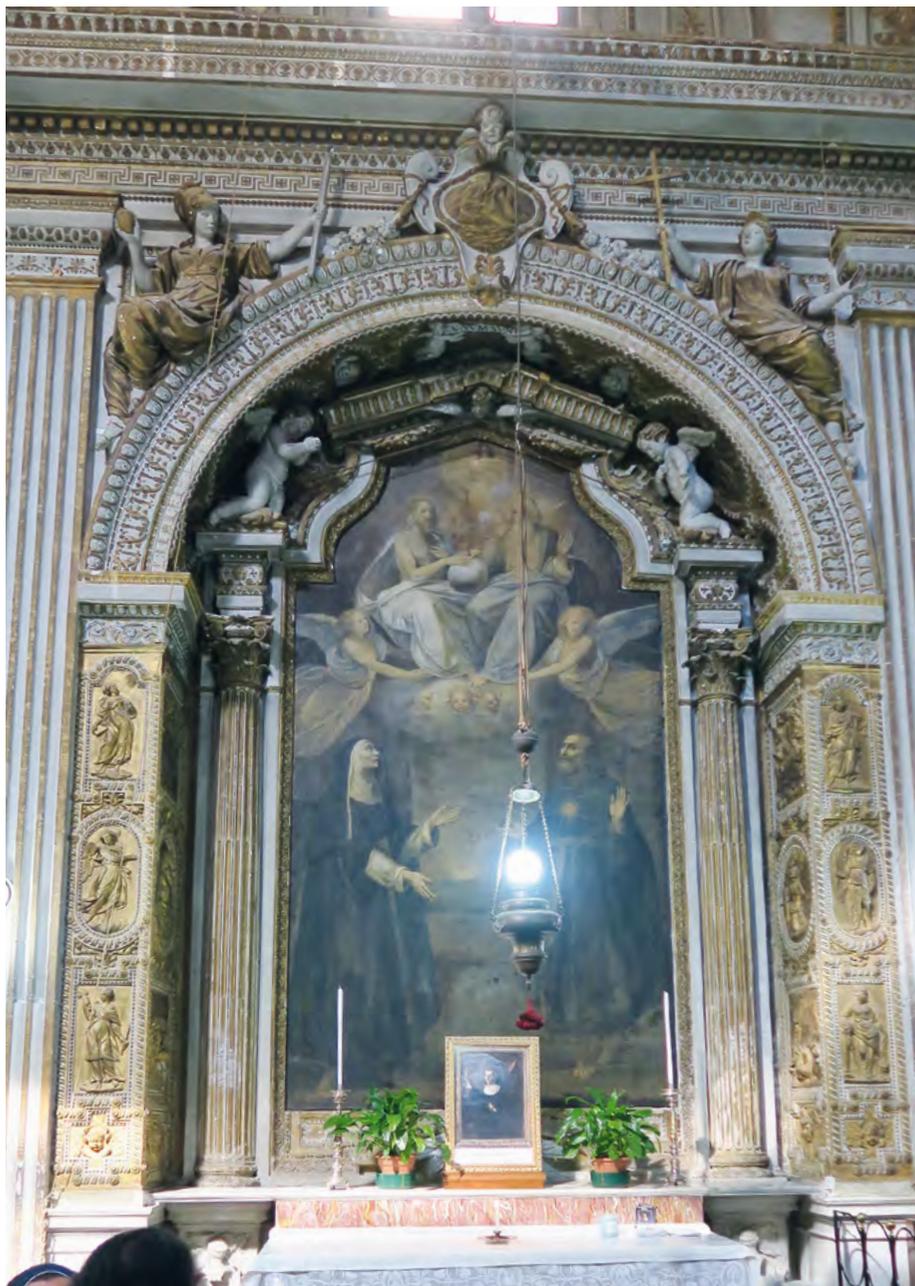


Fig. 17 - Santa Lucia in Selci, cappella Landi. (Foto Carla Giovannone).

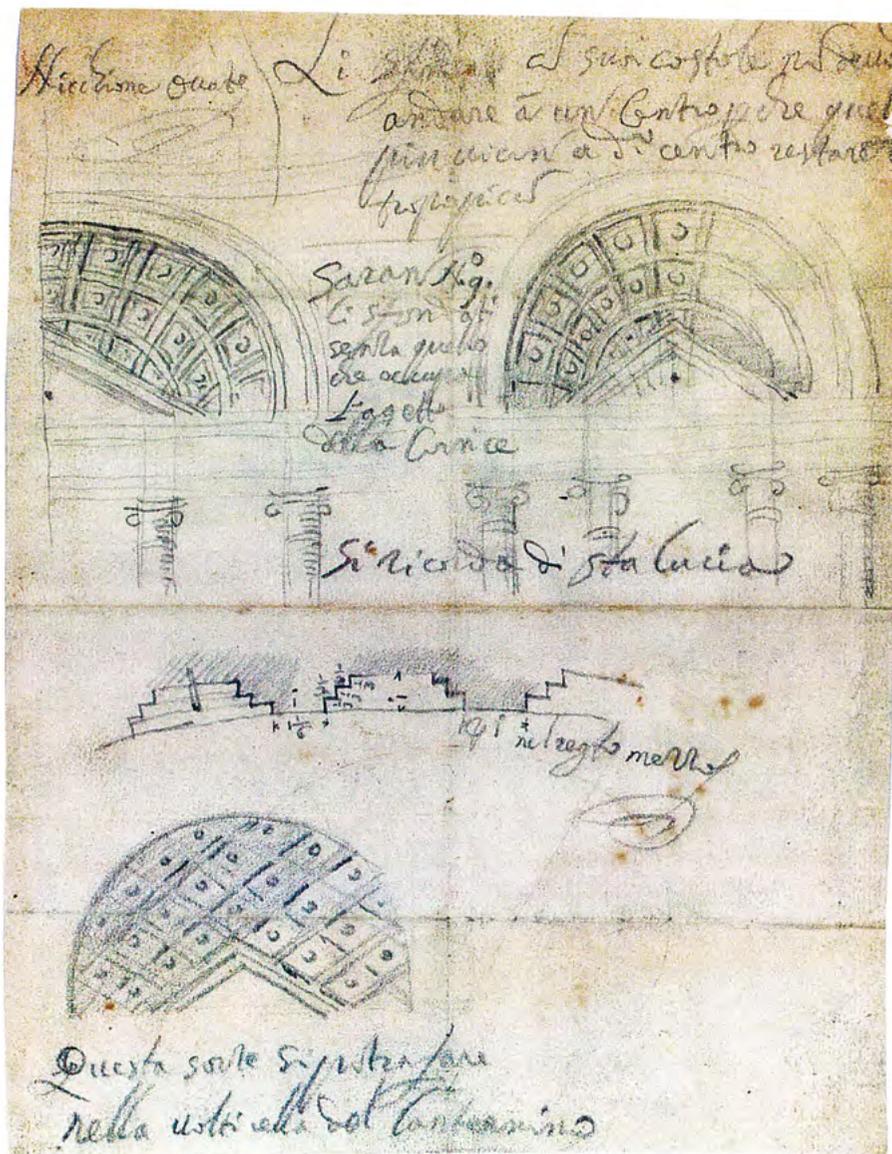


Fig. 18 - Francesco Borromini, disegno progettuale. (The Albertina Museum, Vienna, AZ Rom 208r).



**Fig. 19** - Santa Lucia in Selci, cappella Landi, capitello a volute inverse. (Foto Carla Giovannone).

**Fig. 20** - San Carlino capitello a volute inverse. (Foto Veronica Marsili).

così li stimo secondo la mia perizia et in fede ho sottoscritto la presente stima nel convento suddetto di San Carlo alle Quattro Fontane questo di 15 marzo 1642» firmato «Jo Francesco C (astello) Borromino» (Fig. 16).

La rilettura tecnica delle Stime consente di formulare delle ipotesi circa il costo della mano d'opera delle varie figure professionali presenti sul cantiere della fabbrica seicentesca. Nelle ultime due partite di spesa delle 80 tarate e stimate dal Borromini compaiono dei pagamenti a giornata «per lavori ed accomodamenti vari»<sup>26</sup>, con una modalità differente dunque dalla valutazione a misura in palmi e alla stima in base al tipo di lavorazione. Queste annotazioni sono molto importanti per formulare delle ipotesi circa il costo unitario della giornata: dalle 2 giornate e mezza generiche per lavori e accomodamenti pagate 75 scudi abbiamo ricavato il costo giornaliero di un garzone pari a 30 bajocchi. Nella voce precedente, 7,5 giornate di garzone più 3 mezza giornate di un mastro erano pagate 2 scudi e 93. Dunque da queste due partite finali delle stime si può formulare l'ipotesi che la giornata di un garzone costi 30 bajocchi e quella di un mastro 45 bajocchi<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Stima dello stucco a intaglio delli freggi et altri lavori 1642*, cit.

<sup>27</sup> Il costo ipotizzato di 45 bajocchi della giornata del mastro stuccatore, derivato dai computi delle fonti tecniche esaminate è vicina a quella del mastro muratore pagato 40 bajocchi, riportato in Tab. 6 da M. BONAVIA – R. FRANCUCCI – R. MEZZINA, *San Carlino alle Quattro Fontane: le fasi della costruzione, le tecniche caratteristiche, i prezzi del cantiere*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 20, 1983, p. 38.



**Fig. 21** - Santa Lucia in Selci, cappella Landi, cornice dell'altare con stampe a rose e fiori. (Foto Carla Giovannone).

Si può quindi presumere che l'organico medio del cantiere seicentesco di 'Stucatura della Chiesa di San Carlo' fosse costituito da 5 mastri: Giuseppe Bernascone, con il fratello Giulio, Donato Mazzi, Francesco De Ordini, Andrea De Bianchi, con altrettanti 5 garzoni (un garzone a mastro). Facendo un riscontro sul prezzo a corpo dei Patti più l'incremento a consuntivo delle Stime arriviamo a un costo per l'intera stuccatura della Chiesa e della cappella della Madonna di 1150 scudi e 98 bajocchi dell'appalto di Bernascone e soci<sup>28</sup> (Fig. 16). Essendo un appalto di sola manifattura 'a tutta roba del padrone' i costi sono relativi solo alla mano d'opera e dal prezzo stimato delle giornate come sopra ipotizzate, ne deriva che la squadra di 10 stuccatori tra mastri e garzoni avrebbe lavorato circa 10 mesi per un totale pari a 1125 scudi, ipotesi congrua che si avvicina al prezzo effettivamente pagato dai Padri Trinitari, e alla durata minima del cantiere con variabili, imprevisti e ritardi nel cronoprogramma dei lavori che non conosciamo<sup>29</sup>.

28 A questi costi si aggiungono 60 scudi per le quattro «Historie in stucco dei pennacchi pagate allo scalpello Matheo Albertini di Settignano (quelle verso l'altare) e allo scultore Domenico De Rossi da Fivizzano (quelle verso l'ingresso), entrambi di provenienza toscana, per un costo totale della manifattura degli stucchi dell'interno chiesa pari a 1210 scudi e 98 bajocchi» (cfr. M. BONAVIA – R. FRANCUCCI – R. MEZZINA, *op. cit.*, p. 20 e M. TABARRINI, *op. cit.*, pp. 195-196).

29 La stuccatura della chiesa sarebbe durata dal 10 marzo 1640 fino all'8 maggio 1641, come da annotazione conclusiva in Fig. 16, «che si terminò e fu finita perfettamente» 'Fabbrica del Convento' in O. POLLAK, *op. cit.*, p.

Nell'organizzazione del lavoro del cantiere seicentesco, mentre i mastri muratori sono spesso anche stuccatori e gli scultori e scalpellini a volte stuccatori, la doratura degli stucchi era affidata a un'altra figura professionale e precisamente all'"indoratore" che spesso era anche pittore: «Adi 1 agosto 1640 si pagarono a Venanzio Costantini<sup>30</sup> Indoratore per haver indorato e dato di turchino la cupelletta del linternino dov'è lo Spirito Santo con suoi splendori scudi 50»<sup>31</sup>. Vengono pagati altri lavori di doratura, 'l'arma' del cardinale Barberini nella cappella della Madonna, sei finestre o gelosie lignee, la ferrata della finestra della cappella della Madonna, il tabernacolo dell'altar maggiore, cornice e fiori dell'altar maggiore e di altri tre altari, i due laterali e quello della cappella Barberini, per un totale di scudi 199<sup>32</sup> (Fig. 15).

Il più antico dei documenti nell'Archivio di Santa Lucia in Selci riguardanti i lavori di decorazione della chiesa firmati dal Borromini è del 1638 e riguarda i 'Patti e Capitoli' stabiliti tra Clarice Vittoria Landi, monaca del convento e Vincenzo Costantino per la doratura degli stucchi della cappella Landi o della Trinità, eseguiti da Giuseppe Bernascone<sup>33</sup> (Fig. 17). Troviamo dunque le stesse maestranze nei cantieri di Santa Lucia in Selci e di San Carlino (stuccatori e doratore) e sono infatti rilevabili numerose affinità stilistiche iconografiche del linguaggio borrominiano nelle decorazioni plastiche, come le cartelle con festoni e cherubini degli altari, i capitelli inversi, i basamenti con foglie di 'cerqua', gli ovoli delle cornici che si trasformano in faccette di cherubini, che troveremo più tardi anche nella tribuna esterna della cupola di sant'Ivo.

Proprio nel disegno Albertina AZ Rom 208r (Fig. 18) compare un appunto sui capitelli «Si ricorda di sta Lucia»: infatti nella manifattura dei capitelli inversi Bernascone, su disegno del Borromini, realizza nell'altare Landi nel 1638-39 dei capitelli con le volute inverse e il festoncino di lauro, che poi ripeterà in dimensioni maggiori nella Chiesa di San Carlino due anni dopo (Figg. 19-20). Nella cornice dell'altare della cappella Landi troviamo le stesse 'stampe a rose e fiori' della cornice ovale dell'Annunciata di San Carlino (Figg. 13 e 21). Del resto, mentre nello 'stucco liscio variamente scorniciato' i modani sono forniti dal Borromini e sono dunque prerogativa dell'architetto, in quanto coerente strumento di trasposizione dell'ideazione progettuale alla realizzazione materica dell'opera, nello 'stucco a stampa' le matrici degli stampi sono utensili degli stuccatori, prodotti in più esemplari per la lavorazione seriale e per l'usura del legno, che spesso troviamo impiegati in decorazioni di differenti cantieri.

48. In questo periodo è compresa la realizzazione anche delle 'historie' che vennero realizzate nelle cornici ovali dei pennacchi già predisposte. Dunque una durata minima di almeno 10 mesi di lavorazioni della squadra di stuccatori ticinesi appare realistica.

30 Venanzio Costantini (Vincenzo Costantini) indoratore documentato dal 1633 al 1640. Compare nel 1633 in una lista di artisti aggregati all'Accademia di San Luca tra i «mastri di botteghe d'indoratori con suoi giovani» in M. TABARRINI, *op. cit.*, p. 199.

31 *Fabrica del Convento*, A.S.C.Q.F., in O. POLLAK, *op. cit.*, p. 104.

32 La doratura della cornice ovale della controfacciata non compare in questo pagamento come quelle dei cherubini con gigli che sono evidentemente successive o affidate ad altri mastri.

33 M. TABARRINI, *op. cit.*, p. 199.

**RINGRAZIAMENTI**

I miei ringraziamenti vanno ai Padri Trinitari Spagnoli del Convento di San Carlino alle Quattro Fontane, e in particolare a Padre Pedro Aliaga, per l'ospitalità durante i cantieri e per la consultazione dei documenti dell'Archivio; all'architetto Paola Degni, che ha promosso e diretto i lavori di restauro dell'interno Chiesa e gli studi relativi confluiti nel volume speciale di «Bollettino d'Arte» *La Fabbrica di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*, Roma 2007; all'architetto Marina Bonavia, appassionata studiosa del complesso borrominiano e a tutti i colleghi restauratori e professionisti che a vario titolo hanno condiviso con me la stupenda esperienza del restauro degli apparati decorativi.

# La policromia negli stucchi genovesi tra tardo Manierismo e Barocco

Stefano Vassallo

## Gli esordi (1529-1550)

**L**a tradizione della decorazione in stucco, negli edifici sacri e profani di Genova, ha inizio nei primi decenni del XVI secolo. I primi esordi sono i cantieri del Palazzo del Principe Doria a Fassolo (1529-1533) e il presbiterio e la cripta della chiesa di san Matteo (1542-1543), realizzati i primi su disegno di Perin del Vaga<sup>1</sup> i secondi su disegno, e forse mano, di Giovanni Angelo Montorsoli<sup>2</sup>, opere rinascimentali di cultura toscana e romana.

Questi primi esempi sono debitori della tradizionale lettura cromatica dello stucco “antico”, ossia la policromia bianco-oro<sup>3</sup>, ottenuta accostando il biancore dello stucco con le sottili e luminose dorature, applicate a guazzo di colla proteica pigmentata, direttamente sulla materia calcitica e levigata dello stucco.

Questo trattamento estetico rimane valido per tutto il XVI secolo, anche se la semplicità di questa impostazione poteva essere notevolmente arricchita e articolata, considerando l'accostamento con la ricca policromia dei “marmorini”<sup>4</sup> lisci predisposti dagli stuccatori. Il compendio degli stucchi con grottesche e fasce colorate rimane caratterizzato, infatti, fino all'inizio del XVII secolo, da cromie intense basate su contrasti tra colori puri e primari.

Il contemporaneo stucco architettonico, presente nelle realizzazioni di Galeazzo Alessi<sup>5</sup> e dei suoi continuatori (per lo più “lombardi”), mostra sia in esterno, sia nelle logge, uno stucco monocromo bianco, come nella villa Giustiniani Cambiaso (dal 1548)<sup>6</sup>, nella Basilica dell'Assunta di Carignano (dal 1549), nella villa Grimaldi “la Fortezza” (1559-1567)<sup>7</sup> e in altri numerosi esempi.

1 L. STAGNO, *Il ciclo periniano del Palazzo del Principe: vicende, tecniche e restauri (1997-2002)*, in E. PARMA (a cura di), *Perino del Vaga. Prima, durante, dopo*, Atti delle giornate internazionali di studio (Genova, 26-27 maggio 2001), Genova, 2004, pp. 96-111.

2 G. ALGERI, *Chiesa di San Matteo*, Genova, 1975, p. 3.

3 A. ZAMPERINI – L. SASSI, *Stucchi: capolavori sconosciuti nella storia dell'arte*, Vicenza, 2012.

4 Questo termine indica un intonachino di calce e polvere di marmo bianco steso in modo da ottenere una levigatezza della superficie simile al marmo.

5 Galeazzo Alessi, architetto (Perugia 1512-1572). Cfr. E. DE NEGRI, *Galeazzo Alessi: architetto a Genova*, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Genova, Genova, 1975 e MULLER PROFUMO, *Le Pietre Parlanti, l'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992.

6 G. ALGERI, *Villa Cambiaso*, Genova, 1975, p. 5.

7 G. ALGERI, *Basilica di S.M. Assunta di Carignano*, Genova 1975, p. 5; B. CILIENTO, *Villa Grimaldi*, Genova, 1979.

### Bergamasco e Cambiaso: la modernizzazione del gusto (1555-1570)

La maggior parte dei decori realizzati nel sesto, e soprattutto nel settimo decennio del secolo, vedono una continuità nell'impiego di questa bicromia, come nei cantieri realizzati, talora in collaborazione, da Luca Cambiaso e da Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco<sup>8</sup>. L'accostamento bianco-oro si riconosce nelle volte delle navate della chiesa di San Matteo (1557-1559)<sup>9</sup>, nel Palazzo di Tobia Pallavicino in Strada Nuova<sup>10</sup> (1562-1563), nei saloni del Palazzo della Meridiana<sup>11</sup> (1565-1566).

Ma è in tre cantieri del Bergamasco che questa semplice cromia comincia a essere rielaborata: nel Palazzo di Domenico Grillo alle Vigne (1560)<sup>12</sup>, nel presbiterio della chiesa di Santa Caterina da Genova (1563)<sup>13</sup> e nella cappella Lercari nel duomo di San Lorenzo<sup>14</sup> (1564).

Più che un arricchimento cromatico avviene una simbiosi tra decoro plastico e decoro dipinto, che illusoriamente amplia le volumetrie reali dello stucco nel chiaroscuro dipinto; inoltre, in luogo delle uniformi tinteggiature bianche, sugli stucchi compaiono diverse tonalità di grigio, che qualificano i volumi, le figure e gli effetti chiaroscurali.

### Normalizzazione del repertorio (1570-1600)

Conclusa la vicenda artistica genovese del Bergamasco e del Cambiaso, partiti per la Spagna rispettivamente nel 1567 e nel 1583, nei decori in stucco genovesi della seconda metà del secolo, oltre alla bicromia bianco-grigio/chiaro e bianco-oro, compaiono anche specchiature azzurre realizzate con blu di smalto a tempera su basi grigie.

Tra la fine del secolo e i primi anni del '600, si trovano anche delle soluzioni decorative diverse, come nella cupola della Cappella del Battista nel duomo genovese (1604)<sup>15</sup>, attribuita a Taddeo Carlone, in cui la introduzione di specchiature rosa sembra un richiamo alle contemporanee sperimentazioni di Marcello Sparzo.

8 Luca Cambiaso pittore e scultore (Moneglia 1527-El Escorial 1585). Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, pittore scultore plastificatore architetto (Trescore 1526-Madrid 1569).

9 Frutto della collaborazione tra il Bergamasco e il Cambiaso. ALGERI 1975, p. 10.

10 E. PARMA, *Palazzo di Tobia Pallavicino*, in E. PARMA (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Recco, 1999, pp. 215-219.

11 PARMA 1999, pp. 220-225; G. BOZZO – L. MAGNANI – G. ROSSINI (a cura di), *Palazzo Grimaldi della Meridiana Una dimora aristocratica genovese*, Genova, 2010.

12 F. CARACENI POLEGGI, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in C. DUFOUR BOZZO (a cura di) *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1970, p. 238.

13 G. ROSSINI (a cura di), *Chiesa della SS. Annunziata di Portoria. Il restauro del presbiterio*, Genova, 2000.

14 L. MAGNANI, *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in G. Bozzo (a cura di), *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova*, Genova, 2000, pp. 120-137.

15 G. BOZZO, *La Cappella di San Giovanni Battista il significato civile di un'opera religiosa in un intervento di Jacopo Bracelli*, in G. Bozzo (a cura di), *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova, 2000, pp. 78-82.

## Le sperimentazioni cromatiche di Marcello Sparzo (1568-1608)

Rispetto a questa prassi, si discostano le policromie degli stucchi di Marcello Sparzo<sup>16</sup>. Tra la fine del secolo e i primi anni del Seicento l'urbinate elabora diverse soluzioni cromatiche che rappresentano una nuova interpretazione del rapporto volume-colore, rispetto allo schematismo cromatico precedente.

Dello stuccatore abbiamo esempi ancora leggibili grazie ai restauri, o per le ricerche diagnostiche. Nel presbiterio della chiesa di San Pietro in Banchi<sup>17</sup> (1603) troviamo coloriture rosa-chiaro accompagnate da diverse tonalità di grigio, la navata di San Rocco di Granarolo<sup>18</sup> (primi anni XVII secolo) è tutta orchestrata sui toni del grigio, nell'atrio del Palazzo Nicolosio Lomellino in Strada Nuova, recentemente restaurato, ma di datazione incerta, prevale la bicromia ocre e grigia<sup>19</sup>, come anche nella grande loggia della Villa Imperiale Scassi<sup>20</sup> (1602 circa) dove però gli attuali accenti cromatici sono probabile frutto di rifacimenti ottocenteschi.

Di concezione diversa sono le opere nel Palazzo del Principe Doria (fase decorativa Giovanni Andrea Doria 1597-1599)<sup>21</sup> dove ampio è l'impiego delle dorature.

## Arricchimento della policromia (1600-1650)

In estrema sintesi, all'inizio del XVII secolo, la prassi decorativa a Genova prevedeva stucchi bianchi, accompagnati da diverse tonalità di grigio, dorature, e specchiature o "fondi" con tonalità più accese, sovente con il binomio blu e rosso; successivamente, dal terzo decennio accompagnate anche da accostamenti con il rosa o il verde-chiaro.

Ho individuato anche una progressiva introduzione negli stucchi di semplici finti marmi dipinti, come, ad esempio, nel presbiterio dell'ex Chiesa Conventuale di Santa Maria delle Grazie la Nuova (circa 1623)<sup>22</sup>, e campiture verdi, come nella cripta del Santuario di Nostra Signora del Monte in Genova (1633-1634)<sup>23</sup>.

Il recente restauro della Cappella del Crocifisso nella chiesa di San Nicolosio (1637 circa)<sup>24</sup> ha permesso di aprire uno spiraglio sulle fastose e accese policromie che potevano assumere gli stucchi a partire dal quarto decennio del secolo; sono tra l'altro

16 Marcello Sparzo (probabilmente nato a Urbino), notizie dal 1565 al 1608. Documentato a Genova dal 1579 fino al 1608.

17 S. VASSALLO, *Vicende storiche*, in R. PIZZONE (a cura di), *San Pietro in Banchi, Nuova Chiave di lettura per San Pietro della Porta a Genova. Studi e restauri negli anni 1985-2006*. Genova, 2008, pp. 67-109.

18 CASSIANO DA LANGASCO, *Chiesa di S. Rocco di Granarolo*, Genova 1977, p. 5. Diagnostica Vassallo anno 2005. Attualmente gli stucchi della navata mostrano una veste cromatica ottocentesca.

19 E. PARMA, *La decorazione a stucco*, in G. Bozzo - B. MERLANO - M. RUBINO (a cura di), *Palazzo di Nicolosio Lomellino di Strada Nuova a Genova*, Milano, 2004, pp. 25-30.

20 B. CILIENTO, *Villa Imperiale Scassi*, Genova, 1978, p. 4.

21 L. STAGNO, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genova, 2005, p. 57.

22 G. BOZZO, *Chiesa di Santa Maria delle Grazie la Nuova*, in G. Bozzo (a cura di), *Cinque chiese e un Oratorio*, Genova, 2004, pp. 49-114.

23 P. PARODI - R. PIZZONE - S. VASSALLO, *Il restauro degli affreschi e degli stucchi nella cripta del Santuario di Nostra Signora del Monte a Genova in Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza, Scienza e Beni Culturali XVII°*, Convegno internazionale (Bressanone 10-13 luglio 2001), Venezia, 2001, pp. 651-657.

24 Pieghevole a firma G. Bozzo inedito, diffuso al termine dei restauri, anno 2015.

riemerse anche parti in argento meccato, finti marmi e inserti in stagno dorato.

Tali “eccessi” cromatici non sono stati finora riscontrati in altri casi, anche se la documentazione fotografica e analitica dei decori della navata della chiesa della Santissima Annunziata<sup>25</sup> (1625-1631) suggerisce la presenza, sotto ai rifacimenti ottocenteschi, di simili soluzioni.

## Conclusioni

Il filo conduttore di questa esposizione è l'evoluzione della policromia dello stucco genovese, dal Rinascimento fino alla maturazione di un compiuto gusto barocco intorno alla metà del XVII secolo.

La tradizione cinquecentesca proponeva colori puri, con accostamenti netti, che all'inizio del Seicento conoscono un ulteriore arricchimento cromatico.

Alla metà del XVII secolo interviene una maggiore fusione tra l'ornato tridimensionale in stucco e quello dipinto, forse memore di certe sperimentazioni del Bergamasco di cento anni prima, ma soprattutto per l'arrivo in città dei quadraturisti bolognesi (presbiterio di San Siro del 1646)<sup>26</sup>.

Gli esempi citati o inseriti in tabella, del periodo 1530-1650, sono ovviamente solo una minima parte del patrimonio di stucchi policromi esistenti a Genova, su cui sono state effettuate ricerche dal sottoscritto in veste di restauratore della Soprintendenza di Genova, o da altri ricercatori.

Non ho preso in considerazione, escluse alcune citazioni cinquecentesche, lo stucco con funzione spiccatamente architettonica e monumentale e in generale tutte le opere esterne, in quanto realizzate con regole tecnico-materiche diverse dagli interni.

Sono stati scartati anche numerosi esempi che, per quanto significativi e prestigiosi per tecniche e materiali, sono poco leggibili o inattendibili per i rifacimenti subiti.

Questo breve *excursus* è pertanto un'introduzione alla lettura della tabella che qui pongo in conclusione.

Per brevità non posso purtroppo elencare i riferimenti a tutti i cantieri di restauro da cui derivano le informazioni utilizzate per realizzare questo studio e di questo mi scuso con le persone coinvolte in quelle imprese.

25 S. VASSALLO, *Le indagini effettuate dal Laboratorio di Analisi della Soprintendenza* in G. ROSSINI (a cura di), *L'Annunziata del Vastato a Genova Arte e Restauro*, Venezia, 2005, pp. 189-190.

26 F. BOGGERO, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella Chiesa genovese di San Siro: committente piano e tempi di lavoro*, Studi di Storia delle Arti, Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte, Genova, 1977.

**BIBLIOGRAFIA AGGIUNTIVA**

- E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova, 1975.
- P. BOCCARDO – P. BRAMBILLA BARCILON, *Ciclo decorativo di Palazzo Doria a Fassolo*, in C. MALTESE (a cura di) *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, Genova, 1983, pp. 37-58.
- T. MANNONI, *Analisi di intonaci e malte genovesi. Formule, materiali e cause di degrado*, in G. ROTONDI TERMINIELLO – F. SIMONETTI (a cura di), *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Atti del convegno di studi, (Genova 15-17 aprile 1982), Genova, 1984, pp. 141-149.
- C. BOZZO DUFOUR – E. POLEGGI (a cura di), *La pittura a Genova e in Liguria; vol. I: Dagli inizi al Cinquecento; vol. II: Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1987.
- T. MANNONI, *Gli intonaci ed i pigmenti*, in G. BRINO (a cura di) *Colori di Liguria*, Genova, 1991, pp. 241-243.
- E. PARMA, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, 1997.
- S. BOJ – G. CAUSA, *Il restauro. Note tecniche*, in G. Bozzo (a cura di), *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova, 2000, pp. 144-146.
- M. MATTEINI – A. MOLES, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, 2004.
- S. VASSALLO – P. PARODI, *Osservazioni tecniche in corso d'opera: bilanci e prospettive*, in G. Bozzo (a cura di), *Cinque chiese e un Oratorio*, Genova, 2004, pp. 107-110.
- R. RICCI, *Le indagini diagnostiche* in G. ROSSINI (a cura di), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e Restauro*, Venezia 2005, pp. 187-189.
- F. PEREGO, *Dictionnaire des materiaux du Peintre*, Paris, 2005.

Luogo	Datazione	Autore stucchi	Grottesche					Dorature	Rapporto con i dipinti murali
Genova Palazzo del Principe	1529-1533	Silvio Cosini?	si						Perin Del Vaga
Genova Chiesa di San Matteo, cupola e presbiterio	1542-1543	Giovanni Angelo Montorsoli							
Genova Villa Giustiniani Cambiaso, logge	1548	ignoti							
Genova Palazzo Imperiale, piazza Campetto	1555-1560 circa	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco. Luca Cambiaso
Genova Chiesa di San Matteo, navate	1557-1559	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco. Luca Cambiaso
Genova Santa Caterina, cappella dei Re Magi	1560 circa	ignoti							Luca Cambiaso
Genova Palazzo di Domenico Grillo alle Vigne	1560	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco
Genova Palazzo di Tobia Pallavicino	1562-1563	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco
Genova Annunziata di Portoria, cappella Grimaldi	1563	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco
Genova Duomo di San Lorenzo, cappella Lercari	1564	ignoti							Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco. Luca Cambiaso

**Fig. 1** - Schema sinottico della gamma cromatica degli stucchi Genovesi considerati nello studio. Il XVI secolo, prima parte.

Luogo	Datazione	Autore stucchi	Grottesche					Dorature	Rapporto con i dipinti murali
Genova Villa Imperiale, San Fruttuoso	1565	ignoti							Luca Cambiaso
Genova Palazzo Gerolamo Grimaldi, Salone Enea e Turno. Salone Ulisse che saetta i Proci	1565-1566	ignoti							Luca Cambiaso
Genova Villa Grimaldi la Fortezza, logge	1567	Andrea da Carona							Bernardo Spazio, architetto
Genova Palazzo Brancaleone Grillo, Convitto di Antonio e Cleopatra	1567	ignoti	si						Bottega dei Semino (Andrea?)
Genova Palazzo Lercari in Strada Nuova	1570	ignoti							Bottega dei Calvi (Lazzaro Pantaleo)
Genova Chiesa di San Pietro in Banchi, cappella Imperiale (della Vergine)	1584	ignoti							Bottega dei Calvi
Genova Palazzo del Principe Doria (fase decorativa Giovanni Andrea Doria)	1597-1599	Marcello Sparzo							
Genova Duomo di San Lorenzo, cappella del Battista, cupola	1604	Taddeo Carlone							Architettura Taddeo Carlone
Genova Chiesa di San Pietro in Banchi, presbiterio	prima del 1608	Marcello Sparzo							
Genova Palazzo di Nicolosio Lomellino in Strada Nuova	inizio secolo XVII?	Marcello Sparzo							
Genova Chiesa di San Rocco di Granarolo, navata	1606?	Marcello Sparzo							

**Fig. 2-** Schema sinottico della gamma cromatica degli stucchi Genovesi considerati nello studio. Il XVI secolo, seconda parte.

Luogo	Datazione	Autore stucchi	Grottesche					Dorature	Rapporto con i dipinti murali
Genova Chiesa di San Martino d'Albaro, cappella del Rosario	1614-1629	ignoti							Bernardo Castello
Genova Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, navata	1615-1631	ignoti							Giovanni Carlone Giovanni Battista Carlone
Genova Chiesa del Gesù	1620-1630	ignoti							Giovanni Battista Carlone
Genova Duomo di San Lorenzo, presbiterio	1622-1624	ignoti	sì						Lazzaro Tavarone
Genova Chiesa di San Pietro in Banchi, cappella della Immacolata	1625-1626	Francesco Casella							Andrea Ansaldo
Genova Palazzo Centurione in Fossatello, cappella	1628	ignoti							Giovanni Battista Carlone
Genova Chiesa di Santa Maria delle Grazie La Nuova, presbiterio	entro 1629	ignoti							Bernardo Castello
Genova Chiesa di Sant'Agostino, cappella degli Afflitti	1630?	ignoti							Lazzaro Tavarone
Genova Chiesa di Santa Maria delle Grazie La Nuova, oratorio Superiore	entro 1631	ignoti							Giovanni Carlone
Genova Chiesa di San Rocco di Granarolo, abside	entro 1631	ignoti							Giovanni Carlone
Genova Chiesa di San Nicoloso, cappella di San Francesco	1633	ignoti							Giovanni Battista Carlone
Genova Santuario di Nostra Signora del Monte, cripta	1633-1634	Apparato scultoreo Giovanni e Giovanni Bat- tista Orsolino							Andrea Ansaldo
Genova Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, cupola	1638	ignoti							Andrea Ansaldo
Genova Chiesa di Santa Maria di Castello, cappella San Vincenzo Ferrer	1640	ignoti							Giovanni Battista Carlone
Chiavari Chiesa di San Francesco dei Costaguta, cappella del Crocifisso	metà XVII secolo	ignoti							Giovanni Battista Carlone
Genova Ex chiesa di San Francesco Saverio, presbiterio	1658	ignoti							Domenico Piola

Fig. 3 - Schema sinottico della gamma cromatica degli stucchi Genovesi considerati nello studio. Il XVII secolo, prima metà.





# La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro

## *Le ragioni e i criteri del restauro in corso\**

Lara Calderari

### Il monumento

**L**e origini della chiesa di Sant'Eusebio sono antiche e risalgono almeno all'epoca medievale. Una prima chiesa – non più esistente – intitolata al santo vescovo di Vercelli (283-371) è infatti documentata sin dal 1270. L'edificio attuale costituisce invece una delle più ricche testimonianze del barocco ticinese. Dopo l'istituzione della Parrocchia autonoma nel 1626, la chiesa fu ricostruita a partire dal 1678 su progetto di Agostino Silva (1628-1706) di Morbio Inferiore per essere consacrata nel 1684. Negli anni 1756-1759, il presbiterio, il coro e la facciata furono sostituiti da nuove strutture progettate da Francesco Pozzi (1704-1789) di Castel San Pietro, al quale si devono pure le relative decorazioni in stucco. Numerosi e noti sono gli artisti, locali e non, che si sono succeduti nell'ornamentazione della chiesa dandole l'immagine sontuosa di cui ancora oggi possiamo godere. L'abbondanza dei marmi colorati utilizzati per gli altari e le balaustre, la ricchezza e varietà degli stucchi presenti nella cappella maggiore, in navata e nelle cappelle laterali, i dipinti murali e le tele, le sculture lignee, l'organo con la sua cantoria e il pulpito caratterizzano l'insieme e mostrano chiaramente le ambizioni della comunità locale che poteva contare su numerosi artisti tra i più famosi e capaci del periodo. Tra gli stuccatori coinvolti si ricordano infatti i nomi di Giovanni Battista Barberini (1625-1691) di Laino d'Intelvi e Antonio Carabelli (1648-1694) di Obino (frazione di Castel San Pietro), tra i pittori Carlo Innocenzo Carloni (1686/87-1775) di Scaria d'Intelvi (Como) e Domenico Pozzi (1745-1796) di Castel San Pietro e tra gli scultori fra Giovanni da Reggio Calabria (documentato intorno alla metà del XVII secolo) e Giovanni Albino Carabelli (1692-1766) di Obino per il legno e per il marmo Antonio Monzini di Como e Giacomo Pellegatta di Viggù (Varese), attivi entrambi nella seconda metà del XVIII secolo. Merita di essere citato anche il monumentale organo del 1771 opera di Andrea Luigi (1725-1799) e Giuseppe (1760-1817) Serassi, padre e figlio, di Como ripreso poi nel 1882 dai fratelli Pietro (1834-1895) e Lorenzo (1822-1890) Bernasconi di Varese<sup>1</sup>.

\* Il presente contributo è il frutto della rielaborazione e dell'aggiornamento del testo *Le ragioni e i criteri del restauro* pubblicato in *La chiesa di Castel San Pietro in Canton Ticino. Studi, restauri, conservazione*, F. ALBANI, (a cura di), Roma, 2017, pp. 7-9.

1 Il testo di riferimento per la chiesa resta: G. MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, Bellinzona, 1975, pp. 118-133 (volume I); pp. 86-97 (volume II); da completare con le nuove acquisizioni emerse grazie al lavoro di Anastasia Gilardi (v. infra nota 3).



**Fig. 1** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, facciata. Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).

## **Il ruolo dell'Ufficio cantonale dei beni culturali**

In virtù della sua riconosciuta importanza nel panorama storico artistico cantonale, nel 1938 il monumento è stato posto sotto tutela dallo Stato. Per questo motivo l'Ufficio dei beni culturali del Dipartimento del territorio, preposto alla salvaguardia e alla valorizzazione del ricco e variegato patrimonio culturale cantonale, è stato coinvolto sin dalle prime battute (2007) nella grande operazione di restauro messa in cantiere dalla Parrocchia di Castel San Pietro, proprietaria dell'edificio.

All'Ufficio citato spettano, infatti, la verifica e l'approvazione dei progetti di restauro inerenti ai beni culturali protetti e la successiva vigilanza sui lavori. Un'autorità in materia data dalla Legge sulla protezione dei beni culturali (del 13 maggio 1997) e dal relativo Regolamento di applicazione (del 6 aprile 2004) che porta con sé una grande responsabilità nei confronti del patrimonio artistico cantonale e, più in generale, della nostra identità culturale.

Una responsabilità condivisa in questo caso dal Consiglio parrocchiale di Castel San Pietro data la valenza culturale dell'edificio che va ben di là dai confini locali e regionali. In tutte le fasi è stata inoltre coinvolta la Commissione cantonale dei beni culturali, ente consultivo che affianca l'Ufficio in tali compiti.

## **Lo stato di conservazione**

Nel 2007 la chiesa, a circa cento anni dall'ultimo intervento di restauro globale risalente al 1912, presentava seri problemi di conservazione alle coperture, ai rivestimenti esterni e all'apparato decorativo interno. Le infiltrazioni d'acqua piovana dal tetto e la presenza nelle murature di umidità di risalita avevano, infatti, innescato numerosi fenomeni di degrado. Tra i più evidenti vanno menzionati la presenza di diffuse efflorescenze saline su stucchi e dipinti murali, importanti disgregazioni in corrispondenza dell'apparato decorativo a stucco, vistosi aloni e grandi macchie sui fondi. Un intervento di conservazione e restauro era quindi necessario per arrestare il deterioramento in corso. Per questioni di logica di cantiere e di pianificazione finanziaria si è deciso di suddividere il restauro in due tappe: la prima riguardante l'esterno (eseguita negli anni 2009-2010 e curata dagli architetti Claudio e Rosario Sanfilippo) e la seconda l'interno (iniziata nel 2017 e attualmente in corso sotto la direzione dell'architetto Massimo Ravara).

## **La prima tappa (2009-2010): l'esterno**

Nella prima tappa è stato risanato il tetto in coppi con l'introduzione di un sottotetto, la sistemazione della lattoneria e la posa di un sistema parafulmine. Sono stati restaurati e in parte rifatti anche gli intonaci dei prospetti esterni e della torre campanaria e, a complemento dei lavori contro l'umidità di risalita, lungo parte del perimetro esterno della chiesa è stata realizzata un'intercapedine con un nuovo sistema di evacuazione delle acque meteoriche. Contemporaneamente sono state restaurate la meridiana e la vetrata con la Vergine Assunta della cappella omonima entrambe sul lato meridionale.



**Fig. 2** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, veduta dell'interno. Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).



**Fig. 3** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella del Crocifisso, eretta nel 1688, con stucchi di Giovanni Battista Barberini, 1689-90, e Crocifisso ligneo policromo attribuito a fra Giovanni da Reggio Calabria, 1689 circa. Dopo la rimozione della vetrata storica e poco prima dell'intervento di Fabio Cavallini. Foto UBC (Gino Pedroli, Mendrisio, s.d. ma ante 1973).

**Fig. 4** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella dell'Assunta, stuccata e dipinta entro il 1685, con statua della titolare attribuita a Giovan Pietro Lironi, 1686. Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).

Nel corso del 2010, mentre si procedeva ai lavori citati, sono state poste le basi per le operazioni all'interno dell'edificio con l'acquisizione dei dati storici e una serie di verifiche preliminari volte a individuare il criterio d'intervento attraverso l'analisi puntuale dello stato di conservazione del monumento e la messa a punto delle varie metodologie di conservazione e restauro. Si è inoltre agito in maniera preventiva con un intervento urgente coordinato dall'architetto Sergio Cattaneo sulla calotta absidale dipinta nel 1758 da Carlo Innocenzo Carloni con gli *Angeli in adorazione del Santissimo Sacramento* e sulla coeva cornice in stucco parzialmente dorata di Francesco Pozzi. Tale zona era, infatti, interessata da estese efflorescenze saline dovute alle infiltrazioni d'acqua dal tetto<sup>2</sup>.

2 Su questi primi interventi ha riferito nel 2013 P. PEDRIOLI, *Restauri nel Ticino: notiziario 2010-2012. Note introduttive*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. nona, vol. CXVI, fasc. II, 2013, pp. 215 (testo), pp. 258-259 (schede).



**Fig. 5** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, calotta absidale con affresco raffigurante *Angeli in adorazione del SS. Sacramento* di Carlo Innocenzo Carloni, 1758, entro stucchi coevi di Francesco Pozzi. Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).

### **La seconda tappa (in corso dal 2017): l'interno**

Per quanto concerne il restauro interno, dall'analisi della documentazione storica e di restauro, raccolta ai fini dell'intervento dalla storica dell'arte Anastasia Gilardi nel 2008<sup>3</sup>, è stato da subito evidente che l'immagine ultima della chiesa era data dal restauro d'inizio Novecento, che aveva visto il pittore e restauratore Silvio Gilardi

3 A. GILARDI, *Ricerca storico-documentaria sulla parrocchiale di Sant'Eusebio di Castel San Pietro*, novembre 2008 (Archivio Ufficio dei beni culturali, Bellinzona).



**Fig. 6** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, tela con *l'Incoronazione di spine* di Domenico Pozzi, 1785 (dettaglio), nella cappella del Crocifisso. Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).  
**Fig. 7** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, balaustra del presbiterio di Giacomo Pellegatta, 1765 (dettaglio con testina di putto alato). Foto UBC (Arno Carpi, Bellinzona, 1975).

(1873-1943) di Mendrisio intervenire all'interno dell'edificio in due fasi ravvicinate, nel 1906 nella cappella del Crocifisso e nel 1912 nel resto della chiesa, uniformando le parti antiche con quelle nuove da lui introdotte sovrapponendosi alle parti originali, secondo una prassi ottocentesca ancora diffusa all'epoca che tendeva a voler completare, migliorare e aggiornare le testimonianze storico-artistiche del passato. In pratica, Gilardi si è occupato del restauro delle testimonianze barocche ricostruendo il modellato degli stucchi e integrando e ritoccando i dipinti murali dove lacunosi o degradati; dopodiché egli è intervenuto su stucchi e fondi con delle nuove velature e dorature con materiali e tecniche solo in parte simili a quelli originali.

Un intervento di aggiornamento globale a tinte indubbiamente forti che ha il suo pregio nell'immagine unitaria data alla chiesa e che permette comunque all'apparato barocco di emergere in tutta la sua forza. Siamo quindi di fronte all'ultima e caratterizzante fase della lunga storia dell'edificio meritevole di essere conservata e valorizzata. Inoltre, come hanno dimostrato le verifiche stratigrafiche, in taluni settori tale intervento è risultato irreversibile.

Un'eventuale eliminazione del restauro Gilardi non era perciò sostenibile dal punto di vista deontologico né tantomeno percorribile sul piano esecutivo poiché avrebbe creato delle situazioni estetiche e conservative disomogenee. Situazioni che sarebbero state difficilmente gestibili al momento della restituzione finale obbligando a scelte arbitrarie e ad ampi e impegnativi rifacimenti con risvolti economici di difficile valutazione e un risultato discutibile dal punto di vista sia estetico sia critico. Eliminando dove possibile gli apporti del restauro Gilardi avremmo infatti dato alla



**Fig. 8** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, facciata. Prima del restauro. Foto UBC (Roberto Pellegrini, Bellinzona, 2011).



**Fig. 9** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, facciata. Dopo il restauro. Foto UBC (Roberto Pellegrini, Bellinzona, 2015).



**Fig. 10** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, prospetto settentrionale. Prima del restauro. Foto UBC (Roberto Pellegrini, Bellinzona, 2011).



**Fig. 11** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, prospetto settentrionale. Dopo il restauro. Foto UBC (Roberto Pellegrini, Bellinzona, 2015).



**Fig. 12** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, prospetto meridionale. Dopo il restauro. Foto UBC (Roberto Pellegrini, Bellinzona, 2015).

**Fig. 13** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, Rocco Cariglia al lavoro sugli intonaci del prospetto meridionale. Durante il restauro. Foto UBC (2011).

chiesa un'immagine ibrida, non certamente quella tardo settecentesca corrispondente, nell'immaginario collettivo, al cosiddetto antico splendore, spesso evocato per giustificare la rimozione delle stratificazioni più recenti.

### Il criterio di restauro

Per questi motivi all'Ufficio e alla relativa Commissione dei beni culturali è stato da subito chiaro sin dal 2009 che il criterio di restauro doveva prevedere il mantenimento di quest'ultimo e caratterizzante intervento, eccetto che per la cappella del Crocefisso, già oggetto di un radicale restauro nel 1973 da parte di Fabio Cavallini di Campione d'Italia<sup>4</sup>. Tale indirizzo, oltre a tramandare una coerente e storicamente rilevante testimonianza primonovecentesca, rispetta i criteri della materialità (permette la salvaguardia della sostanza storica), della sostenibilità (con il minimo intervento si ottiene il massimo della conservazione), della reversibilità e della riconoscibilità (quanto risarcito in sede di restauro è facilmente eliminabile nel rispetto della

4 Cavallini aveva infatti eliminato, mediante una drastica pulitura meccanica delle superfici, la velatura di Gilardi e gli scialbi precedenti ottenendo un risultato poco omogeneo data la resistenza in alcune zone della materia soprammessa che, dove rimasta, era poi stata ritoccata.



**Fig. 14** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, presbitero. Prima del restauro. Foto UBC (Sabrina Montiglia, Lugano, 2014).



**Fig. 15** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, coro con affresco raffigurante *Angeli in adorazione del SS. Sacramento* di Carlo Innocenzo Carloni, 1758. Prima del restauro. Foto UBC (Sabrina Montiglia, Lugano, 2014).



**Fig. 16** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, affresco con *Angeli in adorazione del SS. Sacramento* di Carlo Innocenzo Carloni, 1758 (dettaglio). Prima del restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).

materia originale e individuabile mediante la mappatura degli interventi e le varie tecniche d'integrazione adottate). Tuttavia, solo dopo lunghe discussioni e riflessioni è stata da tutti condivisa la validità di questo indirizzo, in sintonia con le moderne linee guida nel campo della conservazione e del restauro<sup>5</sup>, confermata dall'intervento urgente menzionato (che ha visto all'opera il restauratore Massimo Soldini)<sup>6</sup> e dalle ricerche diagnostiche preliminari ("cantiere pilota") svolte dal Politecnico di Milano e coordinate dall'architetto Francesca Albani del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani<sup>7</sup>. Indirizzo pienamente condiviso anche dall'architetto Massimo Ravara incaricato della progettazione e della direzione dei lavori. Il progetto di questa importante tappa è stato quindi sottoposto al nostro Ufficio nel dicembre del 2014<sup>8</sup> e, dopo le

5 *Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera*, a cura della Commissione federale dei monumenti storici, vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich, Zürich 2007.

6 M. SOLDINI, *Relazione di restauro sul dipinto di Carlo Innocenzo Carloni e sulla cornice di stucco di Francesco Pozzi (calotta absidale)*, 9 febbraio 2011 (Archivio Ufficio dei beni culturali, Bellinzona); *Id.*, *Considerazioni conclusive*, 31 marzo 2011 (Archivio Ufficio dei beni culturali, Bellinzona).

7 *Studi preliminari per il restauro e la conservazione degli stucchi e intonaci della chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio a Castel San Pietro*, Politecnico di Milano, luglio 2012 (fasc. 1), aprile 2013 (fasc. 2), gennaio 2014 (fasc. 3), luglio 2014 (fasc. 4) (Archivio Ufficio dei beni culturali, Bellinzona).

8 M. RAVARA, *Progetto e preventivo della II tappa di restauro*, 3 ottobre 2014 (Archivio Ufficio dei beni culturali, Bellinzona).



**Fig. 17** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, affresco con *Angeli in adorazione del SS. Sacramento* di Carlo Innocenzo Carloni, 1758 (dettaglio). Dopo il restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).

usuali verifiche tecniche e finanziarie, è stato approvato nel giugno del 2015 con una serie di osservazioni sul grado e sulle modalità d'integrazione di stucchi, dipinti murali e dorature, sul restauro dei beni mobili e sul concetto della nuova illuminazione.

La fase esecutiva del cantiere è diretta dall'architetto Massimo Ravara con la consulenza del restauratore Massimo Soldini e dell'architetto Francesca Albani; essa vede inoltre all'opera restauratori e artigiani specializzati nel campo dei beni culturali, il tutto posto sotto la vigilanza dell'Ufficio cantonale dei beni culturali<sup>9</sup>. Per la buona riuscita di un restauro così complesso è, infatti, necessario che le conoscenze acquisite nella fase preliminare siano trasmesse in maniera adeguata agli operatori in campo in modo che possano poi svolgere il loro lavoro nel rispetto delle metodologie scelte e del criterio d'intervento stabilito avendo bene in chiaro l'obiettivo finale di tutta l'operazione. Il ruolo dei consulenti, ciascuno per le proprie specificità, assume quindi in questo passaggio di conoscenze e consegne un compito fondamentale.

<sup>9</sup> Riguardo a questo importante cantiere si vedano in questo stesso volume i contributi di Francesca Albani, Lucia Derighetti, Virginia Mantovani, Christina Otth e Massimo Soldini.



Fig. 18 - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, affresco con *Angeli in adorazione del SS. Sacramento* di Carlo Innocenzo Carloni, 1758 (dettaglio con una prova di pulitura del dipinto e dello stucco). Durante il restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).



Fig. 19 - Dettaglio con impacchi per l'estrazione dei sali. Durante il restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).

Fig. 20 - Dettaglio. Dopo il restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).

Fig. 21 - Dettaglio. Dopo il restauro. Foto UBC (Massimo Soldini, Maroggia, 2010).

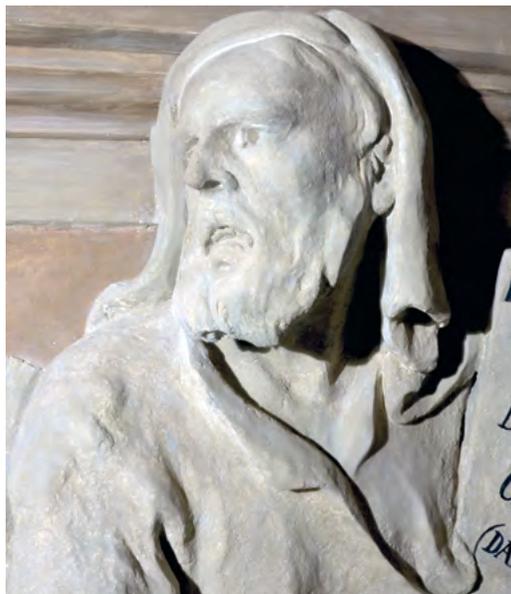


**Fig. 22** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella di Sant'Antonio da Padova (dettaglio dell'arco d'ingresso con figure di *Profeti* di stucco). Prima del restauro. Foto UBC (Sabrina Montiglia, Lugano, 2014).

### Le verifiche preliminari

Si deve, invece, all'iniziativa dell'architetto Francesca Albani la messa in cantiere dell'interessante pubblicazione citata in apertura e apparsa nel 2017 che rende conto, a futura memoria, dei contributi apportati dai diversi attori (principalmente storici, storici dell'arte, architetti, ingegneri, chimici e restauratori) implicati nelle fasi preliminari di verifica, progettazione e messa a punto dell'intervento di restauro, senza dimenticare i proprietari, i parroci, i fedeli e la comunità tutta di Castel San Pietro<sup>10</sup>. Una collaborazione tra professionisti e non professionisti non sempre facile, ma necessaria e finalizzata alla migliore conservazione nel tempo del monumento. Il volume testimonia, inoltre, la complessità della materia, la necessità di procedere con metodo scientifico e di affrontare la fase esecutiva avendo sciolto, o posto le basi per sciogliere, i principali problemi. Inoltre, poiché il restauro costituisce un privilegiato momento di conoscenza della sostanza monumentale, sarà importante che anche alla fine dei lavori sia fatto uno sforzo di sintesi per tramandare e divulgare i risultati e le acquisizioni sia dal profilo tecnico sia da quello storico e artistico.

<sup>10</sup> *La chiesa di Castel San Pietro*, cit. (con contributi di Francesca Albani, Stefania Bianchi, Florindo Brazzola, Marco Cucchi, Giacomo Falconi, Anna Ferrugiari, Anastasia Gilardi, Fabio Janner, Angelo Macchi, Massimo Soldini, Cristina Tedeschi, Claudia Tiraboschi, Claudio Premoli e della sottoscritta).



**Fig. 23** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella di Sant'Antonio da Padova (dettaglio dell'arco d'ingresso con figura di *Profeta* di stucco con legatura preventiva). Prima del restauro. Foto UBC (Lara Calderari, 2019).

**Fig. 24** - Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella di Sant'Antonio da Padova (dettaglio dell'arco d'ingresso con figura di *Profeta* di stucco). Dopo il restauro. Foto UBC (Lucia Derighetti, Vaglio-Capriasca, 2019).

## In cifre

Si ricorda, infine, che i lavori di restauro della seconda tappa (di cui è in via di ultimazione la prima fase esecutiva) iniziati nel giugno del 2017 possono contare, per il tramite del nostro Ufficio, sul contributo finanziario del Cantone (Dipartimento del territorio) e della Confederazione (Ufficio federale della cultura, Dipartimento dell'interno) e che anche il Comune di Castel San Pietro partecipa con un sussidio importante, a testimonianza della necessità di un impegno corale nell'affrontare questo genere di imprese. Nello specifico, per questa prima fase di lavori che coinvolge la navata con le cappelle laterali e l'organo, il costo preventivato ammonta a poco più di 1 milione di CHF. Il contributo del Cantone ammonta a CHF 200.000.--, della Confederazione a CHF 214.000.-- e del Comune a CHF 400.000.-- per un totale di CHF 814.000.--; alla Parrocchia resta l'onere di coprire la differenza con mezzi propri, donazioni e contributi da parte di fondazioni.

# La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro

## *Studi, conservazione, cantiere di restauro*

Francesca Albani

L'intervento di conservazione dell'apparato decorativo della chiesa parrocchiale di Castel San Pietro, tuttora in corso, è l'esito di un complesso processo iniziato negli anni Settanta nel quale il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano si è inserito alla fine del 2011 su invito del Consiglio parrocchiale di Castel San Pietro, sotto la supervisione dell'Ufficio dei Beni Culturali<sup>1</sup>. L'urgenza di definire un progetto di conservazione nasceva dall'esigenza di bloccare lo stato di degrado presente in molte aree della chiesa in cui l'apparato decorativo si presentava fortemente danneggiato a causa della presenza di umidità nelle murature dovuta a infiltrazioni d'acqua dalla copertura e alla risalita capillare. La difficoltà di questo intervento è sempre stata legata non solo alla complessità delle opere, ma soprattutto a importanti questioni metodologiche che, nel caso della chiesa di Sant'Eusebio, si presentavano come centrali e determinanti. Per affrontare e comprendere la complessità del luogo, al fine della messa a punto del progetto di conservazione, la strada più idonea è stata quella di mettere in atto un processo fatto di scelte e considerazioni basate su un percorso conoscitivo, caratterizzato da un approccio multidisciplinare, in cui numerose competenze si sono intrecciate (architetti, storici, storici dell'arte, ingegneri, chimici, petrografi, geometri, restauratori). Il confronto tra i dati emersi dalle singole campagne conoscitive ha portato in modo progressivo a livelli di conoscenza sempre più approfonditi che hanno permesso di definire metodologie, modalità e

1 Nel dicembre 2011 il Consiglio parrocchiale di Castel San Pietro ha incaricato Francesca Albani, professore in Restauro architettonico del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DASTU) del Politecnico di Milano, di effettuare uno studio preliminare al progetto di conservazione e restauro per approfondire le problematiche che, solo parzialmente, erano state messe in evidenza negli studi precedenti. Francesca Albani, come responsabile scientifico, ha coordinato Anna Ferrugiari, Stefano Barbò, Isabella Bastiglia, Claudia De Cunto e Francesca Cazzaniga (DASTU) per la schedatura, i campionamenti, l'analisi del degrado, il rilievo del quadro fessurativo e gli elaborati grafici; Cristina Tedeschi, professore in Restauro architettonico (DICA, Politecnico di Milano) responsabile della sezione "Diagnostica, monitoraggio e indagini per il costruito e i beni culturali", Laboratorio Prove Materiali, per le analisi di laboratorio e la caratterizzazione dei materiali; Angelo Macchi e Diego Vanotti per il rilievo geometrico; Orazio Truglio per la campagna fotografica; Cristina Tedeschi, Marco Cucchi, Claudia Tiraboschi, Laboratorio "Prove Materiali del Politecnico di Milano" per il monitoraggio statico; Angelo Macchi per il controllo altimetrico. Il monitoraggio ambientale è stato supervisionato da Anna Ferrugiari (DASTU) con Adamantio Diagnostica per i Beni Culturali s.r.l., Torino. A questo incarico nel 2013 è seguito quello per la progettazione e la supervisione del cantiere pilota; dal 2013 al 2016 è stato eseguito il monitoraggio ambientale; dal 2012 al 2017 il monitoraggio statico e il controllo altimetrico; dal 2016 (tuttora in corso) la consulenza al cantiere di Restauro. Gli esiti di questo importante lavoro sono riassunti nel volume *La chiesa di Castel San Pietro in Canton Ticino. Studi, restauri, conservazione*, F. ALBANI (a cura di), Roma, 2017.



**Fig. 1** - Interno della chiesa parrocchiale di Castel San Pietro prima dei lavori. (©Orazio Truglio, Variago, Milano 2012).

tecniche per la conservazione degli stucchi e dell'apparato decorativo e pittorico, ricollegando gli studi già eseguiti in precedenza<sup>2</sup> con la "materia" di cui queste opere sono costituite, unitamente alle vicende che le hanno interessate in termini di restauro e di eventi accidentali.

La questione centrale, che già negli anni Settanta aveva iniziato a porsi in maniera esplicita e chiara per la comunità di Castello e per i Consigli parrocchiali, era come leggere, interpretare e, quindi relazionarsi, con i restauri effettuati alla chiesa all'inizio del XX secolo, in particolare con i lavori eseguiti da Silvio Gilardi tra il 1905 e 1912. Il preventivo di questi lavori<sup>3</sup>, conservato presso l'Archivio parrocchiale, insieme ai rilievi, alle analisi stratigrafiche, alle analisi di laboratorio (analisi chimiche, osservazione in microscopia ottica di sezioni lucide, analisi diffrattometriche) finalizzate alla caratterizzazione dei materiali eseguite tra il 2012 e 2015, hanno messo in luce l'estensione dell'intervento che, articolandosi in due lotti ha interessato tutte le superfici della chiesa<sup>4</sup>. Come Gilardi stesso ha scritto si è trattato di una «pulitura generale e raschiatura agli stucchi ornati e fondi avariati [...], riparazioni ai medesimi, evangelista in stucco da farsi completo nuovo [...], ripresa generale di bianco a latte di calce indi tinte omogenee e variate – il più importante devono essere in consonanza alle 4 cappelle già da me restaurate». Il secondo lotto dei lavori sulla "Volta del coro e Presbitero", sulla "Navata del coro e fianchi del presbitero", sulla "Volta maggiore", sul "Cornicione e fregio", sui "Capitelli e lesene" e sulla "Cantoria e parapetto" si proponeva quindi come un'estensione dei lavori eseguiti nelle cappelle, prese come modello di riferimento. Nel preventivo per la cappella del Crocefisso Gilardi ha realizzato con «pittura ad olio a colori figure e nicchia sfondo al St Crocefisso [...]. Ho creduto bene poter suggerire l'idea grandiosa di formare con colori adatti e delicati un vero quadro [...]. Ho l'onore di poter garantire un lavoro di bellissimo effetto, avendone già eseguito un facto simile a Stabio». Dopo i lavori di ridipintura di Gilardi la chiesa, probabilmente in stato di degrado per mancanza di opere di manutenzione durante tutto il XIX secolo, ha mutato sostanzialmente aspetto presentandosi alla comunità come qualcosa di diverso rispetto a prima. I colori tenui e gli stucchi chiari sono stati coperti da ridipinture dai toni scuri con motivi geometrici e vegetali, coerenti con il gusto di inizio secolo. Proprio su questo passaggio la comunità di Castel San Pietro si è interrogata, ormai da oltre quarant'anni, e solamente adesso durante i lavori di restauro in corso, ha trovato la propria risposta (Figg. 2-3).

2 A. GILARDI, *Ricerca storico-documentaria sulla chiesa parrocchiale di sant'Eusebio di Castel San Pietro*, novembre 2008, dattiloscritto (Archivio parrocchiale, Castel San Pietro); prove per definire l'intervento di conservazione sono state eseguite nel 2010 da Massimo Soldini sulla cartella affrescata da Carloni raffigurante la *Santissima Trinità* ubicata nella zona absidale.

3 Gilardi Silvio Pittore e Decoratore Mendrisio, *Preventivo per i restauri da eseguirsi nella chiesa parrocchiale (interna) di Castel San Pietro*, 1909 (A93 Archivio parrocchiale, Castel San Pietro).

4 Tra il 1905 e il 1907 sono state restaurate le cappelle, tra 1909 e 1912 l'aula, la volta, il presbitero e l'abside. F. ALBANI, "Restaurare" i restauri. *Percorsi conoscitivi e progetto di conservazione*, in *La chiesa*, cit., pp. 25-75.

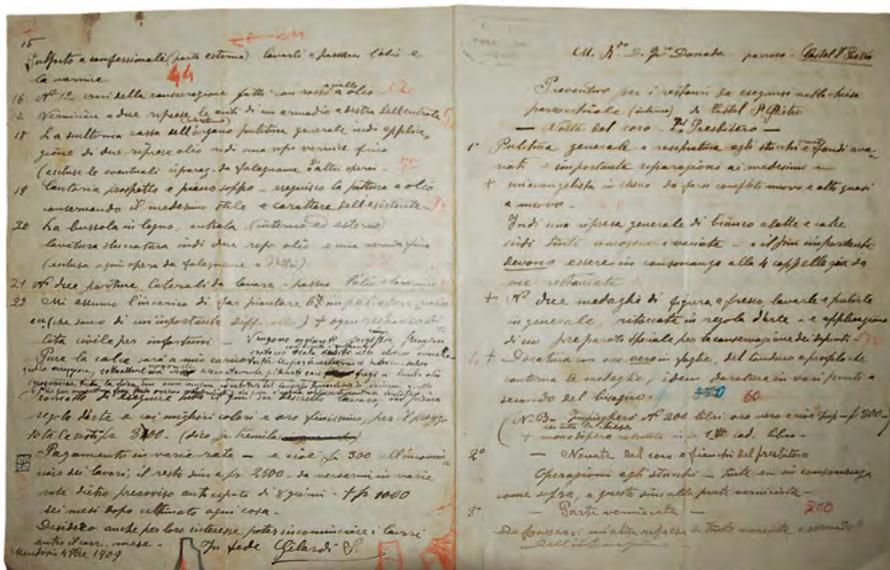


Fig. 2 - Preventivo di Silvio Gilardi per il restauro della chiesa, 1909. (Archivio parrocchiale, Castel San Pietro).



Fig. 3 - Apparato decorativo coperto dalle ridipinture di Silvio Gilardi, cappella del Crocefisso. (© Albani, 2012).

## Rimuovere o conservare le stratificazioni?

La presenza di un intervento di restauro di queste caratteristiche ed entità ha aperto molte questioni e interrogativi, non solo in merito alle modalità con cui affrontare l'intervento, dal momento che tecniche e materiali novecenteschi sono diversi da quelli precedenti<sup>5</sup>, ma soprattutto si è posta la questione di quale rapporto instaurare con le varie trasformazioni che l'edificio ha subito durante la sua vita. La domanda fondamentale se avesse senso (e/o se fosse possibile) tornare a una situazione precedente l'intervento di Silvio Gilardi è emersa in maniera ufficiale negli anni Settanta, come dimostra la documentazione conservata presso l'Archivio dell'Ufficio dei Beni Culturali di Bellinzona. Nel 1973 il Consiglio parrocchiale chiese a Fabio Cavallini un preventivo per eseguire un intervento di descialbatura delle ridipinture del Gilardi, in particolare degli strati di pittura rosa presenti sulle statue di San Gioacchino e San Giuseppe nella cappella della Madonna Assunta e della pittura di colore grigio su tutti gli elementi della cappella del Crocefisso. Nel preventivo del 12 aprile 1973 Cavallini esplicita che «dalle ricerche fatte sul posto (vedi mostrini) risulta che tanto la struttura architettonica come le parti ornamentali in stucco in basso e alto rilievo compreso il gruppo centrale e le due statue laterali, furono a più riprese ridipinte con tinte alla calce. Anche i fondi colorati fra gli stucchi subirono il medesimo trattamento. Per rimettere tutto l'assieme allo stato originale levando (raschiando) tutti gli strati sovrapposti e ossidati, riprendere con velature le tinte originali nei fondi, la spesa (compreso il ponteggio) sarà di circa Fr 5000»<sup>6</sup>. Il 6 giugno 1973 il Dipartimento delle pubbliche costruzioni Ufficio Cantonale Monumenti Storici autorizza il Consiglio parrocchiale a eseguire questi lavori e assegna un sussidio di 3.000 Fr: «La commissione ha esaminato la vostra richiesta del 9 maggio 1973 in merito alla pulitura degli stucchi della Cappella del Crocefisso e ha deciso di autorizzare l'esecuzione di questo lavoro alle seguenti condizioni: che il tetto della chiesa sia stato ripassato in modo da avere tutte le garanzie contro le infiltrazioni di acqua piovana; che si proceda contemporaneamente alla pulitura delle due statue (San Giuseppe e San Gioacchino) nella cappella di frontex»<sup>7</sup>.

5 Le analisi condotte dimostrano che la malta utilizzata durante le opere di Gilardi è composta da legante di gesso con aggregato prevalentemente calcareo e aggregato siliceo pari al 3%. Le malte utilizzate tra la metà del XVII e la fine del XVIII secolo, pur presentando una serie di variazioni, sono a base di calce, molte volte magnesiacca, con piccole aggiunte di gesso e aggregato calcareo con a volte una percentuale di aggregato siliceo cfr. C. TEDeschi, *Apparati decorativi. Malte, stucchi e finiture*, in *La chiesa*, cit., pp. 97-109.

6 Preventivo di Fabio Cavallini Campione 12 aprile 1973 al Consiglio parrocchiale. Concerne: restauro cappella del Crocefisso nella chiesa parrocchiale di Castel San Pietro (SIBCA 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).

7 Il 17 maggio 1973 in una lettera firmata da P.A. Donati del Dipartimento delle pubbliche costruzioni Ufficio cantonale monumenti storici al Consiglio parrocchiale datata 17 maggio 1973 si scrive «Per quanto riguarda il problema della pulitura della Cappella del Crocefisso la Commissione conferma la sua approvazione di massima all'intervento ed esaminerà l'oggetto in una prossima seduta; comunicazione in merito, comprendente anche le indicazioni per l'altare di Sant'Antonio e le due statue di San Giuseppe e San Gioacchino». A questa lettera ne segue un'altra il 6 giugno 1973 del Dipartimento delle pubbliche costruzioni Ufficio cantonale monumenti storici al Consiglio parrocchiale dove si autorizzano i lavori (SIBCA 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).



**Figg. 4 e 5** - Parete tra presbiterio e sacrestia prima e dopo l'apertura di tre finestre realizzate nel 1963. (Archivio Ufficio dei Beni Culturali, Bellinzona).

Questo intervento lascia la cappella fortemente segnata da microabrasioni presenti su tutte le superfici degli elementi in stucco, che purtroppo hanno danneggiato i modellati e parzialmente compromesso la fruizione estetica della cappella. Nonostante questo, l'esito dei lavori convinse la comunità di Castel San Pietro e il Consiglio parrocchiale che, mosso dal desiderio di rimuovere l'intervento del Gilardi, nel giugno 1976 propose di estendere questo tipo di intervento a tutta la chiesa, come si legge nella lettera all'Ufficio dei Beni Culturali: «Vi inviamo il preventivo per i lavori di consolidamento e pulitura della Chiesa parrocchiale di Castel San Pietro, allestito dal pittore Fabio Cavallini in collaborazione con la Ditta Ponzoni di Riva San Vitale. Si tratta delle stesse persone che tre anni fa, sotto la vostra sorveglianza e seguendo le vostre direttive hanno restaurato la Cappella del Crocefisso»<sup>8</sup>. Nell'aprile 1977 l'Ufficio dei Beni Culturali rispose in modo categorico: «Il restauro dell'interno della vostra chiesa parrocchiale non è inserito nella lista degli interventi prioritari per il Mendrisiotto. Per questo motivo la Commissione non può entrare nel merito della vostra richiesta»<sup>9</sup>. Questa risposta generò grande delusione e amarezza nel Consiglio parrocchiale di Castello<sup>10</sup>, ma soprattutto lasciò sempre aperta la domanda di come considerare e relazionarsi non solo con le opere eseguite da Silvio Gilardi, ma anche con quelle che si susseguirono dopo l'iscrizione della chiesa all'elenco dei Monumenti Storici l'11 ottobre 1938<sup>11</sup>.

I momenti principali che riguardarono i numerosi interventi nella chiesa sono: il complesso carteggio tra 1945 e 1952 tra il parroco don Raffaele Selmoni e la Commissione Cantonale per il Monumenti Storici e Artistici, il cui presidente era Francesco Chiesa, dove si rifletteva sulla modalità con cui rifare la pavimentazione in marmo<sup>12</sup>;

8 Lettera del Consiglio parrocchiale all'Ufficio Cantonale Monumenti storici, 28 giugno 1976 (SIBC A 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).

9 Lettera Dipartimento dell'ambiente Ufficio cantonale monumenti storici a Consiglio parrocchiale, 22 aprile 1977 (SIBC A 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).

10 «La vostra risposta del 22 aprile scorso in merito ai lavori di pulitura e consolidamento della nostra chiesa parrocchiale ci ha profondamente delusi e amareggiati. Dopo più di un anno di attese, per non dire che del problema avevamo già interessato la Commissione fino dal 1973 quando si è proceduto al lavoro di pulitura dell'altare del Crocefisso e nel 1975 in occasione della rottura e della sostituzione di alcune vetrate, veramente non ci saremo aspettati una risposta del genere. Nella vostra lettera parlate di "una lista di interventi prioritari per il Mendrisiotto". Sappiamo benissimo che ci sono monumenti che necessitano interventi urgenti, ma non crediamo giusto, dove è possibile, aspettare che i monumenti stessi si rovinino irrimediabilmente prima di intervenire. Ora, lo abbiamo già affermato e lo ripetiamo: la nostra chiesa parrocchiale, agli occhi di chi guarda superficialmente, può apparire un monumento ben conservato. Ma guardandolo attentamente ci si accorge che qua e là gli affreschi scompaiono, corrosi dall'acqua, e gli stucchi si deteriorano. Quasi tutti i giorni il pavimento, particolarmente quello del presbiterio, è ricoperto da una polverina (a volte, granelli ben vistosi)» in Lettera Consiglio parrocchiale a Dipartimento dell'ambiente Ufficio cantonale monumenti storici, 9 maggio 1977 (SIBC A 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).

11 La documentazione è conservata presso l'archivio dell'Ufficio dei Beni Culturali a Bellinzona e riguarda le opere eseguite dal 1933 a oggi, SIBC OA 9571, 9584, 9532, 9534.

12 In diverse lettere tra il parroco don Selmoni e la Commissione dei monumenti storici tra gennaio e aprile 1945 si discute in merito al disegno e alla policromia del pavimento marmoreo progettato dall'arch. Giacomo Alberti. La commissione (lettera del 28 aprile 1945) propende per un pavimento in marmo d'Arzo a tinta unita con una fascia di un altro colore sul margine. Segue una lettera del Consiglio parrocchiale in cui

all'inizio degli anni Cinquanta il rifacimento dell'altare nella cappella della Madonna Assunta dell'architetto Giacomo Alberti con consulenza di don Selmoni<sup>13</sup>; i numerosi interventi alla copertura<sup>14</sup>; l'apertura di tre finestre fra la sacrestia e il presbiterio. In merito a quest'ultimo intervento, un ampio dibattito precedette l'autorizzazione delle opere avvenuta il 16 maggio 1963 quando Tita Carloni, facendo seguito al verbale di una riunione del 15 marzo 1962, scrisse che si potevano realizzare «esclusivamente 3 finestre centrali con l'otturazione della porta della sacrestia che avete già effettuato»<sup>15</sup>. Questa soluzione è una variante di un primo progetto che prevedeva l'apertura di cinque finestrelle modificato «in seguito a precise critiche dell'ora defunto prof. Giuseppe Poretti presidente della Commissione diocesana di arte sacra e in ottimi rapporti con il prof. Francesco Chiesa [...] perché troppo in contrasto con gli stucchi superiori e con le graziose inquadrature»<sup>16</sup> (Figg. 4-5).

### Quadro fessurativo e monitoraggio

Prima di procedere alla definizione dell'intervento di conservazione dell'apparato decorativo della chiesa, era fondamentale indagare la situazione statica dell'edificio, verificando l'assenza (o la presenza) di problematiche specifiche. L'urgenza di questo studio era determinata da una situazione evidente entrando in chiesa e rivolgendo lo sguardo al presbiterio dove è tuttora visibile la presenza di un importante quadro fessurativo, reso ancora più evidente da un intervento di riparazione delle lesioni realizzato durante i lavori sulle facciate<sup>17</sup>.

Anche questa problematica non era nuova. Già nell'aprile 1977 l'arch. R. Roduner aveva effettuato una perizia sulla chiesa per conto della Saceba, ditta produttrice di cemento che forniva poco meno della metà del fabbisogno di cemento del Cantone e che dalla fine degli anni Cinquanta estraeva il calcare e le marne necessarie per la produzione anche in gallerie scavate nella montagna di Castel San Pietro. Questa perizia rappresentava un frammento di una più complessa campagna di "monitoraggio" commissionata dalla Saceba dell'intero abitato di Castel San Pietro, evidentemente provato dalle continue attività di scavo<sup>18</sup>. Sono state oggetto di studio Villa Turconi,

---

si legge: «Questo Consiglio si rifiuta decisamente di aderire ai suggerimenti della Commissione perché se, la mancata approvazione del disegno offende il suo illustre professionista, la condanna, per la nostra chiesa, di un pavimento policromo gli riesce incomprensibile» (SIBC A 1635, Archivio Beni Culturali, Bellinzona).

13 Anno Mariano 1951 (D 4.6 e A9.6 Altare Assunta Archivio parrocchiale, Castel San Pietro).

14 Lettera della Commissione cantonale dei monumenti storici e artistici al Dipartimento della Pubblica Educazione Lugano 29 ottobre 1959 firmata Walter Schönenberger; Lettera del Dipartimento delle pubbliche costruzioni Ufficio cantonale monumenti storici al Consiglio parrocchiale 17 maggio 1973 (SIBC A 1635, Archivio Beni Culturali, Bellinzona).

15 Lettera del Dipartimento delle pubbliche costruzioni Commissione cantonale monumenti storici artistici a don Selmoni 16 maggio 1963 firmato Tita Carloni (SIBC A 1635, Archivio Beni Culturali, Bellinzona).

16 Lettera Consiglio parrocchiale a Dipartimento della pubblica Educazione 27 febbraio 1962 (SIBC A 1635, Archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona).

17 Dal 2009 al 2011 sono stati realizzati interventi agli intonaci delle facciate esterne a opera dell'arch. Rosario Sanfilippo e dei restauratori Massimo Soldini e Rocco Cariglia.

18 R. RODUNER, *Comune di Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio. Perizia, 1977* è conservata presso l'archivio parroc-

Casa Gabaglio e Casa Marta Cassina. La perizia sulla chiesa parrocchiale si compone di un servizio fotografico del manufatto con didascalie e riferimenti planimetrici che individuano l'ubicazione del dettaglio rappresentato in fotografia. Roduner conclude la sua perizia in modo rassicurante scrivendo: «Le crepe verticali, nella muratura del coro non sono ancora preoccupanti dal punto di vista strutturale però sarebbero da controllare periodicamente». Il suo monito non è stato raccolto e la questione per molto tempo è apparsa stranamente secondaria rispetto ad altre problematiche, nonostante anche nell'archivio dell'Ufficio dei Beni culturali si trovino tracce della preoccupazione verso l'attività della Saceba. «Ritenuto che la discussione sui danni che le esplosioni potrebbero arrecare ai monumenti e alle costruzioni di Castel San Pietro è ancora in corso, è parere della Commissione che, per il momento, e specialmente a salvaguardia dei vostri interessi, sia prematuro procedere a un intervento di restauro dell'edificio»<sup>19</sup>.

Nel 2012, in occasione della campagna conoscitiva per il progetto di conservazione degli stucchi era apparso essenziale definire un percorso volto a monitorare l'evoluzione della situazione. In un primo momento è stato eseguito il rilievo del quadro fessurativo, che ha evidenziato come a livello macroscopico la situazione registrata da Roduner non abbia subito sostanziali modifiche. Successivamente al rilievo del quadro fessurativo, dove sono state messe in luce ubicazione e dimensioni delle fessure presenti, insieme a un confronto fotografico della situazione attuale rispetto a quella dell'aprile 1977, si è ritenuto fondamentale, in collaborazione con il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale del Politecnico di Milano, procedere a un monitoraggio statico del quadro fessurativo e a un controllo statico altimetrico<sup>20</sup>. Per quanto riguarda il monitoraggio statico, realizzato in modo automatico in controllo remoto, si è prevista la posa di otto trasduttori rettilinei per la misura degli spostamenti, due estensimetri a filo posizionati all'imposta della volta del presbiterio (uno in prossimità della catena e uno nella zona adiacente l'abside dove non è presente nessuna catena), una termocoppia per la misura della temperatura all'interno della muratura e una termocoppia per la misura della temperatura dell'ambiente interno. Per verificare gli eventuali movimenti altimetrici, invece, si è predisposta una livellazione geometrica di alta precisione composta da 38 punti posti internamente ed esternamente alla chiesa con almeno tre letture annuali. I dati rilevati da dicembre 2012 al 2016 hanno evidenziato una complessità della chiesa anche dal punto di vista strutturale, dal momento che presenta un andamento discorde tra la zona del presbiterio e il resto della struttura. I risultati raccolti mostrano come la variazione dimensionale delle fessure sia prevalentemente determinata dalle condizioni climatiche,

---

chiale, presso l'archivio Ufficio Beni Culturali, Bellinzona (SIBCA 1365 1507) e presso l'archivio del Municipio.

19 Lettera del Dipartimento dell'ambiente Ufficio cantonale monumenti storici al Consiglio parrocchiale, 13 settembre 1977 (SIBC A 1635, Archivio Beni Culturali, Bellinzona).

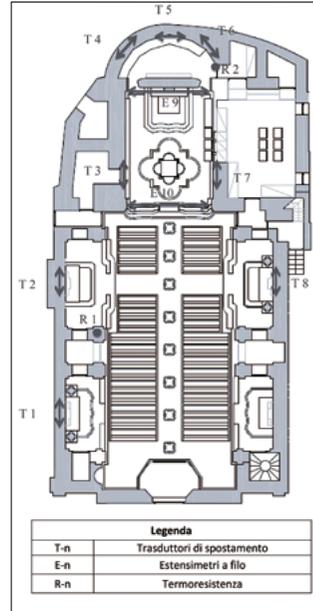
20 M. CUCCHI – A. MACCHI – C. TEDESCHI – C. TIRABOSCHI, *Dissesti statici. Controllo dell'evoluzione mediante monitoraggio del quadro fessurativo e rete di livellazione*, in *La chiesa*, cit., pp. 121-129.

anche se nella zona del presbiterio si sono registrate variazioni di ampiezza anomala che si discosta dai dati attesi, probabilmente legata alle opere per il drenaggio delle acque meteoriche. Gli estensimetri a filo posizionati all'imposta della volta del presbiterio in corrispondenza dei due archi, non mostrano valori di spostamenti residui particolarmente significativi, ma mettono in evidenza spostamenti relativi maggiori nell'arco dove è presente una catena metallica. Questo dato trova spiegazione nel fatto che il presbiterio è stato costruito successivamente all'aula e quindi le murature sono debolmente ammorsate alle restanti pareti o comunque hanno caratteristiche diverse (Figg. 6-7).

### Microclima interno e monitoraggio

Date le caratteristiche specifiche della chiesa di Sant'Eusebio e gli studi precedenti effettuati<sup>21</sup>, risultava fondamentale prima di definire il progetto di conservazione effettuare la verifica della situazione microclimatica della chiesa attraverso un monitoraggio termoigrometrico iniziato nel dicembre 2013 su sollecitazione dell'Ufficio dei Beni Culturali e conclusosi nel dicembre 2016. L'obiettivo era di monitorare i parametri termoigrometrici nell'aula, nel presbiterio e nelle cappelle al fine di verificare la corrispondenza dei valori misurati con quelli suggeriti per una corretta conservazione delle opere presenti all'interno della chiesa, l'uniformità spaziale delle condizioni termoigrometriche e le condizioni che avrebbero potuto comportare il riformarsi di elementi di degrado, in particolare l'epsomite (solfato eptaidrato di magnesio). Il monitoraggio microclimatico in continuo (misura delle grandezze ambientali a intervalli regolari) è stato realizzato mediante 3 strumenti posizionati a circa 2 metri di altezza rispetto al livello del pavimento (all'interno della cappella di Sant'Antonio, della cappella Anime dei Giustiziati e della zona dietro all'altare) e altri 3 all'altezza della cornice (cappella di Sant'Antonio, cornice angolo aula presbiterio, cantoria). Le grandezze ambientali sono state monitorate in continuo attraverso l'uso di due diversi sistemi. Per le parti facilmente accessibili si sono utilizzati micro-acquisitori tipo Datalogger, mentre per le parti in quota è stato impiegato un sistema con sonde Wireless. Parallelamente si è provveduto a monitorare le condizioni microclimatiche esterne, per verificare eventuali influenze per confronto con i dati rilevati all'interno. I dati mostrano come tutti gli strumenti, collocati in varie zone della chiesa e a diverse altezze, abbiano andamenti molto simili tra loro. Si può quindi affermare che la chiesa nel suo insieme risulta essere piuttosto omogenea, anche tra la parte inferiore e quella superiore. Per questa ragione si è consigliato di proseguire il monitoraggio anche durante le fasi di cantiere dove la compartimentazione della chiesa legata alle diverse fasi dei lavori avrebbe potuto far variare questa situazione.

21 A. KÜNG, *Rapporto analisi dei Sali*, settore Conservazione e restauro SUPSI Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana Laboratorio tecnico sperimentale, agosto 2008 (SIBCA 1635, Archivio Ufficio beni Culturali, Bellinzona).



**Fig. 6** - Trasduttori di spostamento a cavallo dei una delle fessure presenti nell'abside.

**Fig. 7** - Monitoraggio del quadro fessurativo con trasduttori di spostamento (L), estensimetri (E), termoresistenze (R).

Per quanto riguarda la conservazione delle opere all'interno della chiesa la temperatura raccomandata solitamente deve essere intorno ai 19-24°C e l'umidità relativa tra 50 e 55%. I profili di temperatura e umidità relativa rilevati all'interno della chiesa sono al di fuori di questi intervalli, anche in modo consistente. Tuttavia la situazione non risulta essere preoccupante perché i danni alle opere solitamente non sono dovuti a situazioni fuori dagli intervalli di accettabilità, ma a sbalzi traumatici che vanno a intaccare l'equilibrio che i diversi componenti delle opere stabiliscono nel tempo sia tra di loro sia con l'ambiente circostante.

Per quanto riguarda la situazione potenzialmente pericolosa relativa alla possibilità di formazione del solfato eptaidrato di magnesio (epsomite), composto particolarmente solubile e facilmente idratante e la sua successiva migrazione<sup>22</sup>, il mo-

22 A. FERRUGIARI, *Sali solubili. Metodi di pulitura*, in *La chiesa*, cit., pp. 149-155.



**Fig. 8** - Monitoraggio termoisometrico, posizione dello strumento DL2 sopra al cornicione all'angolo tra aula e presbiterio.

monitoraggio ha dimostrato che non si è mai rientrati negli intervalli di temperatura/umidità, indicati in letteratura, che potrebbero innescare il fenomeno né nel caso del composto puro, né nel caso di epsomite miscelata con altri sali solubili<sup>23</sup>, poiché l'umidità relativa si attesta in media sul 67%, con punte massime del 77% per periodi molto brevi e in corrispondenza di giorni particolarmente piovosi, ma con temperature massime intorno ai 16°C. (Figg. 8-9).

### **Progetto di conservazione e cantiere pilota**

Sulla base della complessa campagna conoscitiva, molte sono le riflessioni sulle quali si è basato il progetto di conservazione, che si fondano sulla consapevolezza della pluralità di valori e significati di cui questo luogo è portatore, anche in termini di cultura materiale. La conservazione delle stratificazioni, come già incentivato dall'Ufficio dei Beni Culturali nelle precedenti campagne di studio, è apparsa l'unica soluzione possibile anche alla comunità di Castel San Pietro, dal momento che le opere di restauro avvenute nel tempo, tra cui quelle di Silvio Gilardi all'inizio del No-

23 Il valore di riferimento per il passaggio di stato dell'epsomite pura si trova intorno al 92/94% RH (umidità relativa in un ambiente) a 15°/20°C; dobbiamo d'altro canto considerare che nei casi in cui si presenta come materiale di degrado essa si trova mescolata ad altri sali e questo valore si abbassa fino a 83% RH con una temperatura di 18/21°C. cfr. K. ZEHNDER – O. SCHOCH, *Efflorescence of mirabilite, epsomite and gypsum traced by automated monitoring on-site*, in «Journal of Cultural Heritage», n. 10, 2009, pp. 319-330.

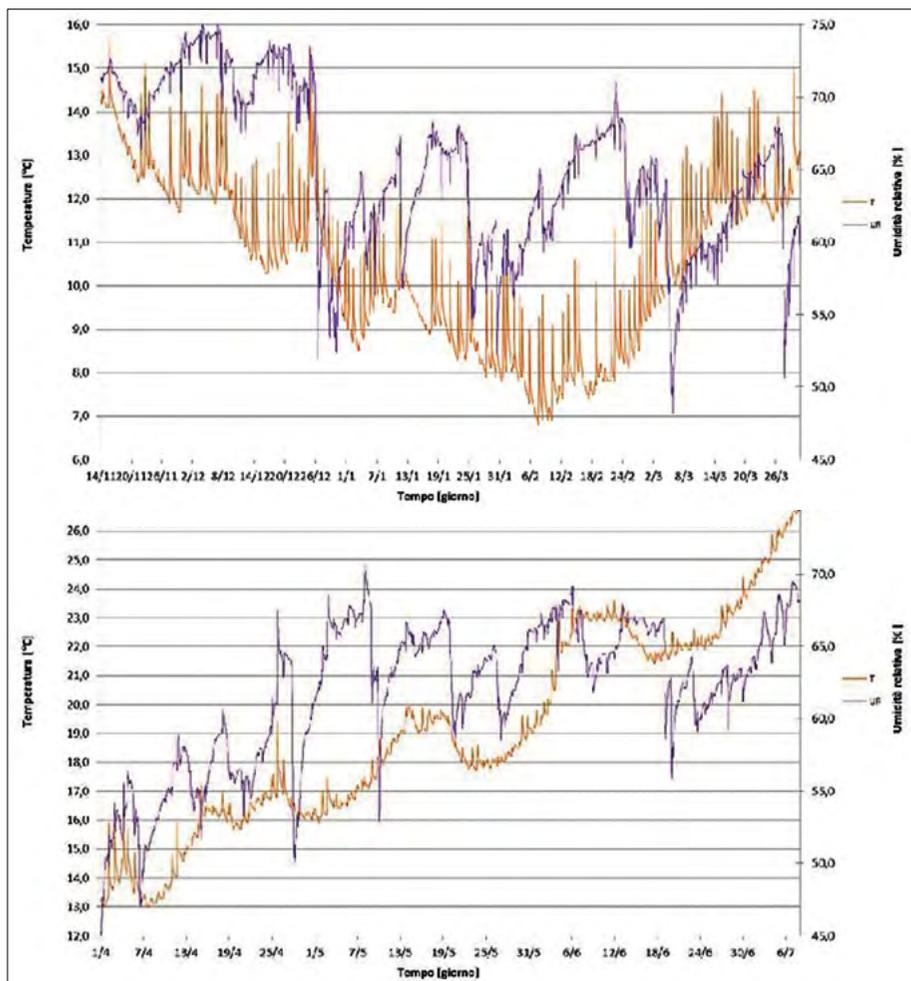


Fig. 9 - Temperatura e umidità relativa gennaio/luglio 2017, strumento DL2.

vecento, sono interventi molto estesi e articolati che fanno parte della complessità della chiesa conosciuta e amata da oltre un secolo nell'aspetto attuale. Ognuna di queste opere racconta molto più del semplice intervento tecnico, tratteggia quadri culturali, economici, spirituali di una comunità (o parte di comunità) che trova nella chiesa parrocchiale il luogo rappresentativo del proprio modo di vivere e di essere.

La volontà di conservare la chiesa nella sua materialità è stata la base comune da cui sono partite le riflessioni per la definizione delle modalità e delle tecniche dell'intervento. Gli obiettivi principali del progetto sono stati da un lato di eliminare le cause che hanno provocato i fenomeni di degrado puntuali e diffusi presenti ormai da decenni all'interno della chiesa, evitando quindi il formarsi di nuove patologie, dall'altro



**Fig. 10** - Le efflorescenze saline sono la principale causa di degrado dell'apparato decorativo a stucco. (©Orazio Truglio, Variego, Milano 2012).

garantire la conservazione della materia individuando le modalità di consolidamento dei diversi manufatti e definendo gli interventi di pulitura (Figg. 10-11).

Le principali macrocause delle patologie di degrado erano già state affrontate e risolte nel 2010 con un intervento alla copertura e nel 2016 con la realizzazione di un cavedio areato alla base esterna delle murature della chiesa, che dovrebbe impedire la risalita capillare dell'acqua dal terreno. Importante risultava quindi definire come risolvere i fenomeni di degrado legati al fatto che le infiltrazioni d'acqua accidentali (provenienti dalla copertura o dal terreno) avessero portato in soluzione i sali presenti nella muratura. Questa soluzione salina, dopo aver migrato nel sistema capillare dei materiali, evaporando ha portato a un aumento della concentrazione dei sali nella soluzione rimasta. Quando si raggiunge il grado di saturazione i sali iniziano a precipitare, ossia si depositano sotto forma di cristalli che,

umentando di volume, creano tensionamenti meccanici sulle pareti dei pori e/o dei capillari. La pressione meccanica indotta all'interno del materiale causa il formarsi di un network di microfessure che porta al distacco di porzioni di materiale e al disgregamento dello stesso. La presenza di epsomite (solfato eptaidrato di magnesio) ha reso le riflessioni legate all'intervento di estrazione dei sali più complesse, dal momento che questo composto particolarmente solubile potrebbe, in presenza di interventi di pulitura a base acquosa, essere causa di danni in quanto solubilizzandosi metterebbe in circolo soluzioni di sali incontrollate. In questo caso l'intervento di pulitura a breve risulterebbe inutile, forse anche dannoso, per il rischio non remoto di ampliare l'area interessata dalla presenza di sali (Fig. 12).

Prima di estendere a tutta la chiesa l'intervento si è ritenuto necessario effettuare un "cantiere pilota", in cui Massimo Soldini ha realizzato prove di pulitura, di consolidamento, riparazione e velatura dell'apparato decorativo. Per avere un quadro completo si è deciso di estendere il cantiere pilota a tre zone della chiesa, individuando per ogni tipologia di manufatto o di problematica un elemento che potesse rappresentare una famiglia più ampia, in modo da poter effettuare e definire con esattezza le modalità con le quali intervenire.



**Fig. 11** - Le efflorescenze saline sono la principale causa di degrado dell'apparato decorativo a stucco. (© Albani, 2012).

Per quanto riguarda l'estrazione dei sali, dopo una serie di riflessioni condotte collegialmente, si è deciso di escludere l'intervento che prevedeva la rimozione meccanica dei sali – il più utilizzato nei casi di presenza di solfato eptaidrato – dal momento che, in particolari condizioni termoigrometriche, la presenza dei sali che rimarrebbero in superficie dopo questo tipo di pulitura, potrebbero re-innescare il fenomeno delle efflorescenze. Si è, quindi, iniziato a vagliare altri sistemi in grado di estrarre i sali senza rischiare di solubilizzare il solfato di magnesio eptaidrato e sono stati individuati due tipi di impacchi in grado di assicurare grande assorbenza, senza cambiare significativamente la situazione igrometrica superficiale degli stucchi, degli intonaci e delle superfici pittoriche. Gli impacchi individuati per l'estrazione dei sali dalle superfici degradate, e proposti, sono impacchi a base di sepiolite e impacchi di gel di Agar<sup>24</sup> a diverse concentrazioni. La scelta si è concentrata su questi tipi di impacchi perché la sepiolite era già stata impiegata da Massimo Soldini in occasione dei precedenti interventi nel Presbiterio dando buoni risultati e, per quanto riguarda il gel di Agar, perché questi

24 Estratto dalla scheda tecnica C.T.S. s.r.l.: "l'Agar-Agar è un idrocolloide naturale con proprietà addensanti, costituito da un polisaccaride complesso, ad alto peso molecolare (100.000-150.000), estratto da alghe rosse della famiglia delle *Rodoficee* (specie *Gelidium* e *Gracilaria*). Come altri prodotti naturali, l'Agar-Agar è una miscela di sostanze, principalmente Agarosio e Agaropectina, le cui percentuali possono variare in funzione del tipo di alga utilizzato, dal metodo di estrazione e anche da fattori stagionali. [...] La principale caratteristica dell'Agar-Agar è quella di dare gel termoreversibili".



Fig. 12 - Prospetto interno nord, rilievo delle patologie di degrado. (Dastu, Politecnico di Milano, 2012).

## RILIEVO DEI FENOMENI DI DEGRADO

### STUCCHI

Tipo di degrado

■ **Frattura**

■ **Deposito superficiale**

### MODELLATI TRIDIMENSIONALI

Causa

Ossidazione dell'elemento metallico interno con variazione di volume e aumento delle tensioni meccaniche.

Particolato atmosferico, non soggetto ai moti browniani, depositato per forza di gravità.  
E' diffuso su tutte le superfici.

### STUCCHI

Tipo di degrado

■ **Frattura**

■ **Distacco**

■ **Efflorescenza**  
■ **Criptoefflor.**  
■ **Distacco**  
■ **Polverizzaz.**

■ **Deposito superficiale**

### ALTORILIEVI

Causa

Ossidazione dell'elemento metallico interno con variazione di volume e aumento delle tensioni meccaniche.

Azioni di tensionamento meccanico interno, quali cristallizzazione dei sali o variazioni termiche, causano il distacco di alcuni strati dai sottostanti. Non si escludono cause di tipo chimico che possono aver impoverito il materiale modificando le condizioni di interfaccia tra i vari strati.

L'infiltrazione accidentale d'acqua dalla copertura (ora riparata) o dovuta alla risalita capillare, ha portato in soluzione i sali presenti nella muratura che, ricristallizzando in superficie, o nella massa, portano alla disgregazione e all'impoverimento del materiale attraverso un'azione chimico/fisica.

Particolato atmosferico, non soggetto ai moti browniani, depositato per forza di gravità.  
E' diffuso su tutte le superfici.



Frattura nel calice dorato che la Fede (02\_110\_a) solleva.

### INTONACI

Tipo di degrado

■ **Efflorescenza**  
■ **Criptoefflor.**  
■ **Estrofoliazione**  
■ **Distacco**  
■ **Disgregazione**

■ **Macchia**

■ **Fronte di risalita**

■ **Deposito superficiale**

### CAMPITURE SFONDATE E FINTI MARMI

Causa

L'infiltrazione accidentale d'acqua dalla copertura (ora riparata) o dovuta alla risalita capillare, ha portato in soluzione i sali presenti nella muratura che, ricristallizzando in superficie, o nella massa, portano alla disgregazione e all'impoverimento del materiale attraverso un'azione chimico/fisica.

Probabile affioramento di criptoefflorescenze che si manifesta in superficie con una variazione cromatica.

Dovuto alla risalita capillare di acqua dal terreno attraverso la muratura.

Particolato atmosferico, non soggetto ai moti browniani, depositato per forza di gravità.  
E' diffuso su tutte le superfici.

### STRATI DI FINITURA COLOR ORO

Tipo di degrado

■ **Distacco**  
■ **Lacuna**

Causa

Ritiro differenziale dei diversi strati in seguito a sollecitazioni di varia natura anche di tipo ambientale (variazioni di temperatura, umidità).



Distacchi e lacune nello strato di finitura color oro.

### ULTIMI STRATI DI FINITURA

Tipo di degrado

■ **Estrofoliazione**  
■ **Distacco**  
■ **Lacuna**

Causa

Probabile cattiva adesione tra strati diversi e/o differenza di comportamento dei materiali a sollecitazioni di varia natura anche di tipo ambientale (variazioni di temperatura, umidità).



Fig. 13 - Cappella delle *Anime dei Giustiziati*, uno dei tre cantieri pilota.

impacchi sono stati oggetto di serie sperimentazioni – per esempio, dal Cesmar<sup>75</sup>, dalla Hochschule di Dresda e dall'Università Ca' Foscari di Venezia<sup>26</sup> – e hanno offerto ottimi risultati per quanto riguarda la pulitura degli stucchi, i quali, date la porosità, l'igroscopicità e la scarsa durezza, sembrano in generale orientare la scelta del metodo di pulitura verso sistemi in gel che non "impastino" la superficie e non "strappino"<sup>27</sup>. In particolare, gli impacchi di sepiolite sono sembrati i più idonei per quanto riguarda gli sfondati, gli intonaci e i modellati più semplici, anche se può essere da considerare un ulteriore intervento, quale un doppio impacco, nel caso di zone particolarmente problematiche in cui i sali residui in superficie potrebbero rappresentare la possibilità di un re-innesco delle efflorescenze nel caso di una variazione delle condizioni microclimatiche presenti all'interno della chiesa. Per i modellati più complessi, invece, la soluzione più appropriata è stata quella di procedere con un ciclo di 2 impacchi di Agar, il primo a una percentuale pari al 2%, il secondo simile o anche con percentuale superiore.

25 E. CAMPANI *et alii*, *L'uso di Agarosio e Agar per la preparazione di "Gel Rigidi"*, «Quaderni del Cesmar7», n. 4, Padova, 2007, M. ANZANI *et alii*, *Gel rigidi di agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso*, «Quaderni del Cesmar7», n. 6, Padova, 2008.

26 C. NORDIO, *Studio di nuovi metodi per la rimozione di coloriture da opere in gesso*, tesi di laurea in "Scienze chimiche per la conservazione ed il restauro", relatori E. Zendri e V. Tiozzo, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011.

27 C. NORDIO, *Endimione dormiente: la ricerca di un restauro consapevole*, in *Restaurare per riscoprire*, Accademia delle Belle Arti di Venezia, Venezia 2011, p. 16. Con il termine "strappare" si intende una possibile rimozione dello strato superficiale durante il distacco dell'impacco.

La presenza di epsomite ha reso, inoltre, più difficile la scelta dei materiali per il consolidamento, dal momento che l'apporto di acqua avrebbe potuto solubilizzare il solfato di magnesio presente. Si è quindi deciso di utilizzare le nanocalci. Questi materiali presentano una serie di problematiche nell'applicazione. La ricerca su questo è stata portata avanti dopo il cantiere pilota da Massimo Soldini e dall'Ars Labor, che ha realizzato i lavori sulla volta dell'aula (Figg. 13-14).

### Il cantiere in corso

L'intervento di conservazione in corso, che vede impegnate diverse ditte, è un intervento complesso e articolato. Nonostante gli studi e il cantiere pilota, il cantiere si presenta come luogo di studio e ricerca.

Una prima importante questione si è posta per la presenza diffusa di "pitting" (piccole macchie di colore chiaro) su tutta la superficie della volta, che ha aperto importanti questioni legate alla loro natura e rimozione. Dopo il prelievo di campioni e analisi in situ e in laboratorio (indagini spettroscopiche infrarosse a trasformata di Fourier FT-IR, SEM abbinando analisi con microsonda XVP-SEM/EDS per rilevare la composizione elementare dei materiali) si è concluso che si trattava di ossalati<sup>28</sup>. La formazione di ossalati è sempre motivo di dibattito e, a seconda delle condizioni e situazioni in cui vengono rilevati, sono ipotizzabili diverse cause per la loro genesi. In questa specifica situazione le due più probabili sono legate al residuo del metabolismo di microrganismi, che possono aver colonizzato in passato la volta oppure al degrado di un prodotto organico applicato in una passata campagna di restauro. Non trattandosi di una situazione di degrado e presentando la rimozione di una patina di ossalato così diffusa problematiche complesse, date le caratteristiche della superficie pittorica interessata, si è deciso di non rimuovere la patina di ossalati che, peraltro, non disturba la percezione visiva delle superficie pittoriche della volta.

Altro nuovo e interessantissimo tema, non trattato nel cantiere pilota, ha riguardato le formelle nella Cappella della Madonna Assunta e nell'aula che presentano una finitura a "finto bronzo". Dopo il prelievo di nove campioni concordati con l'Ufficio dei Beni Culturali, si sono eseguite indagini microstratigrafica, immagini al microscopio elettronico a scansione con modalità a pressione variabile (XVP-SEM), indagini al SEM abbinata alle analisi con microsonda (XVP-SEM/EDS) per rilevare la composizione dei materiali e dei pigmenti usati; indagini spettroscopiche infrarosse a trasformata di

28 Ricerca effettuata nel gennaio 2018 dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano, responsabile scientifico prof. Francesca Albani con arch. Anna Ferrugiari e dott. Marco Nicola. Le analisi FT-IR effettuate sui campioni hanno rilevato, oltre ai costituenti del substrato (carbonato di calcio e silicati) la presenza di ossalati e di solfati. Un'analisi di conferma SEM effettuata con sonda EDS ha mostrato come in prossimità delle macchie bianche sia presente un segnale più intenso di carbonio e ossigeno, quindi una compatibilità maggiore verso gli ossalati, e come il segnale dello zolfo appaia più diffuso su tutta la superficie. Le foto acquisite mediante video microscopio hanno mostrato una conformazione compatibile per tali macchie con una forma cristallina. Lo studio di queste ultime è stato possibile principalmente dove il colore dello sfondo ha permesso un contrasto adeguato.



Figg. 14 e 15 - "Pitting" presente sull'apparato decorative della volta del presbiterio. (© Albani, 2018).

Fourier (FT-IR) per ottenere informazioni aggiuntive sui composti presenti<sup>29</sup>. Le analisi hanno dimostrato che le formelle sul lato nord e sud dell'aula hanno una stratigrafia compatibile tra di loro, ma differente da quelle della cappella della Madonna Assunta e che sui modellati è stata applicata una porporina a base di ottone (zinco e rame) non sotto forma di lamina, ma di scaglie o polvere non particolarmente fine posata sopra a diversi strati di preparazione. Su tutti i campioni, inoltre, sono state evidenziate patine a ossalati che, formandosi, creano una superficie scabrosa in grado di trattenere il particolato. Il colore scuro può essere quindi legato alla patina di ossalati con particolato atmosferico oppure al fatto che la porporina si sia trasformata in un composto scuro, la tenorite, la cui presenza non può essere confermata dalle analisi svolte (Figg. 15, 16, 17, 18).



**Fig. 16** - Aula. Formelle con le storie di Sant'Eusebio con finitura "finto bronzo".

### Per concludere

Questo affascinante cantiere ancora in corso, ricco di sperimentazione e ricerca, mira a non riportare una vecchia signora all'aspetto che aveva oltre 250 anni fa. Non ne vuole cambiare i connotati. È un intervento che conserva le rughe, anche quelle sgraziate, senza aggiungere cicatrici. Vuole rispettare la vita trascorsa in questo luogo che ha lasciato i suoi segni e le sue incongruenze. Rimuovere o demolire le stratificazioni presenti, soprattutto i lavori di Silvio Gilardi, sarebbe stata una perdita in termini di cultura e di sapere, nonché un'operazione irrispettosa di quel passato che definisce quel luogo per come è adesso. Si tratta di "storie" diverse, complesse fatte di tante domande e poche risposte i cui protagonisti sono artisti, maestranze, parroci, comunità. Poter leggere (o ri-leggere) queste storie permette di non appiattire l'edificio a un unico periodo mantenendo la complessità e la bellezza che caratterizza questo luogo.

<sup>29</sup> Ricerca effettuata a ottobre 2018 dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano, responsabile scientifico prof. Francesca Albani con arch. Anna Ferrugiari e dott. Marco Nicola.



Fig. 17 - Cappella della Madonna Assunta. Formelle con finitura "finto bronzo".

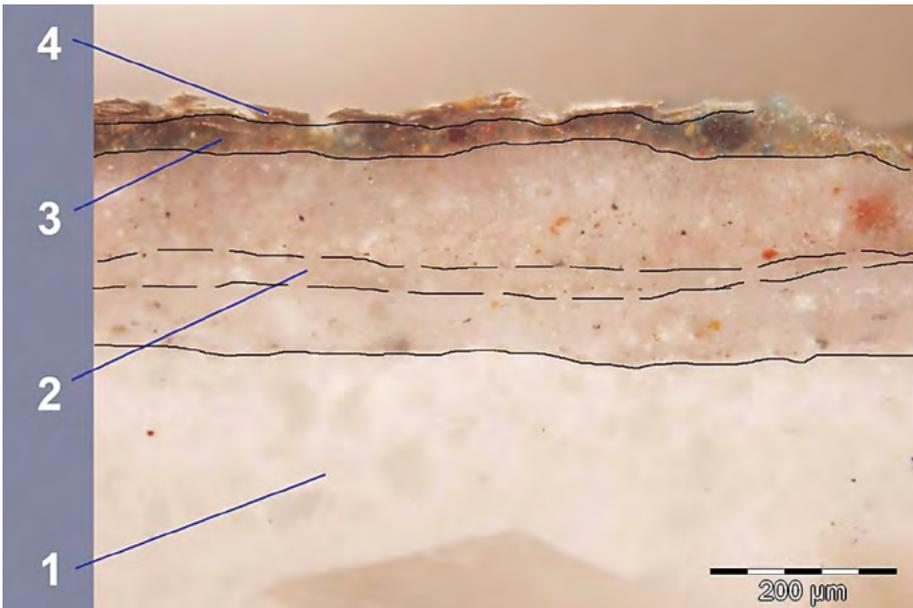


Fig. 18 - Sezione lucida trasversale osservata in luce riflessa. La doratura con porporina di ottone (zinc e rame) sotto forma di scaglie è stesa su strati preparatori.

## La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro: cantiere pilota

### *Metodi di consolidamento, rimozione dei sali e pulitura in presenza di epsomite*

Massimo Soldini

#### **Premessa**

**N**ell'estate del 2013 ho ricevuto l'incarico, dal Consiglio Parrocchiale di Castel San Pietro, di eseguire delle prove per il recupero dell'apparato decorativo in stucco e pittorico e degli affreschi che si trovano all'interno della chiesa di Sant'Eusebio.

Le prove sono state eseguite in stretta collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano rappresentato dall'arch. Ph.D. Francesca Albani; le indagini e gli studi effettuati da questo dipartimento (cfr. Cantiere Pilota - Consulenza tecnico-scientifica, *Studi per il restauro e la conservazione degli apparati decorativi in stucco e intonaco della chiesa parrocchiale di Castel San Pietro*) sono stati un utile punto di partenza per l'esecuzione delle diverse operazioni di investigazione.

Questo studio di fattibilità ha incluso non solo la ricerca di metodi, tecniche e materiali atti a risolvere in primo luogo gli importanti problemi di degrado, ma ha permesso di dare delle indicazioni sulle operazioni necessarie per eseguire un intervento di restauro completo.

#### **Obiettivi**

Gli obiettivi stabiliti erano il recupero della materia originale e degli importanti interventi di Silvio Gilardi.

Come punti di riferimento, durante l'esecuzione delle prove, oltre alla ricca documentazione scientifica del Politecnico di Milano, ho utilizzato le disposizioni riguardanti l'approccio storico estetico fornitomi dall'Ufficio dei Beni Culturali, le quali, in linea di principio, auspicavano il mantenimento degli interventi del secolo XX, eseguiti in gran parte da Silvano Gilardi tra il 1906 e il 1912.

#### **Scopo del cantiere pilota**

Il cantiere pilota, come accennato nella premessa, aveva come obiettivo di trovare soluzioni, metodi e materiali che potessero svolgere integralmente il loro compito tenendo conto dello stato di degrado, del delicato equilibrio tra la materia originale e gli interventi di Silvio Gilardi e della puntuale ma massiccia presenza di sali, in particolare dell'epsomite.

Lo studio, in sintesi, si è sviluppato in tre fasi ben distinte:

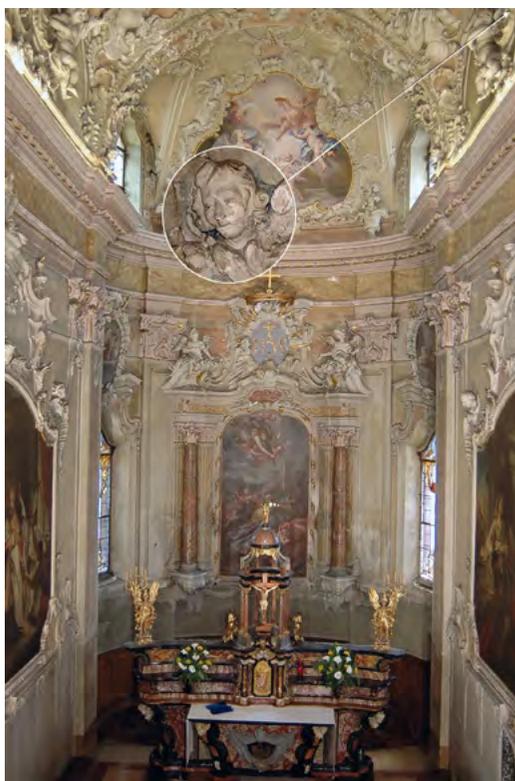
- l'individuazione e la lettura dei fenomeni di degrado
- la valutazione sulla scelta dei materiali e delle tecniche
- la verifica, attraverso dei test, dei materiali scelti.

In questa sede tratterò unicamente le esperienze acquisite nelle fasi di pulitura, di consolidamento e di estrazione dei sali sugli elementi decorativi in stucco.

### **Individuazione e lettura dei fenomeni di degrado**

La dottoressa Francesca Albani e l'architetto Ravara, dopo un'attenta analisi delle superfici coinvolte dai fenomeni di degrado, mi hanno indicato alcune zone su cui si potevano eseguire i test necessari. Ogni localizzazione è stata scelta tenendo conto delle peculiarità degli interventi artistici (stucchi, dipinti murali e decorazioni) e delle caratteristiche dei fenomeni di degrado.

Per quanto riguarda lo studio sul degrado degli stucchi si sono individuate tre zone particolarmente rappresentative.



### **Presbiterio**

Nella cappella maggiore si è individuata la lunetta sulla parete destra (SUD), in particolare il viso dell'angelo sopra la conchiglia. La zona scelta ci ha permesso di lavorare su una superficie che rappresentava perfettamente le varie problematiche come i difetti di adesione, i difetti di coesione e la presenza estesa degli interventi sia strutturali sia pittorici del Gilardi.



### Cappella delle anime purganti

In questa cappella, sulla volta a sinistra, vi erano diverse zone interessanti con importanti fenomeni di decoesione, in particolare sugli impasti preparatori del modellato e l'estesa ma soprattutto preponderante presenza di sali che ci avrebbe permesso di verificare l'efficacia dei vari prodotti di estrazione.



### Cappella di Sant'Antonio

Nella cappella di Sant'Antonio abbiamo potuto lavorare sia sui difetti di coesione sia sui difetti di adesioni e sulla rimozione dei sali con mezzi meccanici a secco. La scelta è caduta sulla testa di un angioletto che si trova sulla volta a destra. In questa cappella abbiamo approfondito il tema della pulitura eseguendo dei test sul braccio dell'angioletto di sinistra, alla sommità del retablo.



La maggior parte dei fenomeni di degrado erano da imputare alle importanti migrazioni di umidità attraverso la muratura, causate dall'apporto di acqua dalla copertura difettosa (ordine superiore) e dalla costante presenza di acqua alla base delle murature (ordine inferiore).

Le infiltrazioni di umidità sviluppatasi solo in punti precisi dell'edificio, hanno prodotto una notevole concentrazione di sali sulla superficie pittorica e anche in profondità: in superficie hanno provocato, offuscamenti, macchie delle cromie e l'esfoliazione della pellicola pittorica che nel peggiore dei casi ha portato alla perdita della stessa. Mentre a causa dell'azione fisico-meccanica, originata dalla pressione di cristallizzazione e d'idratazione, legata al trasporto di sali solubili all'interno del materiale, in profondità, tra i vari strati componenti il modellato dello stucco, si sono generate tensioni che hanno provocato nei substrati la disgregazione dei materiali, la perdita di adesione tra gli impasti e la formazione di lacune anche importanti.

L'importante intervento pittorico del Gilardi ha generato altri problemi di conservazione: spesso il decoratore ha posto rimedio a vecchi danni usando materiali impropri (come il gesso) o non ha tenuto conto dei possibili problemi che si sarebbero potuti manifestare tra i suoi materiali e quelli originali.

Il fattore scatenante del degrado si è potuto comunque appurare è in gran parte dovuto dalla presenza di umidità.

### **Caratteristiche dei materiali**

Lo stato di conservazione delle zone interessate e la presenza di sali di epsomite ci hanno indotto a orientare la ricerca su metodi e materiali che prevedessero l'utilizzo minimo, meglio ancora, nullo d'acqua.

Un altro fattore determinante avrebbe dovuto essere la compatibilità con i materiali originali, tenendo conto sia della composizione sia del loro stato di conservazione.

I materiali utilizzati non avrebbero dovuto interagire con la materia originale ma ne avrebbero dovuto stabilire un buon equilibrio sia dal punto di vista chimico (con variazioni di pH per es.) sia dal punto di vista fisico (tensioni e forze anomali). Si richiedeva quindi una certa affinità con la materia originale.

Parametro non meno importante da considerare era la stabilità dei materiali, in relazione agli agenti atmosferici, e alle condizioni microclimatiche. All'interno dell'edificio i valori di umidità e temperatura non sono stabili. Le temperature in alcuni momenti possono toccare picchi estremi, si passa da una minima di 5° C d'inverno, per poi raggiungere in estate temperature fino a 30-32°C.

Un ultimo requisito era la reversibilità, fattore non sempre proponibile, non tanto per i materiali utilizzati ma per come quest'ultimi, in alcune applicazioni, diventino un tutt'uno con la materia originale e la loro rimozione diventa difficoltosa o in alcuni casi impossibile. La difficile applicabilità di tale requisito ci ha indotti a scegliere materiali che rispettino al meglio i fattori descritti in precedenza (compatibilità e stabilità). Determinate le caratteristiche abbiamo cominciato a valutare i materiali e le tecniche che potessero avere i requisiti richiesti per poi testarli.

## Rimozione dello sporco non o poco coeso e dei sali

### **Pulitura**

Il primo test si è concentrato sulla rimozione dello sporco. Per quest'operazione non vi sono stati dubbi sulla scelta delle tecniche e dei materiali. È stato definito un grado di pulitura accettabile che si potesse ottenere lavorando solo con metodi a secco, escludendo, nel limite del possibile l'apporto di umidità. L'obiettivo era la rimozione del particellato non o solo parzialmente concrezionato e dei sali, in particolare le efflorescenze. Solo in alcuni casi, dove possibile, abbiamo provato a rimuovere anche le subefflorescenze in questa fase.

I test effettuati con pennello morbido e micro-aspiratore si sono dimostrati efficaci e facilmente utilizzabili nella rimozione dello sporco non concrezionato. Ragnatele, depositi di particellato non concrezionato, normalmente presente



sulle parti aggettanti, sono stati rimossi con la dovuta attenzione ma con estrema facilità e così abbiamo fatto con le efflorescenze. L'utilizzo di spugne in lattice vulcanizzato ci ha permesso di ottenere un buon risultato nella rimozione dello sporco parzialmente coeso.

Va detto che le diverse operazioni di pulitura sono state effettuate tenendo conto dello stato di conservazione della zona trattata; le prove sono state eseguite sia in punti ritenuti stabili sia in zone estremamente compromesse; se nelle zone stabili siamo potuti intervenire immediatamente con entrambi le fasi di pulitura, nelle zone compromesse, dopo la rimozione dello sporco incoerente e delle efflorescenze, è stato necessario eseguire un preconsolidamento in modo tale da permettere l'intervento di rimozione dello sporco parzialmente coeso, in una fase successiva, in tutta sicurezza.

### **Consolidamento**

Per le operazioni di consolidamento, data l'interrelazione che si sarebbe stabilita tra la materia originale da consolidare e il consolidante, non è stato possibile tener conto del fattore della reversibilità e quindi ci siamo concentrati sulle altre caratteristiche che ripeto per chiarezza sono la compatibilità con i materiali originali, la stabilità dei materiali in relazione agli agenti atmosferici e alle condizioni microclimatiche e non da ultimo il contenuto minimo o nullo di acqua nel prodotto.

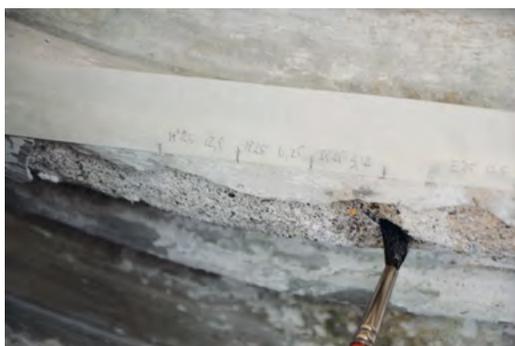
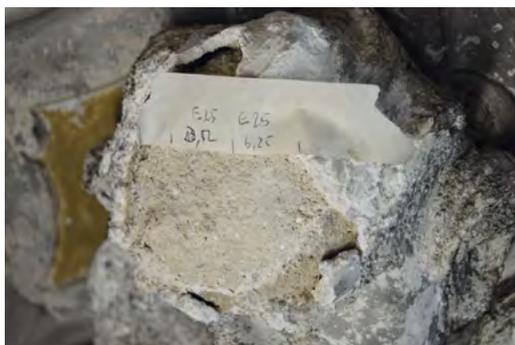
I prodotti tradizionali per ristabilire l'adesione e la coesione delle zone degradate che rispettano i parametri richiesti ma che prevedono l'apporto importante di umidità sono stati esclusi.

Tenendo conto di quanto detto in precedenza già dall'inizio abbiamo accantonato

l'utilizzo di consolidanti organici in soluzione acquosa o in idrocarburi (polimeri acrilici, metacrilici) o i consolidanti costituiti da due componenti come le resine epossidiche, in taluni casi per la loro estrema instabilità e sensibilità agli agenti atmosferici, in altri per la loro sensibilità alle variazioni microclimatiche e non da ultimo all'estrema sensibilità alla luce e agli UV.

I prodotti che meglio potevano rispettare i requisiti stabiliti sono risultati il silicato d'etile e le nanocalci.

Il silicato d'etile è stato accantonato pensando alla possibile modesta azione, essendo la materia originale da consolidare, ricca di inerti a base carbonatica e che quindi avrebbe avuto una funzione riempitiva piuttosto che aggregante. Abbiamo così scelto di concentrare i nostri test sui consolidanti a base di nanocalci; prodotti con un contenuto minimo quasi assente di acqua, primo requisito richiesto, con le dimensioni nanometriche delle particelle di calce che permettono la veicolazione del principio attivo in profondità anche in materiali poco porosi come gli intonaci e la compatibilità del materiale costituente l'opera in quanto simile, solo di dimensioni ridotte. Si trattava quindi di testarne l'efficacia nelle situazioni anche più estreme e la praticità nell'applicazione.



### ***Ripristino della coesione***

Per quanto riguarda il ripristino della coesione, le prove sono state eseguite in 2 diverse formulazioni di idrossido di calcio nanofasico disperso in alcool etilico e alcool isopropilico. Le dimensioni delle nanocalci utilizzate per le nostre prove potevano variare tra i 50 e i 250 nanometri.

L'applicazione fino a saturazione è stata eseguita in 5 concentrazioni per la formulazione in alcool etilico.

- 40 g per litro di alcool etilico, di nanocalce nella prima prova
- 37,5 g per litro nella seconda prova
- 12,5 gr per litro nella terza prova
- 6,5 gr per litro nella quarta prova
- 3,12 gr per litro nella quinta prova

Nella formulazione con alcool isopropilico le concentrazioni partivano da 3,2 gr per litro fino a 12,5 gr per litro.

In tutti casi, a dipendenza delle zone più o meno decoese, si sono riscontrati dei buoni risultati. Nelle formulazioni ad alta concentrazione si sono potuti osservare degli sbiancamenti superficiali, trascurabili nelle zone interessate da lacune struttu-

rali e pittoriche. Nei punti maggiormente decoesi abbiamo provato l'applicazione in tre riprese con una concentrazione di 12,5 gr per litro. Nella maggior parte dei casi la soluzione in alcool etilico con una concentrazione di 12,5 gr per litro di nanocalci è comunque risultata la migliore.

### ***Ripristino dell'adesione***

Per il ripristino dell'adesione si sono eseguiti dei test con formulazioni di nanocalci in concentrazioni maggiori (fino a 100 gr per litro) con inerti (polvere di marmo finemente macinata).

In alcuni casi per aumentare il volume di riempimento, al consolidante abbiamo aggiunto un impasto con una concentrazione maggiore di nanocalci (120 gr per litro) le cui dimensioni andavano da 50 nanometri fino a 1 micron. Per rendere il materiale d'iniezione un poco più fluido abbiamo provato ad aggiungere una soluzione di nanocalci in alcool etilico nella concentrazione di 50 gr per litro. Le zone interessate dal consolidamento sono state trattate preventivamente con iniezioni di alcool etilico per facilitare la migrazione del consolidante. A parte le iniziali difficoltà di applicazioni, con i dovuti accorgimenti, l'operazione ha dato buoni riscontri.



### ***Estrazione dei sali***

Per quest'operazione l'utilizzo sia pur minimo di acqua è necessaria; per permettere la rimozione dei sali negli strati superficiali, gli stessi devono essere attivati e tale fenomeno si può ottenere solo con l'apporto d'acqua.

Naturalmente, consapevoli dell'ingestibilità dell'epsomite in presenza di umidità abbiamo cercato soluzioni che potessero permettere un maggior controllo dell'apporto di acqua sulla superficie trattata.

Il sistema tradizionale con polpa di cellulosa è stato escluso proprio perché l'apporto d'acqua sarebbe stato tale da causare la migrazione dei sali anche in zone al momento non o poco contaminate.

Le soluzioni che più si adattavano alle nostre esigenze sono risultate l'agar-agar e la sepiolite con un contenuto minimo di cellulosa.

L'agar-agar, è un polisaccaride idrocolloidale estratto da ceppi di alghe rosse la cui caratteristica è quella di contenere e rilasciare poco alla volta un minimo d'acqua



sufficiente per riattivare i sali immediatamente a contatto con la superficie del gel che di seguito vengono assorbiti.

La si trova in commercio in polvere. Viene preparata facendola bollire in acqua per 6 minuti e di seguito raffreddata. Può essere applicata in compresse di gel rigido, con un pennello o con una spatola in forma di gel morbido oppure applicato per vaporizzazione.

La sepiolite è un'argilla e come l'agar-agar rilascia una bassa concentrazione d'acqua. Al momento dell'evaporazione dell'acqua residua presente ancora nell'impasto, tende a riprendersi quella rilasciata, portando con sé anche i sali.

Nelle prove, l'agar-agar è stata applicata in due concentrazioni; al 1% e al 2% in acqua deionizzata mentre per avere un paragone, la sepiolite è stata applicata in 4 formulazioni con un contenuto sia pur minimo di polpa di cellulosa.

Le formulazioni di sepiolite e cellulosa erano le seguenti:

0,5 gr di cellulosa e 2 gr di sepiolite con 5 c di acqua deionizzata,  
la prima formulazione

1 gr di cellulosa e 1,5 gr di sepiolite con 8 cc di acqua deionizzata,  
la seconda formulazione

1,5 gr di cellulosa e 1 gr di sepiolite con 10 cc di acqua deionizzata,  
la terza formulazione

2 gr di cellulosa e 0,5 gr di sepiolite con 15 cc di acqua deionizzata,  
la quarta formulazione

Nelle prove di applicazione l'agar-agar è risultata piuttosto ingestibile così come la compressa con un maggior contenuto di cellulosa. L'apporto di umidità per contro è risultato visivamente contenuto sia sui gel sia sulla formulazione di sepiolite in cui il contenuto di polpa di cellulosa era minimo (cioè la formulazione con 0,5 gr di cellulosa e 2 gr di sepiolite)

Le prove sono state monitorate e analizzate dal politecnico che ha confermato l'efficacia sia dell'agar-agar sia della formula con il contenuto minimo di polpa di cellulosa.

In un ulteriore test abbiamo modificato la concentrazione di agar-agar portandola a 2% e 3% con risultati decisamente migliori anche dal punto di vista dell'applicazione.

Abbiamo pure testato l'applicazione dell'agar-agar a spruzzo (per vaporizzazione); il gel è stato preventivamente scaldato e una volta raggiunta la forma liquida è stato spruzzato direttamente sulla superficie. L'applicazione a spruzzo non è difficile, l'unico problema è che lungo i bordi che delimitano la zona d'applicazione si depositano un'infinità di piccole particelle singole di gel che al momento della rimozione risultano estremamente coese e difficili da togliere.

Ulteriori prove ci hanno permesso di verificare che l'applicazione in due passaggi di agar-agar prima al 2% poi al 3% riduce considerevolmente il contenuto dei sali nella zona trattata.

# La chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro

## *Interventi di consolidamento e stuccature con prodotti a base di nanocalci*

Christina Otth e Virginia Mantovani

### Introduzione

**L**e precedenti relazioni hanno già illustrato la situazione generale della chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro, contesto nel quale anche noi, nel restaurare la navata, ci siamo trovati a operare.

Le approfondite indagini del Politecnico di Milano<sup>1</sup> hanno messo in luce le problematiche e le criticità con le quali ci siamo confrontati. Il nostro consulente restauratore Massimo Soldini si è occupato di individuare i prodotti più adatti al restauro e di provarne l'efficacia. Grazie a questo approccio completo di analisi chimiche, monitoraggio statico e microclimatico e cantiere pilota abbiamo potuto operare in un campo sicuro consapevoli di avere a disposizione in qualsiasi evenienza una consulenza teorica e sperimentale in grado di supportarci durante i lavori.

Le analisi chimiche avevano rilevato la presenza di epsomite (solfato di magnesio eptaidrato) formatasi in seguito a copiose infiltrazioni d'acqua; è ormai appurato che in questi casi l'intervento di restauro, per le ragioni che le precedenti relazioni non hanno mancato di ricordare, deve limitare il più possibile l'utilizzo di acqua e conseguentemente quello di prodotti dispersi in veicoli acquosi (logico risultato di questa presa di coscienza è stata anche la decisione di effettuare una pulitura unicamente a secco e di ricorrere all'utilizzo di acqua demineralizzata solo su aree circoscritte caratterizzate da macchie persistenti). Un ulteriore motivo per ridurre al minimo il ricorso all'acqua era dato dalla natura dell'intervento di restauro di Silvio Gilardi (il quale tra il 1906 e il 1912 riprese alcuni modellati e sostituì le cromie chiare ridipingendo completamente la chiesa): le riparazioni degli stucchi furono infatti da lui eseguite con malte aventi una più o meno importante percentuale di gesso.

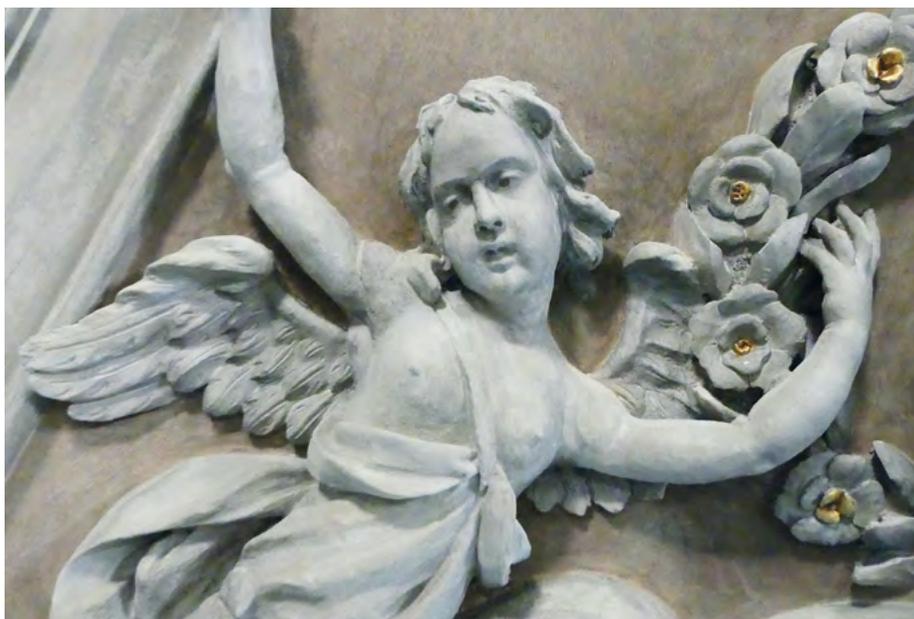
La gamma di prodotti a base di nanocalci commercializzata dalla ditta IBZ-Salzchemie è stata scelta perché soddisfa perfettamente queste esigenze operative: il capitolato di restauro redatto dall'architetto Massimo Ravara ne indicava a grandi linee i metodi d'utilizzo, poi illustratici con grande disponibilità durante i sopralluoghi in cantiere da Massimo Soldini<sup>2</sup>.

1 *La Chiesa di Castel San Pietro in Canton Ticino. Studi restauri conservazione*, a cura di F. Albani, Roma 2017.

2 Sul funzionamento e sull'uso delle nanocalci, si vedano A. DAEHNE – C. HERM, *Calcium Hydroxide Nanosols for the Consolidation of Porous Building Materials. Results from EU-STONECORE*, in «Heritage Science», 1, pp. 11-20; M. DOBRZYŃSKA-MUSIELA – G. ZIEGENBALG, *Nanolime. Possible Applications for the Conservation and Protection of the Cultural Heritage*, in *REHABEND 2016. Construction Pathology, Rehabilitation Technology and Heritage*



**Fig. 1** - Vela della cappella della Madonna Assunta: angelo dopo il consolidamento superficiale e strutturale, con stuccature.



**Fig. 2** - Angelo dopo l'integrazione cromatica con prodotti a base di nanocalci.

## Consolidamento superficiale

Per il consolidamento superficiale degli stucchi, cioè per ristabilire i difetti di coesione, ci siamo serviti di *CaLoSiL E25* (dove la sigla indica che le nanoparticelle di calce idrata, disponibili anche in soluzione di alcool isopropilico e a concentrazioni diverse, sono invece sospese in alcool etilico in ragione di 25 grammi per litro). Il prodotto è stato applicato a pennello o siringa esercitando poi pressione con un tampone di cotone. Le prime imbibizioni si effettuano a diluizioni maggiori, così da infiltrare più in profondità il materiale disgregato (in questo l'alcool si dimostra sempre un veicolo efficacissimo). Su indicazione del consulente restauratore è stato dunque impiegato *CaLoSiL E25* in tre successive applicazioni e a tre diverse diluizioni (3,12 - 6,25 - 12,5 grammi per litro di alcool etilico), quando possibile senza frapporre carta giapponese. Dove necessario si è ricorso ad applicazioni supplementari.<sup>3</sup> Benché alcuni giorni dopo l'inizio del trattamento si manifestassero già i primi effetti, per apprezzare davvero i risultati, data la naturale lentezza del processo, è stato necessario attendere qualche settimana: a carbonatazione compiuta, constatata la rinnovata solidità degli stucchi, si è potuto stabilire il pieno successo dell'intervento.

Qualche difficoltà nell'applicazione del prodotto si è verificata laddove la pellicola pittorica dell'intervento Gilardi – uno scialbo molto spesso che velava gli stucchi – ricopriva le zone disgregate: in quei casi, *CaLoSiL* è stato iniettato con delle siringhe.

Per permettere la riadesione della pellicola pittorica del Gilardi agli stucchi e ai fondi è stato comunque necessario ricorrere a un adesivo acrilico (*Acril 33* della ditta C.T.S. che abbiamo diluito in acqua demineralizzata aggiungendo una percentuale di alcool etilico): *CaLoSiL* ha dimostrato sì un ottimo potere coesivo, ma mancava del potere adesivo necessario all'incollaggio della pellicola nei vari punti in cui essa, per tutta una serie di cause (decoesione degli stucchi sottostanti; subfiorescenze; sbalzi termoigrometrici; probabili difetti esecutivi, forse dovuti all'applicazione dello scialbo su una superficie non perfettamente pulita), si presentava sollevata.

I prodotti a base di nanocalci hanno un tempo di stoccaggio limitato: occorre prestare attenzione alle date di scadenza riportate sulle confezioni; le nanomolecole in sospensione di *CaLoSiL* tendono a depositarsi. Il prodotto va sempre agitato prima dell'uso e bisogna controllare che non vi siano delle sedimentazioni sul fondo del contenitore.

---

*Management*, atti del convegno (Burgos 2016), University of Cantabria, Santander, 2016, pp. 1553-1562; B. FROHBERG, *Der Dom zu Xanten. Eine Konservierung von Drachenfels-Trachyt und Römertuff mit Nanokalkprodukten*, «*Restauro*», VII, pp. 22-27; J. VOJTĚCHOVSKÝ, *Surface Consolidation of Wall Paintings Using Lime Nano-Suspensions*, in «*Acta Polytechnica*», LVII, 2017, pp. 139-148; G. ZIEGENBALG, *Stone Conservation for Refurbishment of Buildings (STONECORE). A Project Funded in the 7<sup>th</sup> Framework Programme of the European Union*, in *Cultural Heritage Preservation*, atti del convegno (Berlino, 2011), IRB-Verlag, Fraunhofer, 2011, pp. 240-245.

3 Si veda M. SOLDINI, *Il cantiere pilota. Prove e sperimentazioni*, in *La Chiesa di Castel San Pietro in Canton Ticino. Studi restauri conservazione*, cit., p. 159.

I residui di *CaLoSiL* possono creare uno sbiancamento superficiale, fenomeno che nel caso specifico era facilmente risolvibile tramite pulitura della pellicola pittorica a secco con spugne *wishab*: non è stato necessario impiegare *CaLoSiL E50 grau*, variante dello stesso prodotto in colore grigio, intesa a prevenire il problema laddove circostanze e materiali renderebbero complicata una successiva pulitura.

### Consolidamento strutturale

Le infiltrazioni di acqua avevano portato alla formazione di subflorescenze saline interne agli stucchi, risultante in un aumento di volume con conseguente fessurazione degli strati superficiali dei medesimi. Il prodotto impiegato in questo contesto per il ristabilimento dei difetti di adesione è stato un'altra felice scoperta.

La malta da iniezione *CaLoXiL Injektionsmörtel wasserfrei* è composta da sottili cariche di carbonato di calcio in combinazione con *CaLoSiL* che funge da legante. È commercializzata già pronta, diluibile in alcool etilico a seconda delle necessità (è anche possibile caricarla ulteriormente con *CaLoSiL* per aumentarne le proprietà consolidanti). Grazie alla presenza di alcool nella preparazione ha un'altissima penetrabilità e un'asciugatura veloce. Il prodotto ha dimostrato anche ottime proprietà colloidali e riempitive. Non abbiamo da segnalare alcuna controindicazione se non lo stoccaggio limitato nel tempo; questo preparato per iniezioni si è dunque rivelato perfetto per le nostre esigenze.

### Integrazione strutturale degli stucchi

La gamma di stucchi pronti *CaLoXiL* è costituita da una serie di paste compatte, composte da una combinazione di calce idrata e *CaLoSiL* (nanoparticelle di idrossido di calcio) frammista a polveri di marmo. È la granulometria di queste ultime a differenziare tra loro i tre prodotti che abbiamo utilizzato: *Reparaturmörtel klassik* (massimo 500 µm), *Kalkspachtel fein* (massimo 200 µm) e *Kalkspachtel extrafein* (massimo 100 µm). Il capitolato prevedeva il loro utilizzo per l'integrazione strutturale degli stucchi nelle zone interessate da infiltrazioni di acqua; scelta pienamente giustificata dalle specifiche – e già ricordate – circostanze: formazione di epsomite (per effetto delle infiltrazioni sulle calce magnesiache degli impasti originali) e presenza di gesso (contenuto nelle malte impiegate per riparare gli stucchi durante l'intervento Gilardi).

Ammettiamo di aver accolto con qualche perplessità l'indicazione di eseguire stuccature con prodotti già pronti all'uso, del tutto contraria alla nostra prassi. A fronte della consuetudine di preparare le malte direttamente in cantiere con cariche e leganti simili agli originali, questa novità, pur giustificabile alla luce degli studi preliminari, suscitava una naturale diffidenza. Alla prova dei fatti, eseguite le necessarie prove, abbiamo potuto apprezzare le qualità di questi stucchi: la capacità di aderire alle lacune senza bisogno di bagnare o inumidire preventivamente con acqua o alcool il supporto; il ritiro pressoché nullo di materiale durante l'asciugatura; l'assenza di alterazioni strutturali; la possibilità di raggiungere un discreto spessore (tramite l'applicazione di più strati di *Reparaturmörtel klassik*) o, al contrario, di creare spessori minimi (grazie alle granulometrie inferiori di *Kalkspachtel fein* ed *extrafein*).



**Fig. 3** - Vela della cappella della Madonna Assunta, dettaglio: difetti di adesione degli stucchi.



**Fig. 4** - Ristabilimento difetti di adesione e coesione, stuccature e integrazione pittorica con prodotti a base di nanocalci.

Riguardo alle finiture, con *Reparaturmörtel klassik* si ottiene un effetto frattazzato; se si necessita invece una superficie perfettamente liscia, la finitura può essere effettuata con *Kalkspachtel fein*. Il prodotto va steso in eccesso perché la lisciatura finale si effettua quando è asciutto, levigandolo con della carta abrasiva. Grazie a questi prodotti abbiamo evitato la lavorazione a umido che con gli stucchi tradizionali è necessaria per lisciare e far aderire le integrazioni. Dato che la pulitura di stucchi e fondi è stata eseguita unicamente a secco, colmare le lacune tradizionalmente, con conseguente inevitabile

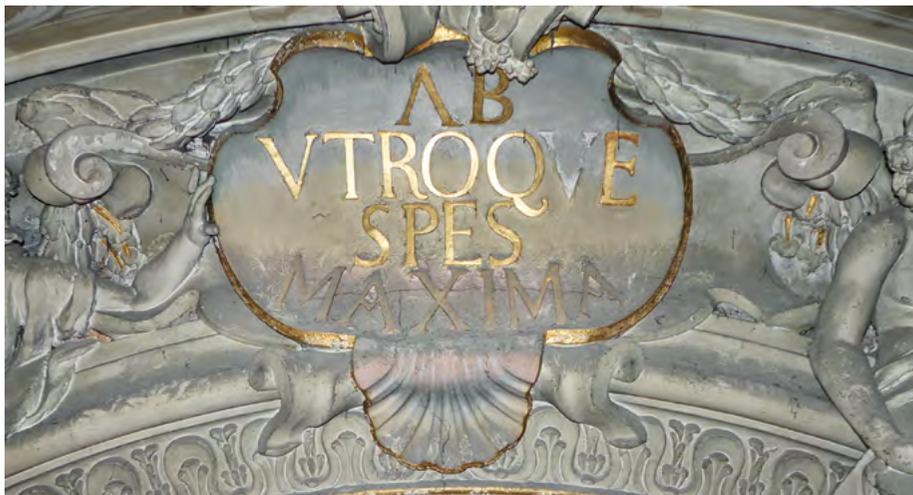


Fig. 5 - Cartiglio sull'arco trionfale prima del restauro.

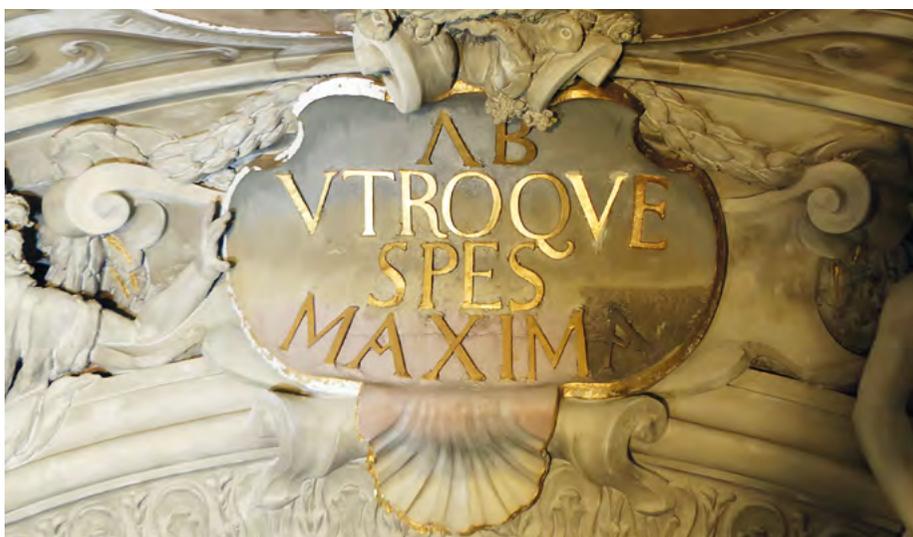


Fig. 6 - Stuccature delle dorature.

inumidimento delle parti originali confinanti, avrebbe creato locali disomogeneità nella superficie pittorica. Una volta preso atto dei vantaggi dati dall'impiego di questi prodotti, si è stabilito di utilizzarli anche dove non vi erano problemi di infiltrazioni.

### **Stuccature delle lacune di dorature e pellicola pittorica**

Le finiture più fragili della navata sono riconducibili all'intervento Gilardi: si tratta della pellicola pittorica e delle dorature con le quali egli ha arricchito gli stucchi e i



Fig. 7 - Imposta della volta: fondo decorato prima del restauro.



Fig. 8 - Dopo il restauro: integrazione con pigmenti e prodotti a base di nanocalci.

fondi. I sollevamenti di pellicola pittorica erano abbastanza numerosi e le dorature avevano perso buona parte della loro aderenza al fondo ed erano disseminate di lacune e scaglie prossime al distacco completo.

Gli stucchi della ditta IBZ-Salzchemie si sono rivelati perfetti anche per queste situazioni: l'apporto di acqua presente nei prodotti tradizionali avrebbe indebolito ancora di più le finiture originali; occorreva inoltre che i prodotti aderissero molto bene ai supporti. Le superfici stuccate con *CaLoXil Kalkspachtel fein* o *extrafein*, una

volta levigate, consentivano di proseguire l'intervento utilizzando i materiali usuali, quali la gommalacca (come fondo per la preparazione delle dorature) e pigmenti in polvere stemperati in grassello di calce o caseinato d'ammonio (per integrare pittoricamente le lacune degli stucchi e dei fondi monocromi o decorati).

È bene ricordare che gli interventi di consolidamento sulle dorature e sulla pellicola pittorica sono stati eseguiti con della resina acrilica, avendo cura di miscelarla con un composto di acqua e alcool per limitare il più possibile l'utilizzo di acqua e favorirne l'evaporazione. Le dorature sono state eseguite con foglia d'oro applicata a missione.

Gli stucchi a base di nanocalci hanno anch'essi uno stoccaggio limitato nel tempo: pur se conservati nei barattoli originali tendono ad asciugare e con temperature troppo basse o troppo alte sono più difficili da lavorare; inoltre asciugano troppo velocemente se fa molto caldo e troppo lentamente col freddo (la scheda tecnica riporta limiti tra i 10 gradi e i 30 ma la temperatura migliore è senz'altro quella di 20°C); infine, la loro levigatura tramite carta abrasiva richiede particolare cautela, poiché l'operazione produce una polvere di nanoparticelle che andrebbe subito eliminata tramite aspiratori e rende indispensabile l'impiego di occhiali e maschere protettivi.

### Integrazione pittorica

Eguale successo ha avuto l'impiego delle nanocalci come leganti per pigmenti. Il capitolato prescriveva l'utilizzo di *CaLoSiL E50* per le integrazioni cromatiche nelle zone interessate da infiltrazioni di acqua. Poiché il veicolo alcolico evapora in fretta, è possibile eseguire solamente pennellate rapide e brevi; tuttavia, una volta acquisita una certa pratica di questa tecnica, abbiamo potuto apprezzare le qualità del prodotto, utile in special modo per intervenire sulle zone pesantemente macchiate dalle infiltrazioni e ridurre così il disturbo visivo.

La versione *CaLoSiL E50 grau*, già menzionata a proposito del consolidamento, permette di creare colorazioni scure evitando lo sbiancamento. Le velature con *CaLoSiL* hanno un altissimo potere coprente, sono diluibili a piacimento con alcool etilico e a differenza di quanto avviene con la normale calce basta aggiungerci una minima quantità di pigmento per ottenere coloriture intense.

### Conclusione

L'esperienza fatta con questi prodotti è stata ampiamente positiva: grazie a essi abbiamo potuto lavorare nella certezza che il nostro intervento non causasse nuove solubilizzazioni dei sali presenti nella muratura che già molti danni avevano creato. Lo stucco prescelto si è rivelato ideale in quanto ad adesione e ad assenza di tensioni superficiali o stress per il materiale originale (qui costituito, probabilmente anche per difetti esecutivi, da finiture assai fragili e sensibili agli sbalzi termoisometrici) e ha dimostrato di poter fungere da adeguato ancoraggio per le zone circostanti più deboli.

## La pulitura degli stucchi: due casi studio

Lucia Derighetti

**N**el contesto delle decorazioni a stucco di edifici storici, spesso ci si trova di fronte a situazioni che presentano, oltre al loro materiale costitutivo, molteplici scialbature soprammesse o prodotti estranei stesi nel corso dei secoli. Questo porta a riflettere sull'opportunità o meno di asportare le ridipinture o quali salvaguardare come testimonianza storica.

Un intervento di pulitura delle superfici per l'eventuale asportazione degli strati non originali, che possono essere esteticamente deturpanti e potenzialmente dannosi per il manufatto, è sempre un problema che necessita di uno studio per giungere a una soluzione idonea al contesto, attraverso osservazioni di tipo teorico e operativo. La rimozione, o la rivalutazione di un periodo, deriva da scelte teoriche strettamente legate a quelle tecniche. Per questo l'osservazione dei materiali costitutivi del manufatto da restaurare, degli eventi che lo hanno caratterizzato, del suo stato di degrado e delle cause che lo hanno prodotto, costituisce il fondamento di un approccio metodologico corretto.

I due casi studio di pulitura di manufatti in stucco presi in esame sono stati realizzati tra il 2016 e il 2018, nello stesso ambito territoriale della Svizzera italiana e mettono a confronto diversi tipi di intervento e metodi di rimozione.

Il primo esempio riguarda i lavori svolti nella chiesa dei Santi Biagio e Maurizio a Torricella<sup>1</sup>. L'edificio, interamente interessato dall'intervento di restauro, presenta nel presbiterio gli stucchi seicenteschi e settecenteschi, oggetto del presente studio. Nel corso dei secoli la chiesa ha subito numerose trasformazioni architettoniche. Significativo è stato l'ampliamento del presbiterio nel 1639, con la realizzazione degli stucchi che decorano la volta eseguiti dallo stuccatore Galeazzo Riva<sup>2</sup>. Alcuni decenni dopo, nel 1718, un altro intervento ha coinciso con i lavori dello stuccatore Francesco Belotti<sup>3</sup> eseguiti sull'impianto decorativo del nuovo altare maggiore.

Nel tempo si sono susseguiti interventi di ripristino e cambiamenti di gusto, con tinteggi e scialbature soprammesse, in particolare l'ultimo, eseguito negli anni Sessanta, con l'impiego di materiali coprenti e non idonei alla conservazione, che ha compromesso i decori a livello conservativo ed estetico.

1 Si veda A. GILARDI, *Chiesa parrocchiale dei Santi Biagio e Maurizio a Torricella, ricerca storico documentaria*, Mendrisio, 2015. Rapporto dattiloscritto.

2 Su Galeazzo Riva si veda S. COPPA, *L'opera degli stuccatori Comaschi e Ticinesi*, in «Arte Lombarda», Nuova Serie, no. 88/89, 1-2, 1989, pp. 104-126.

3 Su Francesco Bellotti si veda <https://www.artistiticesi-ineuropa.ch/ita/artistiii-bec-bel-ita.html>.



**Fig. 1** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio: prova di pulitura con asportazione meccanica dell'ultimo tinteggio.

**Fig. 2** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio, sondaggi stratigrafici: **1.** Strato marmorino, originale, **2.** Strato policromo, velatura a calce, **3.** Strato grigio, velatura a calce, **4.** Strato tinteggio del 1960.

L'intervento di pulitura dell'impianto decorativo a stucco del presbiterio è stato particolarmente impegnativo. Nelle fasi preliminari è stato fondamentale soffermarsi a studiare lo stato di fatto, per comprendere le fasi esecutive e la loro testimonianza storica, attraverso osservazioni dirette, con un esame visivo a livello macroscopico, sondaggi stratigrafici e in parallelo lo studio dello stato di conservazione, per trarre informazioni inerenti ai meccanismi di degrado (Fig. 1).

Per meglio comprendere le fasi di intervento precedenti e come supporto scientifico, sono state eseguite inoltre delle analisi di laboratorio<sup>4</sup>. Mettendole a confronto con i saggi stratigrafici e con i riscontri delle informazioni raccolte in cantiere, è stato possibile motivare eventuali eliminazioni.

Dalle stratigrafie si è osservato che alcune scialbature, molto sottili, nel tempo si sono adese tra loro, formando uno strato compatto, difficilmente leggibile nella sequenza stratigrafica e durante l'intervento impossibile da dividere (Fig. 2).

<sup>4</sup> I campioni sono stati esaminati visivamente alla lente stereoscopica e osservati al microscopio ottico polarizzatore a luce trasmessa. Oltre all'analisi delle caratteristiche ottiche sono stati sottoposti ad analisi microchimiche. Analisi condotte da Andreas Küng, Istituto Materiali e Costruzioni, SUPSI.



**Fig. 3** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio, prova di pulitura: asportazione meccanica dell'ultimo tinteggio con ausilio di metodi meccanici quali vibroincisori, spatole e bisturi.

**Fig. 4** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio, prova di pulitura: asportazione meccanica dell'ultimo tinteggio.

Per un'operazione di pulitura volta all'eventuale recupero a livello di uno degli strati intermedi, non era sufficientemente chiaro il loro stato di conservazione e la loro estensione.

In considerazione dei risultati emersi, la scelta attuata si è indirizzata verso l'asportazione dell'ultimo tinteggio degli anni Sessanta, fermandosi allo strato sottostante che appariva particolarmente resistente. La tenacia di questa superficie rendeva difficile la sua eventuale eliminazione senza esercitare un'eccessiva azione meccanica, con sollecitazioni che avrebbero potuto rovinare il marmorino originale (Fig. 3).

In fase operativa era quindi fondamentale un approccio che si prefiggesse di prevedere il comportamento dell'oggetto a medio e a lungo termine di fronte alle sollecitazioni indotte dagli interventi conservativi che si andavano a compiere.

Nei lavori preliminari sono state svolte delle prove di pulitura, prendendo in considerazione il tipo di materiale del tinteggio da eliminare, la sua tenacia, lo strato da raggiungere durante la pulitura e soprattutto la necessità di rispettare il modellato originale durante la lavorazione (Fig. 4). Dai risultati emersi si è esclusa la scelta di metodi per via umida, in quanto l'acqua, in alcune zone più sensibili, rigonfiava i vari strati di scialbature rendendoli fragili e difficili da separare.

Dopo l'eliminazione dei depositi superficiali, è stata effettuata una rimozione



**Fig. 5** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio, stucchi prima della pulitura. È ancora visibile il tinteggio soprapposto nell'ultimo intervento, gli stucchi appaiono occlusi nei modellati.  
**Fig. 6** - Torricella, chiesa dei Santi Biagio e Maurizio, presbiterio, stucchi dopo la pulitura. I modellati risultano maggiormente leggibili nei dettagli valorizzando il loro aspetto originale.

dello scialbo attraverso l'ausilio di vibroincisori, indicati per la pulitura meccanica di precisione, regolandoli di intensità e vibrazione, a dipendenza delle caratteristiche della superficie da eliminare, affiancandoli ad altri sistemi manuali come spatole e bisturi<sup>5</sup>. L'operazione svolta ha richiesto particolare attenzione a dipendenza delle aree più o meno sensibili, per liberare gli stucchi, soprattutto a livello dei modellati, dalle croste che li occludevano (Figg. 5-6).

5 C. DANTI – A. FELICI, *Il colore negato e il colore ritrovato, storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Firenze, 2008, p. 177.

La pulitura, come anticipato, è stata effettuata fermandosi allo strato intermedio di scialbatura, trovando, pur senza giungere alla finitura originale, un compromesso soddisfacente per quanto riguarda la leggibilità degli stucchi. Nell'impiego di questi metodi è stata determinante la "sensibilità" dell'operatore che ponderava la forza dell'intervento, distinguendo la sovrapposizione degli strati pittorici, senza intaccare le caratteristiche del modellato. Sulle decorazioni plastiche e sui fondi è stata infine effettuata, dove necessario, la restituzione cromatica puntuale con calce e pigmenti in polvere, per uniformare le superfici.

Il secondo caso studio è parte del progetto di restauro della chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro<sup>6</sup>. In particolare, viene descritta l'operazione di pulitura effettuata sulle decorazioni plastiche a stucco della cappella del Crocefisso.

La chiesa, interessata dagli interventi di conservazione, è formata da un'unica navata con quattro cappelle laterali riccamente decorati da stucchi, realizzati da più maestranze tra la seconda metà del XVII e la prima metà del XVIII secolo. L'apparato decorativo della cappella del Crocefisso è stato eseguito dallo stuccatore Giovanni Battista Barberini<sup>7</sup> tra il 1688 e il 1690. Di particolare pregio sono le statue situate nella nicchia centrale con il gruppo del Compianto, dove si può osservare l'abilità dello stuccatore nell'eseguire le opere plastiche.

L'edificio è stato nel corso dei secoli oggetto di diverse campagne di restauro. Un intervento radicale, eseguito nella prima metà del XX secolo ha interessato le superfici, con ridipinture dei modellati e dei fondi. Nella cappella del Crocefisso solo il gruppo scultoreo collocato nella nicchia non ha subito alcun tinteggio, diversamente dalle altre decorazioni e figure che lo attorniano. Un successivo intervento negli anni Settanta ha modificato nuovamente l'aspetto della cappella, con la rimozione dei tinteggi di inizio Novecento, eseguita sulle statue dei due santi posti ai lati della nicchia, sugli angeli, sui putti e sulle nuvole in bassorilievo e successiva scialbatura (Fig. 7).



**Fig. 7** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocefisso: in giallo l'area interessata dall'intervento di pulitura.

6 Si rimanda a *La chiesa di Castel San Pietro in Canton Ticino, studi, restauri, conservazione*, F. ALBANI (a cura di), Roma, 2017.

7 Sul Barberini si veda [http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-battista-barberini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-battista-barberini_(Dizionario-Biografico)/).



**Fig. 8** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocefisso, putto: tracce di colore, segni, raschiature, microabrasioni sulle superfici descialbate.

**Fig. 9** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocefisso, putto, dettaglio: tracce di colore, segni, raschiature, microabrasioni sulle superfici descialbate.

Durante i lavori di restauro, dopo una prima pulitura dei depositi superficiali incoerenti tramite spolveratura e successivamente in modo puntuale per via umida, la situazione che si presentava era disomogenea. Sulla superficie erano emersi i lacerti di tinteggio, tracce restanti di un descialbo meccanico operato nel passato in modo invasivo e poco accurato. Per questo è stato necessario soffermarsi, fare attente osservazioni e mettere a punto una particolare metodologia di intervento.

Si trattava di eliminare lo strato di scialbo, presente in modo frammentario e con particolari caratteristiche materiche. Durante l'esecuzione si è osservato come i metodi approssimativi, impiegati durante l'eliminazione dello strato pittorico nel precedente intervento, avessero causato microabrasioni, segni e raschiature della finitura a marmorino, alterando lo strato di liscivatura dello stucco e lasciando numerosi frammenti di tinteggio (Figg. 8-9). Inoltre, nel corso dell'eliminazione dello strato, le osservazioni sullo stato di conservazione e dei materiali costitutivi hanno permesso di riscontrare come le caratteristiche del

modellato originale delle decorazioni, seppure costituito da una finitura a marmorino, in alcune zone risultassero sensibili all'azione meccanica, a causa dell'intervento di descialbo del passato, che ha reso le superfici più deboli. Questo soprattutto nelle parti dove erano state effettuate reintegrazioni con l'impiego di malte composte con l'aggiunta di gesso. Un ulteriore problema, riscontrabile in altre parti della chiesa, era la presenza in zone circoscritte, di efflorescenze saline.

Dall'esame dello stato di fatto appariva fondamentale dover prevedere un metodo di pulitura che fosse efficace e nel contempo non interagisse con i materiali costitutivi. Vista la necessità di non intaccare il modellato durante le rimozioni, la scelta di intervento si è indirizzata verso l'utilizzo di sistemi il meno invasivi possibile, escludendo l'impiego diretto di metodi meccanici, ma elaborando una metodologia per ammorbidire lo strato di scialbo da asportare attraverso mezzi chimico-fisici.

Il principale obiettivo era quello di controllare l'apporto di acqua, soprattutto

in presenza di efflorescenze saline. Per questo era opportuno individuare un sistema di pulitura mediante soluzioni acquose addensate, tramite un materiale che non impregnasse il manufatto di acqua, per evitare il rischio di tempi lunghi di evaporazione e successiva veicolazione di sali solubili<sup>8</sup>. Il prodotto che meglio rappresentava tali proprietà è stato individuato nel gel rigido di Agar<sup>9</sup> destrutturato, nella nuova formulazione denominata Nevek<sup>®10</sup>. Le sue caratteristiche supportanti limitavano la penetrazione di acqua nella struttura porosa dello stucco. Applicabile a spatola, pronto all'uso, grazie alla sua struttura si adattava perfettamente alle superfici, anche irregolari, ed era facile da rimuovere. Per la sua scarsissima capacità di adesione e non lasciando residui, esso risultava essere adatto a recuperare la superficie originale senza alterarla, nel rispetto degli stucchi particolarmente sensibili (Fig. 10).

Dopo le opportune prove, effettuando piccoli tasselli per testare l'efficacia di eventuali reagenti, opportunamente dosati e lasciati agire in tempi variabili, si è stabilita la migliore metodologia con l'applicazione puntuale di Nevek<sup>®</sup> sui lacerti. L'impacco è stato additivato da un debole chelante, ammonio citrato tribasico al 3%, per tempi di contatto che variavano tra i 30-45 minuti, permettendo di rigonfiare lo strato da eliminare<sup>11</sup>. Una volta ammorbidito, lo scialbo è stato rimosso con l'ausilio di spatole, cercando di consumarlo fino all'eliminazione.



**Fig. 10** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocifisso: intervento di pulitura basato sulle proprietà supportanti dell'Agar, stesura del Nevek.

**Fig. 11** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocifisso: rimozione degli strati che presentavano un maggiore spessore di scialbo, con impiego di un ablatore a ultrasuoni.

8 M. ANZANI – M. BERZIOLI – M. CAGNA – E. CAMPANI – A. CASOLI – P. CREMONESI – M. FRATELLI – A. RABBOLINI – D. RIGGIARDI, *Gel rigidi di Agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso*, traduzione di D. KUNZELMAN, «Quaderni del Cesmar7», n. 6, Padova 2008.

9 E. CAMPANI – A. CASOLI – P. CREMONESI – I. SACCANI – E. SIGNORINI, *L'uso di Agarosio e Agar per la preparazione di "Gel Rigidi"*, traduzione di D. KUNZELMAN, «Quaderni del Cesmar7», n. 4, Padova 2007.

10 <https://www.ctseurope.com/site/dettaglio-news.php?id=35543.1>, *Nuovi prodotti - Il futuro della pulitura si chiama Nevek*, 18 maggio 2016.

11 C. DANTI – A. FELICI, *Il colore negato*, cit., pp. 177-178.



**Fig. 12** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocefisso: panneggio angelo laterale sinistro: prima del saggio di pulitura.

**Fig. 13** - Castel San Pietro, chiesa di Sant'Eusebio, cappella del Crocefisso: panneggio angelo laterale sinistro: dopo il saggio di pulitura e la restituzione cromatica.

Nelle rientranze, dove si era accumulata una maggiore quantità di tinteggio, talvolta lo strato aveva uno spessore tale da richiedere un'azione meccanica superficiale. Dove la superficie era intatta e lo stucco non era eccessivamente compromesso dagli interventi precedenti è stato utilizzato l'ablatores a ultrasuoni, che risultava efficace sugli strati tenaci e compatti, basandosi sulla sollecitazione meccanica (Fig. 11)<sup>12</sup>.

Questi procedimenti messi a punto in combinazione tra loro, a dipendenza delle zone interessate, hanno permesso il controllo dell'operazione sulle superfici in stucco, evitando di graffiarle, attraverso un lavoro che è avanzato alternando le metodologie e modificandole con piccoli accorgimenti nei tempi di contatto. Successivamente è stata effettuata una restituzione cromatica puntuale, leggermente sottotono, con acquarello e/o pigmenti in polvere legati con caseinato d'ammonio diluito al 4%; questo nelle parti più chiare riaffiorate dopo eliminazione dei residui di scialbo (Figg. 12-13).

L'aver effettuato due casi di pulitura così diversi ha permesso di riflettere ulteriormente sul ruolo del conservatore di fronte a un'opera d'arte. Ogni intervento è da intraprendere studiando a fondo il caso specifico, avendo sempre come obiettivo primario, tramite le riflessioni che sorgono durante i lavori, il raggiungimento di un equilibrio tra il rispetto e la valorizzazione dell'originale, le fasi storiche e la restituzione estetica finale.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

# L'intervento di restauro degli stucchi dell'oratorio Imbonati a Cavallasca

Marta Caroselli, Eleonora Cigognetti, Anna Dottore, Alberto Felici, Stefania Luppichini, Giovanni Nicoli

## Introduzione

La Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI) di Lugano si sta occupando dello studio e della conservazione dell'apparato decorativo in stucco presente all'interno dell'oratorio Imbonati a Cavallasca (Como) dalla primavera del 2016<sup>1</sup>. Attraverso una sinergia fra attività didattiche e ricerca applicata, sono state raccolte informazioni sulle tecniche esecutive, è stato valutato lo stato di conservazione e sono state definite le strategie con cui impostare l'intervento di restauro. I lavori sono tuttora in corso e vengono svolti per tappe successive in collaborazione con la restauratrice Eleonora Cigognetti, grazie al supporto economico del Comune di San Fermo della Battaglia.

La ristrutturazione del tetto, eseguita una trentina di anni fa, ha bloccato le deleterie infiltrazioni di acqua e la recente sostituzione degli infissi ha notevolmente contribuito a migliorare le condizioni termo-igrometriche interne, che tuttavia sono ancora troppo variabili. Con una corretta raccolta delle acque piovane, un loro efficiente allontanamento e con la sistemazione del terreno circostante, si potranno raggiungere valori più regolari e quindi più adeguati a una migliore conservazione.

I principali problemi che abbiamo dovuto affrontare sono legati alla stabilizzazione di alcuni processi di deterioramento, quali la disgregazione e il distacco delle malte, originati da una considerevole presenza di sali inquinanti. La gravità e l'estensione di questi fenomeni stava compromettendo l'integrità di gran parte degli stucchi, avendo già provocato irrimediabili perdite. La complessità dell'intervento ha richiesto molto tempo e parecchie risorse, per cui le operazioni di pulitura sono state avviate soltanto nel 2018 e sarà successivamente affrontato il tema delle integrazioni. In futuro sarà inoltre necessario prendersi cura delle facciate esterne e definire una destinazione d'uso dello spazio che possa permettere la fruizione e la valorizzazione di questo magnifico bene.

1 Questo studio si colloca all'interno delle attività del progetto di ricerca finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca (FNS) *The art and industry of the Ticinese stuccatori from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century* (<http://p3.snf.ch/project-160092>). I risultati di questo cantiere sono stati parzialmente pubblicati sul numero 110 della rivista «Kermes», 2019. Rispetto alla comunicazione orale del convegno, in questo contributo si da conto anche delle attività che si sono svolte nel corso del 2019.

## L'oratorio, storia e vicende conservative<sup>2</sup>

L'oratorio, dedicato a San Carlo Borromeo e a Sant' Antonio da Padova, è stato commissionato da Carlo Antonio Imbonati come luogo di culto privato accanto alla villa di proprietà di questa importante famiglia milanese<sup>3</sup>. Attualmente si trova in uno stato di semi abbandono. Ubicato in una posizione sopraelevata e un tempo in stretta relazione con la villa, ora, a causa del mutato assetto urbanistico si trova a ridosso di una strada piuttosto trafficata che attraversa l'antica proprietà. La scalinata centrale di accesso è stata sostituita da due scale laterali che portano alla strada e da una passerella sopraelevata che lo collega alla villa.

L'edificio è di piccole dimensioni (8 metri di larghezza e circa 10 di lunghezza) ma la pianta centrale, la volta a padiglione unghiata, le paraste che scandiscono lo spazio interno e le proporzioni eleganti e armoniche dell'insieme, lo fanno sembrare più grande di quello che è in realtà. L'esterno è caratterizzato da fianchi spogli contrapposti a una più ricca facciata, in cui sono presenti due nicchie che probabilmente accoglievano le statue dei santi titolari dell'oratorio (Figg. 1-2).

L'oratorio è stato realizzato probabilmente tra il 1669 e il 1675<sup>4</sup> su progetto dell'architetto Gerolamo Quadrio, ingegnere collegiato, architetto del Duomo di Milano e della Congregazione dei Seminari Milanesi, oltre che architetto di fiducia della famiglia Odescalchi, una delle famiglie più in vista della nobiltà comasca, con cui Imbonati erano strettamente imparentati<sup>5</sup>.

Il pregevole apparato decorativo in stucco è invece attribuito allo stuccatore ticinese Agostino Silva sulla base della vicinanza stilistica con altre decorazioni di sua mano, in particolare con quelle del Santuario di Morbio Inferiore e soprattutto della Chiesa di San Giuliano in Como<sup>6</sup>. Si vedano per esempio i capitelli in stucco con frutta, le coppie di angeli che reggono palme e corone poste al di sopra delle nicchie, i volti e le espressioni dei putti, la forma delle modanature a 'orecchio' intorno alle cornici (una chiara citazione alle finestre disegnate da Borromini per la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane

2 Testo di Lucia Aliverti.

3 Nel testamento di Carlo Antonio Imbonati del 14 giugno 1682 (Archivio Storico Milano, Fondo *Rubriche dei Notai*, pezzo n° 32410) è citato l'«oratorio de Ss.mi Carlo et Antonio di Padoa da me eretto nel Luogo di Cavallasca avanti la Porta della mia Casa da Nobile».

4 In mancanza di fonti documentarie, le uniche informazioni sulle vicende dell'oratorio sono ricavabili dalle visite pastorali. Il vescovo Torriani nel 1669 non cita alcun oratorio, né costruzioni in corso d'opera; la visita successiva del vescovo Ciceri, nel 1685, fa invece supporre che l'intera opera fosse già totalmente compiuta sia nella sua struttura architettonica che nell'apparato decorativo (Archivio Storico della Diocesi di Como, Fondo Visite Pastorali, *Visita Pastorale del Vescovo di Como Ciceri*, 1685). La campana della villa Imbonati, probabilmente appartenuta all'oratorio, reca la data 1675 e segna probabilmente l'epoca della costruzione (P. BUZZETTI, *Manoscritto senza titolo*, Archivio Parrocchiale di Cavallasca, p. 36). Su Girolamo Quadrio si veda la recente pubblicazione di S. Benedetti, *San Giovanni Battista a Morbegno: l'esperienza matura dello spazio di Gerolamo Quadrio*, Roma 2018.

5 La moglie di Carlo Imbonati è Giulia Odescalchi, sorella di Marco Plinio e cugina di Carlo.

6 G. LORENZINI – C.R. NATALI, *La conservazione degli stucchi: il caso dell'oratorio Imbonati a Cavallasca (CO)*, tesi di laurea, rel. S. DELLA TORRE, correl. R. BUGINI, M. VALENTINI, Milano, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1997-98, p. 166.



Fig. 1 - Veduta generale esterna dell'oratorio.



Fig. 2 - Interno dell'oratorio, veduta generale del presbiterio, prima del restauro.

di Roma), i basamenti delle colonne, la forma geometrica del basamento delle statue d'angolo e del cartiglio sottostante (anche se i basamenti delle statue dell'oratorio sono sorretti da puttini, mentre quelli di San Giuliano da riccioli e volute dorate).

Agostino Silva di Morbio Inferiore (1628-1706) appartiene a una famiglia di artisti ticinesi, segue le orme dell'affermato padre Francesco e trasmette la sua arte al figlio Gianfrancesco<sup>7</sup>. È uno degli artisti più importanti del Seicento ticinese e lombardo, autore di insiemi decorativi in stucco e di statuaria in terracotta in vari cantieri nel Mendrisiotto, nel Comasco, in Valtellina, in Piemonte e in Italia centrale. Spesso, ha avuto per committenti gli Odescalchi<sup>8</sup>.

7 Sulla sua figura si veda: S. GAVAZZI NIZZOLA – M. MAGNI, *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio Inferiore*, in «Arte Lombarda», 1974, n. 40, pp. 110-129; S. GAVAZZI NIZZOLA – M. MAGNI, *Aggiunta al catalogo dei Silva stuccatori Morbiesi. Nuove attribuzioni e considerazioni*, in «Archivio Storico Ticinese», n. 136, Bellinzona 2004, pp. 309-326; L. ALIVERTI, *Agostino Silva stuccatore (1628-1706). Il contesto, le opere, i materiali, le tecniche costruttive e la conservazione*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, rel. A. BELLINI, correl. S. DELLA TORRE, Politecnico di Milano, 2008.; L. ALIVERTI, *Agostino Silva stuccatore ticinese: la chiesa di Vescia e alcune precisazioni sulla sua attività*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», fasc. 2, 2011, pp. 393-420.

8 *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Como 2012; RIVA, *Lo specchio del potere*:



**Fig. 3** - Parete est. Statua di Santa Caterina da Siena prima del restauro.



**Fig. 4** - Parete nord. Statua di San Giuseppe, prima del restauro.

Si potrebbe quindi ipotizzare che Carlo Antonio Imbonati abbia chiesto consiglio al cognato Marco Plinio sulle maestranze da interpellare per la costruzione della cappella gentilizia esterna alla sua casa di Cavallasca e che questi gli abbia indicato Gerolamo Quadrio e Agostino Silva, in quegli anni impegnati entrambi nella Fabbrica del Duomo di Como, di cui i cugini Odescalchi erano fabbricieri.

Particolarmente interessanti le statue, inserite in nicchie con conchiglia: le due maschili probabilmente raffigurano San Carlo e San Giuseppe, mentre le altre due potrebbero rappresentare Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena. Ciascuna nicchia, contornata da una cornice di forma composita, è sorretta da una mensola

---

*la fabbrica della Cattedrale e i ceti dirigenti cittadini. Prospettive di ricerca*, in DELLA TORRE – MANNONI – PRACCHI (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del Convegno, Como, 23-26 ottobre 1996, Como 1997, pp. 79-96: p. 84; R. CATELLI – A. PINI, *Le fabbriche degli Odescalchi a Como nel Seicento. La committenza di una famiglia papale*, tesi di laurea, rel. G. COLMUTO ZANELLA, correl. S. DELLA TORRE, Milano, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1993-94; R. CATELLI – A. PINI, *La Cappella Odescalchi di San Giovanni Pedemonte a Como*, in «Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como», n. 178, 1996, pp. 191-231. Il Quadrio e il Silva avevano già collaborato per la Cappella Odescalchi in San Giovanni di Pedemonte a Como.

con una cartella con una testina d'angelo ed è sormontata da un fastigio con due angeli, un cartiglio e un modiglione con un puttino alla sommità (Figg. 3-5). Anche la decorazione architettonica, con lesene ribattute e trabeazione, è realizzata in stucco.

All'inizio del Novecento l'edificio, già in cattive condizioni di conservazione, venne abbandonato<sup>9</sup>. Dopo gli anni Venti venne modificata la scalinata e lo spazio di accesso, mentre negli anni Ottanta è stato rifatto il tetto. Dal 1978 l'oratorio è di proprietà della Curia di Como, ceduto in comodato al Comune. Negli ultimi anni è stato impropriamente usato come laboratorio di falegnameria e come magazzino.

### La tecnica esecutiva<sup>10</sup>

Gli stucchi sono stati realizzati con una malta a base di calce aerea magnesiaca, con l'aggiunta di gesso in funzione delle necessità esecutive e delle tipologie decorative e figurative. L'analisi visiva ravvicinata dell'apparato in stucco ha permesso di individuare procedure esecutive diverse, differenziate per parti architettoniche, stucchi a bassorilievo (capitelli delle lesene e decorazioni fitomorfe) e figure a tutto tondo.

Le parti architettoniche in stucco, quali cornicioni, paraste e riquadrature, sono costituite da un supporto di pietrisco e laterizi sagomati, predisposti e funzionali all'aspetto formale finale del manufatto. L'arriccio, di circa 1,5-2 cm di spessore, è stato steso in un unico strato, ripassato con un modiglione sagomato e rifinito con uno strato di marmorino, lavorato con il medesimo strumento. In alcuni casi, la precisione della lavorazione del supporto in laterizi sagomati ha permesso l'applicazione del solo strato di finitura a marmorino (Fig. 6).

Gli stucchi a bassorilievo, quali i capitelli delle lesene e le decorazioni fitomorfe, presentano un'armatura essenziale in laterizi, frammenti di coppi, chiodi di varie dimensioni, filo di ferro e spago di lino o canapa (Fig. 7). Su queste tipologie di supporti sono stati posati lo strato di corpo, applicato a più mani, e lo strato di finitura. Lo strato di corpo è costituito generalmente da una malta a base di calce aerea e sabbia e solo occasionalmente, in alcuni elementi aggettanti, è stata riscontrata la presenza di cocchiopesto. La motivazione di questa aggiunta, avvenuta in maniera non sistematica, non è nota ma potrebbe essere imputata a rifacimenti o ripensamenti. Lo strato di finitura è stato applicato con l'ausilio di spatole e stecche, con uno spessore variabile da 1 mm a 10 mm.

Il *modus operandi* del Silva per la realizzazione degli elementi figurativi, e in particolar modo per le statue dei santi a tutto tondo nelle nicchie, prevede l'abbozzo dell'impianto strutturale ammorsando i laterizi alla muratura retrostante e innestando le sole *vergelle* sufficienti a impostare e tracciare le linee "guida" delle figure. Ulteriori sostegni metallici sono stati inseriti direttamente durante la costruzione. Le *vergelle* sono barre di ferro forgiato di sezione quadrata, ribattuta sui lati in senso alternato,

9 Nella visita pastorale del 1907 il vescovo Alfonso Archi chiede che si ripari la facciata, il tetto e la grondaia. Nel 1928 il vescovo Pagani ricorda che da 15 anni non si officia più la messa e che il legato Imbonati viene adempiuto nella chiesa parrocchiale.

10 Testo di Giovanni Nicoli.



**Fig. 5** - Parete est. Decorazione posta alla sommità di ciascuna nicchia, prima del restauro.



**Fig. 6** - Parete nord-ovest. Dettaglio di un mattone sagomato impiegato per la costruzione del basamento della lesena.



**Fig. 7** - Volta. Capitelli. Particolare di frammento di coppo usato come sostegno delle foglie di acanto.  
**Fig. 8** - Parete sud. Maria Maddalena. Particolare dell'armatura del braccio della statua composta da due vergelle intrecciate, legate tra loro con filo di ferro.

di diversa dimensione da 6 mm fino a 15 mm (Fig. 8). Questa particolare lavorazione del ferro garantiva una miglior aderenza della malta alle barre e soddisfaceva le specifiche richieste dello stuccatore, quali la malleabilità, rendendo possibile piegarle in corso d'opera, una sufficiente rigidità per sostenere i carichi aggettanti e una buona resistenza (Figg. 9-10). Attraverso indagini radiografiche è stato possibile individuare l'utilizzo e il posizionamento di queste armature metalliche, anche dove il modellato non presentava alcuna lacuna<sup>11</sup> (Fig. 11 A-B).

Le *vergelle*, innestate nella malta di corpo, venivano ricoperte con fibre precedentemente intrise con gesso e calce, al fine di garantire una miglior adesione del primo abbozzo dello strato di malta di corpo all'armatura.

Le parti di modellato più sottili, come le mani delle figure, presentano un'armatura raffinata e accurata composta da fili di ferro forgiati e temprati, per ottenere un metallo più rigido, rivestiti da spago e stoppa, fino ad avere un volume quasi definitivo su cui applicare il solo strato di finitura (Figg. 12-13).

Gli strati di corpo, messi a più mani "fresco su fresco" con spessori variabili, sono costituiti da sabbia e legante di calce aerea, a cui è stato aggiunto del gesso, in percentuali variabili e talvolta molto elevate. Questi due leganti sono stati miscelati in rapporti diversi, preparando una "malta madre" di sola calce aerea e sabbia, aggiungendo il gesso di volta in volta, con quantitativi maggiori negli strati profondi,

11 Le radiografie sono state realizzate da Thierry Radelet (Laboratorio di restauro e analisi, Torino) nel corso delle attività del progetto *FNS Art and Industry*, cit.



**Fig. 9** - Parete sud. Angeli del fastigio. Sono visibili le vergelle utilizzate come armatura di braccia e gambe.  
**Fig. 10** - Parete ovest. San Giuseppe. Si vedono le vergelle che costituiscono l'armatura di sostegno delle ali dell'angelo.



**B**

**Fig. 11 A, 11 B** - Parete sud. La ripresa radiografica mostra l'armatura all'interno della testa dell'angelo, realizzata con due vergelle intrecciate (Foto di Thierry Radelet).

talvolta arrivando a una percentuale superiore al 40% sul volume totale dell'impasto. Agostino utilizzava il gesso probabilmente in due modalità diverse. Per le parti strutturali e di rivestimento delle armature metalliche, dove una buona lavorabilità non era indispensabile, lo utilizzava in modo "convenzionale", sfruttandone i veloci tempi di presa. Per le parti più superficiali e dettagliate invece, che richiedevano tempi di lavorazione più lunghi, probabilmente reidratava e miscelava più volte il gesso, in modo da prolungarne il tempo di presa fino ad alcuni giorni e consentire la messa in opera della finitura su un arriccio ancora "morbido".

Il gesso, in entrambi i casi, modifica le caratteristiche dell'impasto, ovvero riduce considerevolmente il ritiro della malta durante la fase di presa evitando la formazione di fessure, aumenta la plasticità e permette di realizzare strati di notevole spessore senza dover necessariamente attendere molto tempo tra una stesura e la successiva. L'utilizzo del gesso in queste modalità si sposa perfettamente con il *modus operandi* osservato anche in altre opere del Silva, permettendogli una minor manipolazione della materia che conserva così quei tratti essenziali ed espressivi a lui congeniali.

Lo strato di finitura presenta numerose tracce degli attrezzi di lavoro, che conferiscono maggior carattere ed espressività agli stucchi; si riconoscono ad esempio i segni delle spatole metalliche, impiegate per lisciare gli incarnati, le vesti e gli elementi decorativi lineari, e quelli delle stecche di legno nei dettagli delle ali dei putti (Fig. 14).

Gli elementi figurativi a tutto tondo sono rifiniti con uno scialbo finale a base di latte di calce, applicato a fresco, per uniformare la superficie e regolarizzarne la compattezza materica. Alcuni dettagli dello stucco, come le pupille degli occhi o le incisioni di dettagli decorativi, sono stati messi in evidenza con grafite e nero carbone dato a pennello.

### Le indagini scientifiche per la caratterizzazione dei materiali<sup>12</sup>

Le indagini sono state condotte su 25 campioni di stucco (Fig. 15A e B) e hanno incluso la caratterizzazione mediante microscopia a luce polarizzata (PLM)<sup>13</sup> delle malte preparate in sezione sottile<sup>14</sup>, microscopio elettronico a scansione accoppiata a microanalisi (SEM-EDS)<sup>15</sup>, diffrazione ai raggi X su polveri (XRD) con affinamento Rietveld<sup>16</sup> e la spettroscopia a infrarossi (FT-IR)<sup>17</sup>.

12 Testo di Marta Caroselli.

13 Il microscopio usato è lo Zeiss Axioskop 40, con fotocamera.

14 Le sezioni sottili sono state preparate secondo le metodologie standard LOGITECH.

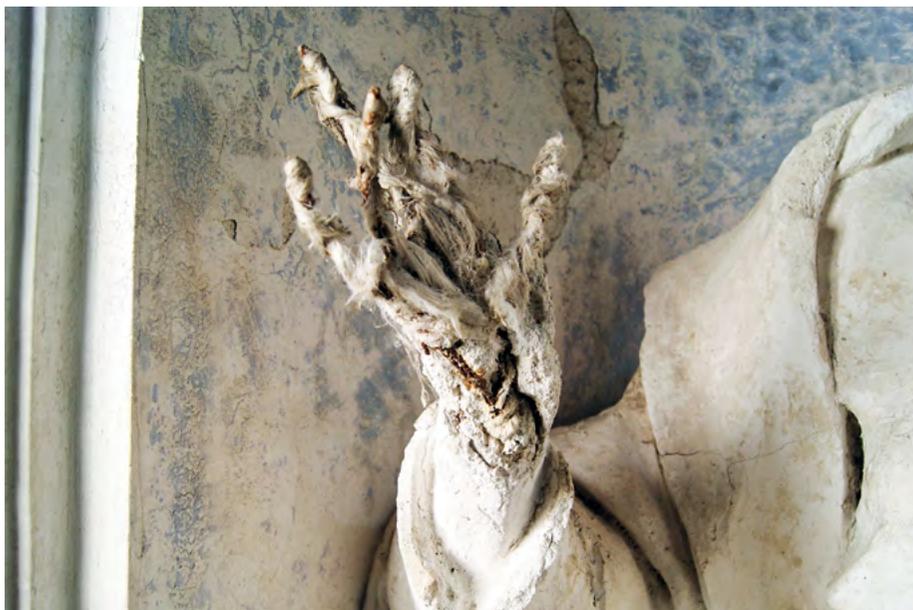
15 Scanning electron microscope (SEM) JEOL 6010LA, con EDS (Energy Dispersive X-ray Spectrometer). Le immagini sono state acquisite in *backscattered mode* (BSE) e gli spettri EDS qualitativi sono stati acquisiti a 15keV per 120s.

16 Le analisi XRD quantitative sono state svolte presso il Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche dell'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia. Piattaforma Materie Prime, responsabile prof. Alessandro Gualtieri.

17 È stato usato lo strumento Perkin Elmer Spectrum One BM in modalità ATR; le misure sono state acquisite nel range 4000-600cm<sup>-1</sup>.



**Fig.12** - Parete nord. San Carlo. Le mancanze del modellato della mano mostrano un'armatura composta da fili metallici rivestiti con stoppa e stoffa.



**Fig. 13** - Parete ovest. San Giuseppe. Dettaglio dell'armatura della mano composta da fili metallici, stoffa e stoppa.



**Fig. 14** - Parete est. Santa Caterina da Siena. Mensola sotto la nicchia. Ripresa a luce radente che mostra le incisioni servite per definire i dettagli delle piume delle ali dei cherubini.

Le opere in stucco dell'oratorio sono costituite da strati di malta sovrapposti, con composizioni molto eterogenee, modellati su una armatura metallica interna, rivestita e tenuta insieme da fibre vegetali, di lino o canapa (Fig. 16A e B). Gli strati di malta, con caratteristiche composizionali e tessiturali diverse, sono stati applicati con la tecnica a "fresco su fresco": lo strato di corpo, a base di calce, gesso e sabbia e lo strato di finitura a base di calce e polvere di marmo o calcite spatata (Fig. 17A e B).

Come emerge dalle analisi al SEM-EDS (Fig. 18A, B, C e D), le malte sono state realizzate con calce magnesiaca ottenuta dalla cottura di calcari dolomitici. Residui di cottura di dolomite sono stati osservati in alcuni casi<sup>18</sup> (Fig. 19A e B). La calce magnesiaca è tipica nella regione lombarda e veniva usata non solo per la sua facile reperibilità ma anche per le sue buone proprietà plastiche<sup>19</sup>. È plausibile che la dolomia utilizzata per la produzione della calce venga da Parè (località di approvvigionamento indicata già dal Curioni<sup>20</sup>), data la sua vicinanza con il sito e la composizione compatibile<sup>21</sup>.

18 J. ELSÉN, *Microscopy of historic mortars, A review*. «Cement and Concrete Research», 36 (8), 2006, pp. 1416-1424.

19 G. CAVALLO – D. BIONDELLI, *The Use of Magnesian Lime in Historical Mortars in Tessin Canton, Switzerland: Microscopical Features and Microanalytical Evidences*, Proceedings VII Congresso Associazione Italiana di Archeometria, 22-24 Febbraio, Modena 2012, pp. 720-729.

20 G. CURIONI, *Geologia applicata delle province lombarde*, Milano 1877.

21 LORENZINI e NATALI, 1998.

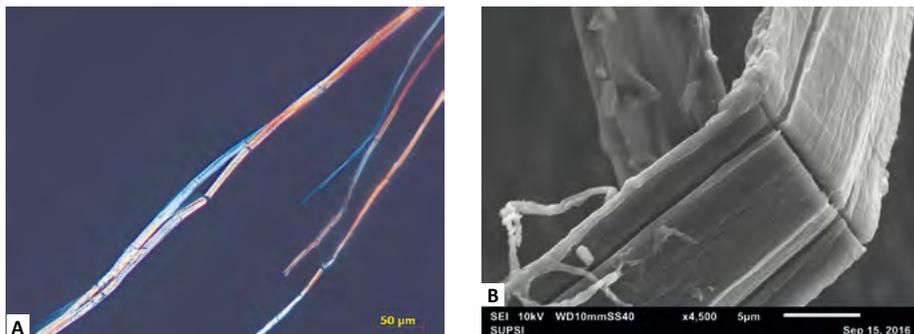


Fig. 15 - Punti di prelievo dei campioni di stucco analizzati. A) Statua di San Carlo, B) statua di San Giuseppe.

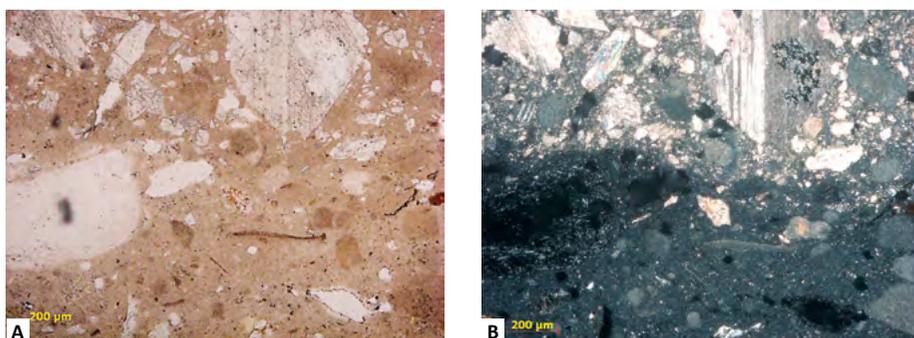
Dalle indagini è risultata una differenza sostanziale nel dosaggio tra calce e gesso per la realizzazione delle figure plastiche e per gli elementi architettonici meno aggettanti<sup>22</sup>. Infatti, è stato possibile notare che la quantità di gesso nello strato di corpo degli elementi a tutto tondo è molto elevata e a volte preponderante quando a contatto con la struttura metallica (Fig. 20A), mentre negli elementi architettonici bidimensionali la percentuale di gesso diminuisce drasticamente fino a diventare trascurabile (Fig. 20B). Anche i risultati delle indagini XRD su 4 campioni hanno confermato una grande variabilità della quantità di gesso negli impasti. Infatti, Agostino Silva lo dosa diversamente, a seconda dell'elemento decorativo da realizzare (tridimensionale o cornice), ma anche all'interno dello stesso elemento decorativo. In generale, nelle statue la percentuale è decrescente dagli strati più interni a quelli più esterni e nel livello di finitura è molto bassa o spesso assente.

L'aggregato che forma lo scheletro dello strato di corpo è una sabbia derivata dal trasporto e disgregazione di rocce metamorfiche e ignee, con il quarzo come minerale preponderante (Fig. 20A e B). La composizione e la vicinanza geografica lasciano sup-

22 M. CAROSELLI – G. CAVALLO – A. FELICI – S. LUPPICHINI – G. NICOLI – L. ALIVERTI – G. JEAN, *The gypsum in the Ticinese stucco artworks of the 16-17th century: use, characterization, provenance and induced decay phenomena*, in «Journal of Archaeological Science Reports», Vol. 24, 2019, pp. 208-219.



**Fig. 16 - A)** Micrografia in luce trasmessa XPOL, ingrandimento 10x e **B)** immagine BSE. Si notano i setti orizzontali tipici di una fibra vegetale.



**Fig. 17 -** Micrografie a luce trasmessa, ingrandimento 5X. **A)** PPOL, nel passaggio dallo strato di corpo (in basso) alla finitura (in alto) non si osservano segni di carbonatazione o interfacce, tipico della lavorazione degli strati a “fresco su fresco”. **B)** XPOL, nel passaggio tra strato di corpo e finitura si osserva la diversa birifrangenza dei due leganti (gesso+calce e sola calce) e la diversa tessitura delle due malte.

porre che l’approvvigionamento di questo materiale sia avvenuto dal fiume Seveso.

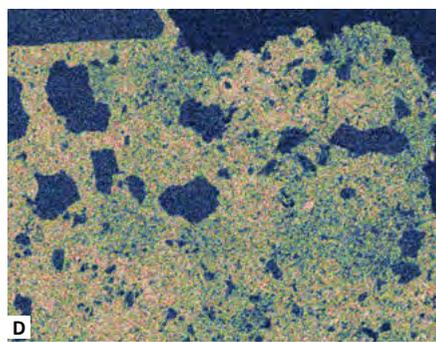
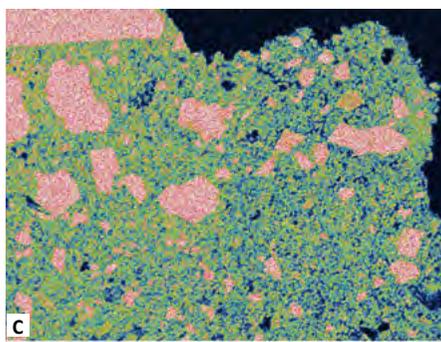
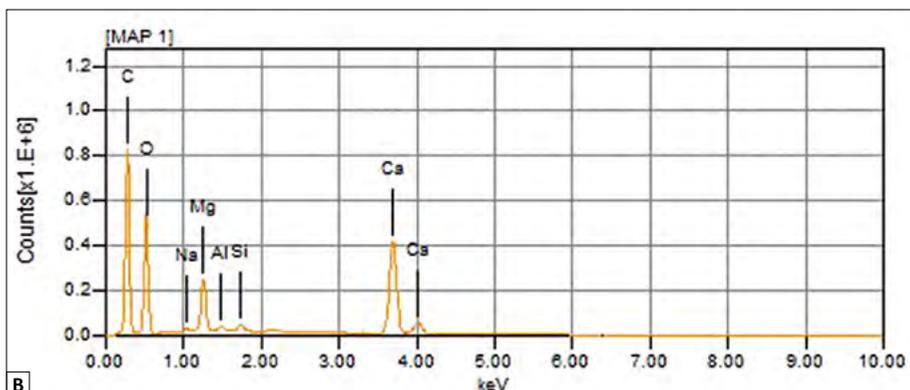
Lo strato di finitura mostra invece l’utilizzo pressoché esclusivo del legante di calce magnesiaca. La finitura è stata confezionata con aggregato di marmo frantumato (forse proveniente da Musso, cava molto vicina e spesso utilizzata storicamente) e/o calcite spatica (Fig. 20C).

Le analisi quantitative tessiturali degli elementi tridimensionali<sup>23</sup> hanno mostrato anche una differenza della granulometria e del rapporto legante-aggregato tra lo stra-

23 Le analisi quantitative sono state condotte tramite analisi d’immagine su tre fotografie al microscopio di circa 5 mm per lato per ciascuna sezione, utilizzando il programma Image. Il software permette, tramite appositi algoritmi, di calcolare aree e altri parametri geometrici dei diversi elementi che compongono una malta (aggregato, legante, pori, residui di cottura). In questo modo è possibile ricostruire con una certa accuratezza il rapporto legante/aggregato e la distribuzione granulometrica dell’aggregato (F. CARO – A. DI GIULIO, *Reliability of textural analysis of ancient plasters and mortars through automated image analysis*, in «Materials Characterization», 53, 2004. pp. 243-257).

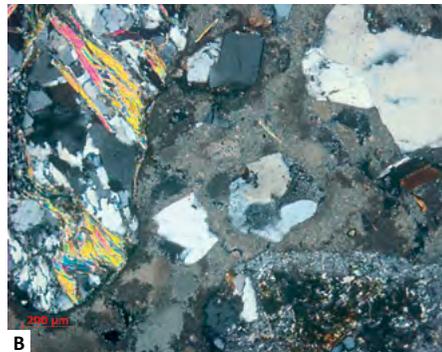
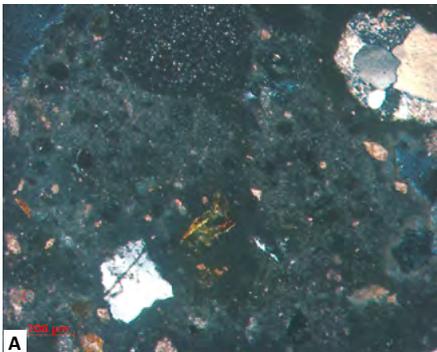


**Fig. 18 - A)** Immagine BSE di un frammento di strato di finitura;  
**B)** spettro EDS in un punto del legante in cui si nota la contemporanea presenza di Ca e Mg;  
**C)** mappatura EDS della distribuzione del calcio della stessa immagine di A;  
**D)** mappatura EDS della distribuzione del magnesio della stessa immagine di A. Si nota che mentre nel legante sono presenti calcio e magnesio insieme, nell'aggregato è invece presente esclusivamente calcio.





**Fig. 19** - Micrografie XPOL, ingrandimento 5X. **A)** Frammento di dolomite poco cotto, si nota come il bordo si sfuma nel legante circostante, indicando una parziale reazione. Il frammento però conserva le strutture tipiche di un calcare dolomitico con i cristalli di forma romboedrica. **B)** in questo frammento invece la cottura è stata più spinta, infatti si nota che le strutture tipiche di un calcare dolomitico rimangono solo come relitti.



**Fig. 20** - Micrografie ingrandimento 5X, XPOL. **A)** campione prelevato dallo strato di corpo di una statua con legante di gesso e calce, con gesso preponderante. Si nota la bassa birifrangenza del legante gessoso con colori d'interferenza grigio del I ordine. Si notano inoltre piccoli frammenti di calcari micritici e ossidi presenti come impurità nella pietra da gesso. In alto al centro si nota un residuo di cottura della pietra da gesso. **B)** Campione prelevato dallo strato di corpo di una cornice con legante di calce magnesiaca. L'aggregato è costituito principalmente da frammenti rocce silicatiche magmatiche e metamorfiche con quarzo prevalente. **C)** Campione di strato di finitura con legante di calce e aggregato composto da calcite e frammenti di marmo, con granulometria prevalentemente molto fine e fine, ben selezionata.

to di corpo e quello di finitura. Lo strato di corpo è caratterizzato da un rapporto legante aggregato di circa 4:1 e la sabbia non è selezionata, con una granulometria variabile da molto fine a molto grossa. Lo strato di finitura ha invece un rapporto legante aggregato di circa 2,5:1 e una granulometria selezionata prevalentemente molto fine e fine.

### Lo stato di conservazione e i fenomeni di degrado<sup>24</sup>

Nell'oratorio non è mai stato effettuato alcun intervento di restauro, se non una "rinfrescatura" con la stesura superficiale di scialbature policrome, oggi presenti soltanto in tracce. Al momento del nostro intervento, l'apparato decorativo in stucco si presentava in uno stato di avanzato degrado. La fisionomia e l'anatomia della maggior parte delle statue apparivano quasi completamente perdute: in molte zone vi erano cadute di strati originali, da quello di finitura fino al più profondo strato di corpo, lasciando esposti gli elementi metallici delle armature (Fig. 21).

Molto materiale era inoltre in pericolo di caduta: erano presenti numerosi distacchi e fenomeni di scagliatura in tutti gli strati di malta (Figg. 22-23). Le armature in ferro rimaste esposte si erano ossidate e arrugginite, cosicché il loro conseguente aumento di volume aveva aggravato i distacchi e contribuito a provocare ulteriori cadute di ampie porzioni di stucco.

La causa principale di un degrado così avanzato è da imputarsi all'abbandono e all'incuria in cui l'oratorio si è trovato per molti anni, con discontinuità nel tetto che hanno permesso l'ingresso prolungato di acqua piovana. Le coperture sono state rifatte negli anni Ottanta, ma la mancanza di finestre (sostituite solo nel 2018, a seguito dei primi interventi sulla chiesa) e di un impianto di smaltimento delle acque meteoriche, ha comunque determinato condizioni ambientali poco favorevoli alla conservazione. I processi di deterioramento infatti erano stati soltanto rallentati ma non del tutto arrestati, risultando in molti casi ancora attivi<sup>25</sup> (Figg. 24-25A e B).

Il grande e continuo apporto di acqua ha provocato negli anni il dilavamento e la dissoluzione del legante, in particolare del gesso, con la conseguente disgregazione della malta dello strato di corpo e il successivo distacco della finitura. L'azione dell'acqua sulle malte può portare alla formazione di cristallizzazione secondaria di gesso o calcite<sup>26</sup> attorno ai pori (Figura 26A e B) o anche alla completa asportazione del legante gessoso<sup>27</sup>.

24 Testo di Stefania Luppichini.

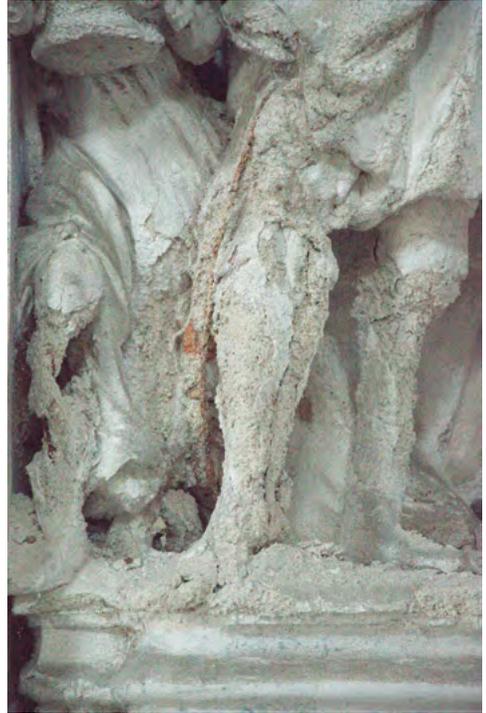
25 Il confronto fra la documentazione fotografica attuale con quella eseguita in occasione della tesi di C. Natali e di G. Lorenzini (Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, AA 1997-98) consente di valutare l'effettivo progredire del degrado; si veda C. NATALI – G. LORENZINI, *Degradi e metodi di conservazione dello stucco. Analisi del progetto per l'oratorio Imbonati di Cavallasca*, in «Arkos», n. 1, 2000, pp. 50-58.

26 E. PECCHIONI – F. FRATINI – E. CANTISANI, *Atlante delle malte antiche in sezione sottile al microscopio ottico/Atlas of the ancient mortars in thin section under optical microscope*, Firenze 2014.

27 Nei campioni cav\_N2\_C04, cav\_N2\_C06, cav\_N2\_C07, cav\_N2\_C08 prelevati da zone molto degradate della statua di San Carlo il solfato non è più presente, essendo stato probabilmente completamente dilavato dall'azione dell'acqua.



**Fig. 21** - Parete nord. San Carlo. Perdita completa dei dettagli del volto.



**Fig. 22** - Parete nord. San Carlo. Sono evidenti i fenomeni di scagliatura e disgregazione dello strato di corpo.

Sugli stucchi erano inoltre presenti estese efflorescenze, sub-efflorescenze e spesse incrostazioni superficiali, la cui iniziale formazione e la successiva abbondante diffusione è stata favorita e attivata dalla presenza di acqua e dagli sbalzi di temperatura e umidità. Le indagini scientifiche hanno riscontrato che la maggior parte delle efflorescenze e delle croste saline prelevate è composta da Epsomite ( $\text{MgSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$ ), mentre solo due campioni contenevano Tenardite ( $\text{Na}_2\text{SO}_4$ )<sup>28</sup>. La presenza predominante del sale Epsomite non stupisce in quanto lo strato di corpo contiene come legante sia calce magnesiaca che gesso per cui le fonti di Calcio, di Magnesio e di solfato per la formazione di questo sale sono abbondanti. È invece meno chiara la presenza della Tenardite, ritrovata non sugli stucchi ma solo nella parte bassa della muratura. Di solito questo sale si forma in presenza di materiali alcalini (ad esempio cemento).

Infine, sulla superficie degli stucchi erano presenti consistenti depositi di polveri e particolato atmosferico, materiale incoerente frutto della disgregazione delle

28 ANDREAS KÜNG, *Identificazione delle efflorescenze saline e di alcuni materiali costitutivi dell'Oratorio Imbonati di Cavallasca*, rapporto interno SUPSI-IMC, 2016.



**Fig. 23** - Parete ovest. San Giuseppe. Sono visibili estese mancanze sia dello strato di corpo che dello strato di finitura.



**Fig. 24** - Parete ovest. San Giuseppe. Ala dell'angelo in cui si vedono le spesse efflorescenze saline che ricoprono gran parte della superficie.

malte e uno spesso e compatto strato di segatura proveniente dalle attività di una falegnameria che ha occupato l'oratorio per alcuni anni.

Nel marzo 2016, le prime osservazioni dell'edificio all'esterno hanno evidenziato gravi problemi di conservazione, infatti è stato rilevato un quadro fessurativo preoccupante, con fratture di andamento verticale che interessano l'intero spessore della muratura sud-est e le pareti dell'abside (sud-est e nord-est). Le lesioni sembravano essersi verificate in passato, apparivano già stuccate e non più attive. Inoltre sono state individuate ripetute cadute di materiale proveniente dalle facciate esterne e dal tetto. In particolare, sulla facciata sud-ovest, era stata notata la perdita di frammenti di materiale in stucco probabilmente proveniente dagli elementi ornamentali. Lungo il perimetro del tetto, molti elementi risultavano pericolanti a causa della crescita di vegetazione, le cui radici potrebbero aver gravemente danneggiato le coperture.

Sulle facciate esterne (nord-ovest e sud-est) è stata osservata la formazione di muschio e licheni e la presenza di numerosi e gravi distacchi dell'intonaco soprattutto nella parte bassa. Tali fenomeni sono dovuti al cattivo funzionamento dei canali di scolo e al ristagno dell'acqua piovana alla base delle murature (Figg. 27-28).

Intorno all'edificio era presente una folta e infestante vegetazione che gravava su tutto il perimetro esterno impedendo l'evaporazione e provocando il ristagno dell'acqua piovana che si accumulava alla base delle murature.

### L'intervento di restauro<sup>29</sup>

La metodologia per l'intervento di conservazione è stata messa a punto durante le attività didattiche svolte nei cantieri studio del corso di laurea in conservazione e restauro della SUPSI<sup>30</sup> e durante gli stage estivi svolti in collaborazione con Eleonora Cigognetti, grazie al finanziamento dell'amministrazione comunale di San Fermo della Battaglia<sup>31</sup>.

Lo scopo dei corsi è stato quello di coniugare la formazione degli studenti<sup>32</sup>, offrendo esercitazioni teoriche e pratiche per conoscere la tecnica esecutiva degli stucchi, con la messa a punto di un progetto di restauro<sup>33</sup>. Le attività iniziali si sono

29 Testo di Eleonora Cigognetti e Alberto Felici.

30 I corsi sono stati svolti nei mesi di marzo, aprile e luglio del 2016, marzo e aprile 2017, 2018 e 2019, sotto la supervisione dei docenti G. Nicoli, A. Felici, S. Luppichini, M. Caroselli.

31 Gli stages formativi sono stati svolti dal 10 luglio all'11 agosto 2017, dal 4 giugno al 10 agosto 2018 e dal 3 giugno al 5 luglio 2019. Gli interventi sono stati finanziati e sostenuti dall'amministrazione comunale e in particolare dal sindaco Pierluigi Mascetti, e sono stati seguiti dall'istruttore direttivo dell'ufficio lavori pubblici Luca Grisoni.

32 Si vedano le tesi Bachelor dedicate allo studio delle decorazioni a stucco: A. GOBETTI, *Oratorio Imbonati di Cavallasca. Studio dei materiali, delle tecniche esecutive e dello stato di conservazione degli apparati decorativi in stucco e proposta d'intervento*, Tesi Bachelor in Conservazione e restauro, SUPSI, AA 2016-2017; R. SAMMALI, *L'Oratorio Imbonati di Cavallasca (CO). Le tecniche esecutive, lo stato di conservazione e la proposta d'intervento sulle decorazioni a stucco*, rel. A. FELICI, M. CAROSELLI. E la tesi Master sull'approfondimento della metodologia di consolidamento delle malte: A. DOTTORÉ, *Trattamenti per il consolidamento di stucchi in relazione alla presenza di gesso e di epsomite. Oratorio Imbonati di San Carlo e Sant'Antonio da Padova a Cavallasca (Como)*. Tesi Master in Conservazione e Restauro, SUPSI, AA 2017-2018, rel. A. FELICI, M. CAROSELLI.

33 Il progetto esecutivo ha avuto l'approvazione dell'ufficio di tutela competente della Soprintendenza ar-



**Fig. 25** - Parete sud. Maria Maddalena, Il confronto fra la foto del 1997, **A** (Natali, Lorenzini), con quella scattata nel 2016, **B** (SUPSI), consente di valutare quanto il degrado sia progredito in questi ultimi anni.

principalmente concentrate sulle operazioni di messa in sicurezza degli elementi pericolanti, il cui primo e più importante obiettivo era quello di bloccare le continue perdite di materia. Le porzioni a rischio di caduta sono state oggetto di fermature temporanee con puntelli, velinature e stuccature salvabordi, utilizzando sia materiali reversibili, come il Ciclododecano, sia materiali compatibili con quelli originali, come malte di calce e sabbia e sospensioni collodiali idro-alcoliche di nano particelle di idrossido di calcio. Queste prime operazioni sono state eseguite in modo tale da interferire il meno possibile con i successivi interventi, volti a ottenere la stabilizzazione conclusiva. Dove lo stato di conservazione lo consentiva, è stata effettuata una prima pulitura, finalizzata alla rimozione di polvere, dei materiali di deposito incoerenti, delle diffuse efflorescenze saline, oltre che dei residui di policromie estranee<sup>34</sup>.

cheologia, belle arti e paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese. Funzionario di zona: Arch. Maria Mimmo.

34 Si tratta di residui di scialbature sulle specchiature, sulle nicchie delle statue e sul soffitto della volta oltre ai frammentari lacerti di decorazioni a finto marmo sulla trabeazione e le lesene, palesemente prive di un nesso con l'originario e uniforme candore del modellato, quasi sicuramente eseguite in un approssimativo intervento di manutenzione eseguito nei primi anni del Novecento. La loro presenza frammentaria, la super-

Contestualmente allo svolgimento di queste operazioni, è stato possibile verificare e quantificare l'estensione e la gravità dei fenomeni di deterioramento, con mappature e analisi diagnostiche volte alla caratterizzazione dei diversi sali inquinanti. È risultato evidente che le massicce infiltrazioni di acqua dal tetto avvenute in passato sono state all'origine della grave decoesione delle malte, sia quelle di corpo che di finitura, che, attraverso la cristallizzazione di Solfato di Magnesio, associato alla presenza di gesso come materiale costitutivo, ne hanno fortemente compromesso la stabilità. Per controllare i valori assoluti e l'oscillazione periodica di temperatura e di umidità relativa, in modo da comprendere i tempi e la dinamica dei cicli di solubilizzazione e ricristallizzazione dei sali solubili ad essi associati, è cominciato il monitoraggio del clima interno<sup>35</sup>. I risultati di questo monitoraggio hanno indicato che non si forma condensa sulle superfici decorate e che soltanto in brevi periodi dell'anno ci sono condizioni ambientali critiche ma, nonostante questo, il deterioramento delle malte risulta ancora attivo. È importante sottolineare che, in questi contesti fortemente compromessi, la riduzione di repentini sbalzi dei valori termigrometrici rappresenta una condizione irrinunciabile per garantire il miglioramento dello stato di conservazione delle opere, ma a oggi non è ancora stato attuato un sistema per il controllo passivo del microclima<sup>36</sup>. Cosicché è stato necessario eseguire operazioni che producessero una maggiore adesione dei frammenti staccati e che creassero una migliore coesione delle malte disgregate. La scelta dei materiali e delle procedure di applicazione si è indirizzata verso prodotti minerali perché compatibili con gli elementi costitutivi in modo da garantire una migliore efficacia nel tempo, applicati con il minor quantitativo di acqua per ridurre la movimentazione dei sali solubili. Infatti, una delle principali criticità di questo intervento era rappresentata dalla massiccia presenza di Solfato di Magnesio: pur trattandosi di un sale prodotto dai processi di deterioramento, questo era allo stesso tempo l'elemento che garantiva un minimo di coesione delle malte e quindi era impensabile eseguirne la rimozione<sup>37</sup>.

Lo svolgimento delle operazioni è stato suddiviso in due fasi: la prima ha riguardato la riadesione dei frammenti distaccati e la stabilizzazione dei distacchi tra gli strati costitutivi; la seconda è consistita nel consolidamento corticale delle malte disgregate.

Per le riadesioni dei distacchi sono stati effettuati alcuni test preliminari su frammenti caduti rinvenuti all'interno dell'oratorio particolarmente contaminati da sali, per valutare l'efficacia di alcune malte adesive. La malta commerciale PLM AL® (CTS) è risultata idonea allo scopo perché i frammenti risultavano ben adesi e non sono

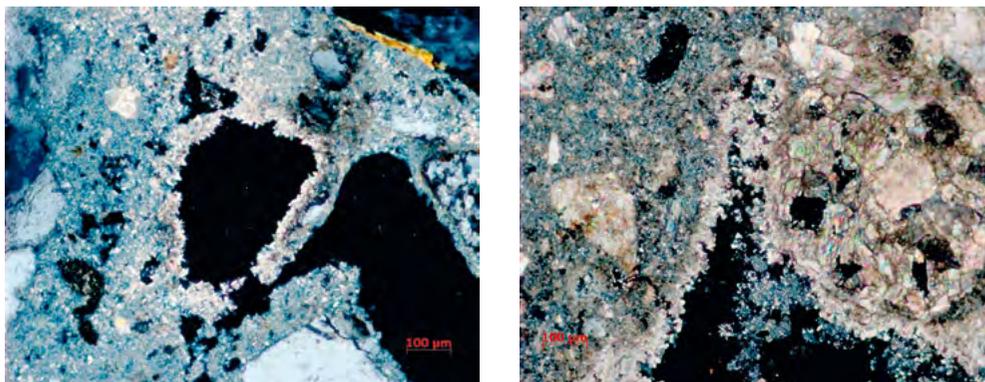
---

ficie decoesa e il disturbo dato all'equilibrio dell'insieme decorativo, hanno portato alla loro rimozione.

35 Il primo monitoraggio microclimatico è stato effettuato dal 17 luglio al 29 settembre 2017, mentre un nuovo monitoraggio è tutt'ora in corso ed è attivo dal 5 giugno 2018.

36 Ne verrà valutata l'attuazione contestualmente alla nuova destinazione d'uso dell'oratorio.

37 Solitamente non si pensa che un sale, frutto del degrado della calce e del gesso, possa rappresentare il principale, seppur debolissimo, elemento di aggregazione di una malta. Purtroppo la mancanza di proprietà leganti di questo sale unita alla sua grande solubilità, ha favorito la pronunciata vulnerabilità e delicatezza di questa opera e l'estrema complessità del nostro intervento di restauro.



**Fig. 26** - Micrografie in luce trasmessa, ingrandimento 5X, XPOL. A-B Ricristallizzazione di calcite spatica intorno ai pori.

state osservate interferenze con i sali che avrebbero potuto favorire cristallizzazioni di neoformazione o l'eventuale formazione di macchie.

Per gli elementi più instabili (Fig. 29) sono stati eseguiti rinforzi localizzati sul retro del modellato, aggiungendo a questa malta delle fibre di vetro singole o in tessuto e, dove necessario, delle barre in fibra di vetro o in acciaio inox di diverse dimensioni.

In alcune zone critiche, compromesse da distacchi e fessure profonde, ad esempio in corrispondenza di braccia e gambe di San Carlo e di San Giuseppe, è stato necessario eseguire una fasciatura preliminare, utilizzando delle bende elastiche in modo da poter applicare la malta adesiva con un maggior grado di sicurezza (Fig. 30). Per garantire un'adeguata penetrazione e una buona iniettabilità, il PLM AL<sup>®</sup>, è stato utilizzato con una diluizione in rapporto 1:1 e 1:2, in modo da ottenere la fluidità desiderata. Si è aggiunto alla formulazione commerciale una parte di carbonato di calcio micronizzato in rapporto 1:1 affinché, una volta indurita, la malta iniettata avesse una minore tenacità. È infatti importante sottolineare che il modellato originale è particolarmente friabile, cosicché l'utilizzo di una malta adesiva eccessivamente tenace ne avrebbe ridotto l'efficacia. Seppure la modifica dei componenti di una formulazione commerciale possa alternarne alcune caratteristiche<sup>38</sup>, i confortanti risultati dei test preliminari, oltre che un'empirica pregressa esperienza, hanno favorito questo tipo di scelta.

Le iniezioni sono state effettuate trattando preliminarmente le fessure con alcool etilico per favorire l'adesione della malta e iniettando piccoli quantitativi di PLM AL<sup>®</sup>, cercando di stratificare il materiale inizialmente nelle interfacce delle fessure e successivamente di procedere al riempimento delle tasche aperte, per limitare l'assorbimento dell'acqua da parte della malta dello strato di corpo. In altri casi questa malta

38 Modificando i componenti di un prodotto commerciale è possibile ottenere indesiderati effetti sia in relazione alla sua manipolazione in fase di utilizzo sia in misura minore anche allo stato indurito.



**Fig. 27** - Parete esterna sud-est. Canale di raccolta delle acque piovane troppo corto e a ridosso della muratura.



**Fig. 28** - Parete esterna nord-ovest. Presenza di distacchi dell'intonaco.

è stata utilizzata in una forma più densa e con un minor quantitativo di acqua ed è stata applicata con spatole per eseguire microstuccature salvabordo lungo i margini dei frammenti staccati (Figg. 31-32).

Infine, dove non era necessario utilizzare una malta con proprietà adesive come il PLM AL<sup>®</sup>, le fessure e microfessure sono state colmate con una malta di calce aerea e aggregati minerali, con un colore e una consistenza materica simile all'originale.

Un intervento particolarmente complesso ha riguardato l'angelo nella nicchia di San Carlo, poiché la parte superiore del cesto di frutta era in sede ma a rischio di caduta. Il braccio sinistro era completamente distaccato a causa della disgregazione dello strato di corpo della spalla che ha fatto venire meno l'innesto della vergella. Inoltre, durante le operazioni di pulitura preliminare, sono stati rinvenuti sul retro della statua intere porzioni di modellato caduto, come la calotta superiore della testa e alcune ciocche di capelli. La parte superiore del cesto e l'avambraccio dell'angelo presentavano superfici perfettamente combacianti in prossimità dei distacchi, cosicché sono stati ricollocati nella loro sede originaria senza impernature, ma sono stati fatti aderire interponendo un sottile strato di PLM AL<sup>®</sup> (Fig. 33). Anche in questo caso



**Fig. 29** - Dettaglio durante l'applicazione di una fibra di vetro in corrispondenza della lacuna di una mano.

è stata utilizzata una benda elastica per mantenere stabili i frammenti durante l'operazione, mentre le lacune sono state stuccate sottolivello senza ricostruire la forma del modellato. La staticità del braccio presentava una situazione particolarmente problematica, perché la zona di innesto dell'armatura originale era notevolmente degradata e lacunosa e c'era il rischio che non garantisse un sostegno sufficiente. Infatti l'armatura (costituita da una vergella e un chiodo legati insieme) aveva perduto il suo primitivo appoggio, poiché originariamente era inglobata nel volume della spalla dell'angelo. Per ottenere un idoneo ancoraggio strutturale, è stato necessario creare una "protesi" di sostegno in acciaio inox, innestata da una parte nella sede originale del chiodo, piegata ad anello in modo da farla passare intorno alla testa del chiodo e alla vergella e ancorata nella parte retrostante dell'angelo (Fig. 34).

Le parti esposte del perno sono state rivestite sottolivello con una malta di calce e sabbia analoga per tonalità e consistenza materica a quella dello strato di corpo.

I consolidamenti dei distacchi hanno interessato anche le parti architettoniche, le decorazioni fitomorfe e i capitelli delle lesene. Due sono stati i fattori particolarmente importanti per questi consolidamenti: il primo è stato lo studio della tecnica esecutiva, che ci ha permesso di constatare, per esempio, che nei frutti centrali dei capitelli, seppure molto aggettanti, non vi era alcun perno o chiodo strutturale<sup>39</sup> e che i festoni late-

<sup>39</sup> Infatti in alcuni capitelli i frutti centrali erano già lacunosi e non vi erano segni di perni strutturali. Quindi sono stati verificati tutti i capitelli ed è stato riscontrato che in nessun elemento in oggetto vi era un'armatura di sostegno e le decorazioni erano state realizzate con aggiunte di malta fresco su fresco.



**Fig. 30** - Fasi di consolidamento della gamba di San Carlo – prima dell'intervento, durante l'iniezione della malta fluida nella frattura, con le bende elastiche per la tenuta della forma, e dopo il consolidamento e la microstuccatura delle fessure.

rali erano ancorati alle volute solamente mediante due o tre fili di ferro intrecciati e ossidati. Il secondo fattore ha riguardato l'operazione di rimozione dei tinteggi pregressi, i quali precludevano alla vista le numerose fessure e fratture degli elementi (Fig. 35). Al termine dell'operazione di pulitura le zone sono quindi state oggetto di un'ulteriore verifica e le porzioni distaccate sono state consolidate mediante inserimento di perni in acciaio inox di 3 mm di diametro (Fig. 36). Sono stati effettuati anche dei rinforzi sul retro del modellato degli elementi poco stabili, seguendo le modalità messe a punto nella fase preliminare dell'intervento, cioè mediante l'applicazione di tessuto in fibra di vetro e garze in cotone, fatte aderire con la malta commerciale PLM AL®.

Successivamente, è stato effettuato il consolidamento superficiale delle malte disgregate, in special modo nelle lacune della finitura superficiale, dove lo strato di corpo era stato esposto al degrado, nella gran parte delle decorazioni del lato nord, nei putti superiori, ormai quasi del tutto privi dell'ultimo strato di malta, nella statua di San Carlo e in limitate aree delle statue di Maria Maddalena e di San Giuseppe e nei corrispettivi angeli nelle nicchie<sup>40</sup>.

La metodologia di consolidamento è stata particolarmente impegnativa a causa degli aspetti critici dovuti alla presenza di gesso e di Epsomite<sup>41</sup>. La scelta dei materiali per queste prove si è orientata verso prodotti inorganici e semi-inorganici in relazione

40 Come riferimento: M. MATTEINI *et. alii*, *Inorganic treatments for the consolidation and protection of stone artefacts and mural paintings*, in «Quaderni di scienza della conservazione», 2008.

41 W. CHEN *et alii*, *Effect of inorganic silicate consolidation on the mechanical and durability performance of sandstone used in historical sites*, in «Construction and Building Materials», 121, 2016.



**Fig. 31** - Particolare del volto di Maria Maddalena, prima e dopo il consolidamento dello strato di finitura microframmentato.

alla loro compatibilità chimica e fisica e in funzione della loro ritrattabilità<sup>42</sup>. Dopo circa quattro settimane sono state eseguite le valutazioni sull'efficacia dei trattamenti comparando aree campione prima e dopo le prove di consolidamento, con test *in situ*<sup>43</sup>.

Tra i materiali provati, il silicato di etile è risultato il più promettente perché ha prodotto una soddisfacente coesione delle malte senza creare alterazioni cromatiche e ha permesso di evitare l'utilizzo dell'acqua che, considerata la massiccia presenza di Epsomite, rappresenta un vantaggio considerevole<sup>44</sup>. In alcune piccole aree della statua di San Carlo sono stati testati silicati d'etile con due solventi diffe-

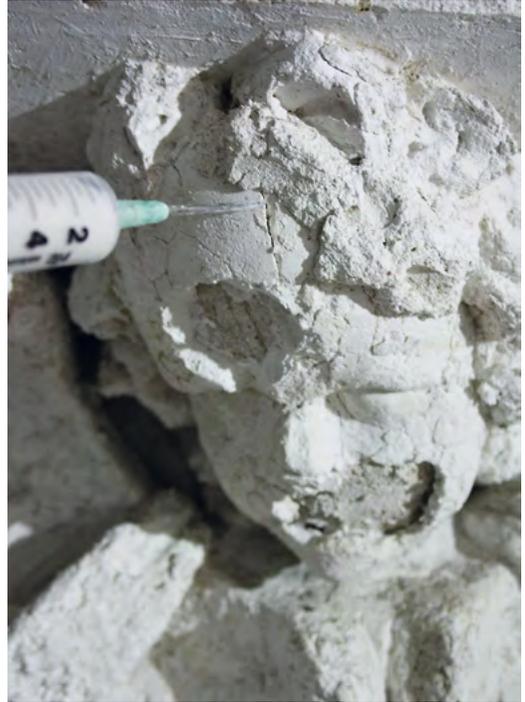
42 Principalmente le prove sono state eseguite comparando trattamenti con idrossido di bario, ammonio ossalato, ammonio fosfato, dispersioni nanometriche di idrossido di calcio, dispersione acquosa colloidale di nanosilice e diversi prodotti commerciali di silicato di etile.

43 Quali *scotch tape test* per la coesione superficiale, osservazioni al microscopio digitale Dino-Lite, spugna di contatto e misura dell'angolo di contatto superficiale. Sono state controllate anche possibili variazioni cromatiche, comparando riprese fotografiche prima, durante e dopo l'intervento con un *color checker*.

44 L'acqua, come solvente o agente disperdente di prodotti consolidanti, può rappresentare una criticità in presenza di sali solubili come l'Epsomite, perché può provocarne la solubilizzazione e la movimentazione all'interno delle malte.

renti (*white spirit* e alcool isopropilico) a diverse concentrazioni di principio attivo<sup>45</sup>. Sono stati quindi effettuati ulteriori test su alcuni frammenti di recupero con applicazioni di ripetute stesure 'bagnato su bagnato'<sup>46</sup>, evitando la metodologia 'a rifiuto' per non creare una crosta superficiale di eccessiva durezza rispetto alla debole consistenza generale delle malte costitutive. La scelta finale si è orientata verso il silicato d'etile, Albi700<sup>®47</sup> (Bresciani) diluito al 50% in alcool isopropilico, in quanto la superficie dei campioni risultava più compatta, come hanno dimostrato le prove con lo *scotch tape test*. Si è preferito utilizzare la diluizione del consolidante al 50% al fine di evitare un accumulo superficiale del prodotto e di permettere la ripetizione del trattamento.

I test di valutazione *in situ*, seppure non diano informazioni molto precise, forniscono una misura sufficientemente attendibile e riproducibile che è utile per avere una indicazione di carattere generale su una superficie relativamente ampia, piuttosto che un dato puntuale. È infatti molto difficile valutare con precisione la penetrazione del silicato d'etile all'interno della malta, perché anche con strumenti diagnostici di grande precisione, come il SEM con microsonda elettronica EDS che fornisce una mappa degli elementi chimici, non si riesce a distinguere il silicio riferibile agli aggregati, da quello prodotto dalle reazioni di idrolisi e condensazione del silicato di etile. Questa indagine rimane tuttavia la più attendibile per questo tipo di valutazioni, come dimostrano le microstratigrafie su tre campioni, uno prelevato prima del trattamento, il secondo dopo il primo consolidamento e il terzo dopo il



**Fig. 32** - Dettaglio durante l'iniezione della malta in corrispondenza di distacchi e fessure.

45 Si veda la tesi SUPSI di A. DOTTORE, cit.

46 «La tecnica delle saturazioni successive, usata soprattutto nelle applicazioni di esteri silicei, permette una profondità di penetrazione maggiore. Il metodo consiste nell'applicare una prima stesura di consolidante e, successivamente, nel lasciar riposare il materiale trattato per almeno 10-20 minuti, al fine di consentire alle forze capillari di trascinare la soluzione verso l'interno del materiale. L'operazione deve essere ripetuta per 2-3 volte, da qui la definizione di applicazione bagnato su bagnato», G.G. AMOROSO, *Trattato di scienza della conservazione dei monumenti: etica della conservazione, degrado dei monumenti, interventi conservativi, consolidanti e protettivi*, Firenze 2002, p. 216.

47 Il prodotto contiene il 70% (+/- 2%) di materia attiva in alcool isopropilico.



**Fig. 33** - Particolare dell'angelo di San Carlo, prima e dopo il consolidamento e la ricollocazione della parte superiore della testa e del braccio.

**Fig. 34** - Particolare della "protesi" di sostegno del braccio dell'angelo, evidenziata con il tratteggio rosso la parte anteriore e in giallo quella sul retro della schiena.



**Fig. 35** - Asportazione dell'elemento con i tre frutti, completamente distaccato e solamente "poggiato" nella sede, privo di ancoraggi o imperniature metalliche.

secondo trattamento, prelevati sul retro della testa del San Carlo. Pur non essendo perfettamente confrontabili, i dati hanno tuttavia rilevato che nel campione con il primo consolidamento, a fronte di un incremento della coesione valutato con i test *in situ*, il quantitativo di silicio in superficie era comunque molto basso, quindi si può ipotizzare che l'accumulo superficiale di prodotto non si era verificato (fino ai 5 mm di profondità il contenuto varia tra l'1% e il 2%). Anche sul terzo campione le indagini non hanno rilevato un consistente accumulo superficiale di silicio<sup>48</sup>.

È stata inoltre osservata la distribuzione del silicio nella mappa EDS di una sezione lucida del secondo campione (dopo il primo consolidamento) che potrebbe fornire una traccia della penetrazione del silicato all'interno della malta. Infatti, la presenza di questo elemento con una forma diffusa potrebbe essere riconducibile al trattamento consolidante, mentre dove la presenza è più localizzata secondo aree ben delineate si può ipotizzare che sia riferibile alla presenza di aggregati silicatici (Fig. 37).

La metodologia applicativa del silicato d'etile è stata differenziata per i due strati costitutivi degli stucchi e ha previsto stesure ripetute quattro volte per lo strato di corpo e due volte per lo strato di finitura, con intervalli di 40 minuti tra ogni stesura

48 Relazione Scientifica delle analisi diagnostiche - C.S.G. Palladio S.r.l.



**Fig. 36** - Particolare durante l'innesto di un perno nei frutti del capitello completamente distaccati dal supporto.

di consolidante per consentire l'assorbimento del prodotto e l'evaporazione del solvente (Fig. 38).

Avendo eseguito queste operazioni a intervalli regolari nell'arco di tre anni, è stato possibile effettuare consolidamenti mirati e controllare l'efficacia in seguito a ogni trattamento, ripetendo le applicazioni in caso di necessità: nel cantiere dell'agosto 2017 è stato effettuato il primo trattamento consolidante con la metodologia sopra descritta; nell'agosto 2018 e nell'agosto 2019 il trattamento è stato ripetuto in aree sempre più limitate, cioè soltanto dove necessario<sup>49</sup>.

Per avere un ulteriore riscontro sulla effettiva progressione dei fenomeni di degrado, a partire dal 2016 sono stati posizionati dei cartoncini neri sui basamenti sottostanti alle statue delle nicchie per valutare, a cadenza periodica, le perdite del materiale che sono progressivamente ridotte<sup>50</sup>.

Nei cantieri del 2018 e 2019 è iniziata l'operazione di pulitura dei depositi superficiali coerenti e di rimozione dei tinteggi pregressi. In corrispondenza della vol-

49 La verifica del grado di coesione è stata eseguita con il *tape test*.

50 L'osservazione costante dei cartoncini ha sinora permesso di constatare la progressiva ed elevata riduzione del materiale distaccatosi a partire da prima dei consolidamenti (2016), sino alla quasi completa assenza di granelli dopo i trattamenti consolidanti (marzo 2019).

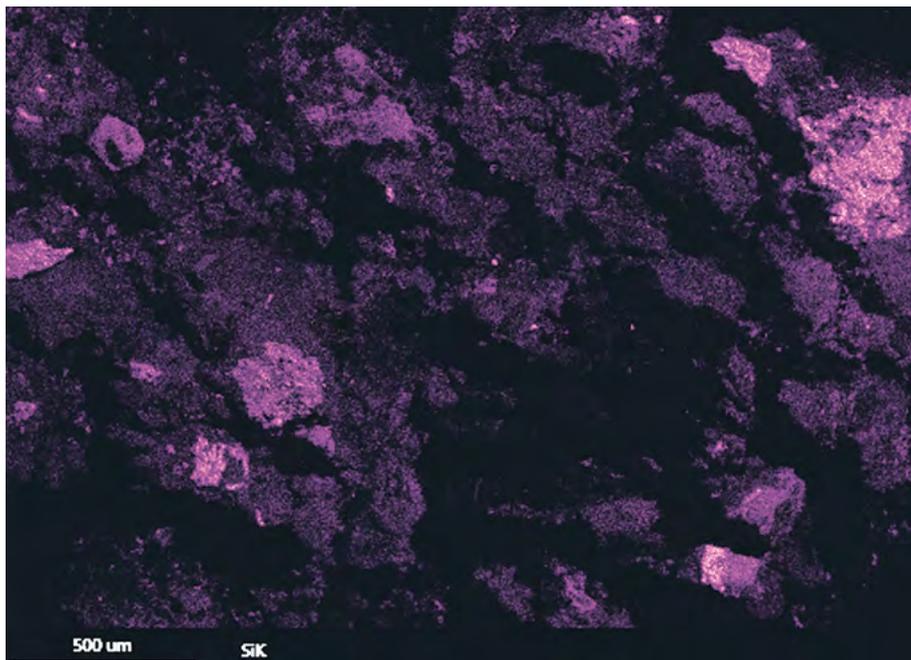


Fig. 37 - Mappatura EDS dell'elemento silicio.

ta, dell'architrave, delle lesene e delle pareti la pulitura è stata effettuata mediante applicazione di impacchi di soluzione satura di carbonato d'ammonio con tempi di contatto compresi fra i 30 e i 60 minuti. Lo sporco così rigonfiato è stato rimosso con l'ausilio di spugne imbevute di acqua deionizzata e con un getto di vapore. Nelle zone dove lo sporco è risultato particolarmente tenace, a questo impacco è stato aggiunto il 2,5% di Edta Tetrasodico.

Nelle aree delle nicchie con le statue, del fastigio soprastante con angeli e dei capitelli, dove vi era il degrado delle malte costitutive e quindi non era possibile l'utilizzo di impacchi di pulitura con mezzi acquosi, la rimozione dei tinteggi è stata principalmente effettuata a secco con spatole, spazzolini e matite in fibra di vetro.

Queste operazioni hanno consentito il recupero della cromia dello scialbo di finitura originale e la sua specifica consistenza materica. Sono tornati ad essere apprezzabili il dettaglio delle pennellate di stesura e alcuni particolari della lavorazione del marmorino, non particolarmente liscio e levigato, caratteristico dei modi di Agostino Silva. Inoltre è stato possibile riportare alla luce i numerosi ritocchi neri eseguiti per dare maggior profondità agli stucchi, localizzati in particolar modo nei capitelli e nelle pupille delle figure (Figg. 39-40).



**Fig. 38** - Dettaglio durante l'applicazione del silicato d'etile.

**Fig. 39** - Particolare delle finiture dipinte di un capitello.

## Conclusioni

Per il momento l'ente proprietario non possiede le risorse necessarie per completare il restauro. Per concludere l'intervento, è stato quindi definito un programma su più anni che prevede di realizzare, con cadenza regolare, brevi cantieri e stage formativi. In questo modo si prevede di terminare i lavori interni nel corso del 2020 e di eseguire successivamente gli interventi sulle facciate esterne, per poi affrontare le tematiche relative all'utilizzo e alla valorizzazione dell'opera nel suo insieme.

Alcuni problemi conservativi, come ad esempio il consolidamento delle malte contaminate da Epsomite, seppure siano stati oggetto di specifici studi, non sono stati del tutto risolti. Si tratta di questioni complesse, che interessano molte altre opere conservate in questa area geografica, su cui l'intera comunità scientifica si confronta da molto tempo senza aver trovato una adeguata soluzione. La stabilizzazione dei parametri microclimatici dell'ambiente, per limitare l'attivazione dei meccanismi di degrado dovuti ai sali e poter così assicurare una conservazione a lungo termine, è logisticamente di difficile attuazione poiché prevedrebbe massicci interventi sulla struttura. Per questi motivi, i nostri sforzi si stanno concentrando sulla possibilità di ridurre la pericolosità dell'Epsomite attraverso la sua passivazione, cioè la sua trasformazione in un sale meno solubile e quindi potenzialmente meno dannoso. Le



**Fig. 40** - Dettaglio della pupilla dipinta dell'occhio e dei "segni" di lavorazione del marmorino che caratterizzano l'operato del Silva, nascosti dal tinteggio progressivo.

ricerche sono ancora in corso e per il momento si è deciso di eseguire il consolidamento della malta mediante la creazione di un nuovo reticolo cristallino applicando un prodotto inorganico come il silicato d'etile. È stato raggiunto un significativo miglioramento delle condizioni conservative, ma purtroppo non una definitiva stabilizzazione delle malte decoese. Nei prossimi anni, le nostre attività proseguiranno in questa direzione con l'auspicio che, attraverso ulteriori sperimentazioni, questa ricerca possa fornire i desiderati risultati. È infine importante sottolineare quanto sia stato fondamentale realizzare queste operazioni su un lungo arco di tempo, perché si è avuta la possibilità di eseguire i trattamenti in modo graduale e di controllarne gli effetti, apportando aggiustamenti alle metodologie di applicazione quando necessario. Affiancare il procedere del cantiere con il monitoraggio ambientale dell'oratorio inoltre, conoscendo i valori della temperatura e dell'umidità relativa e le loro variazioni in un lungo periodo, ha permesso anche di comprendere eventuali problemi nell'efficacia dei trattamenti consolidanti. Infine, soltanto dopo aver risolto questi problemi conservativi e individuato l'utilizzo dell'edificio, sarà possibile affrontare il tema delle reintegrazioni di lacune e mancanze del modellato, che per il momento non è stato inserito nel progetto esecutivo.



## “Dell'apparente inevitabilità delle integrazioni” Interventi di restauro in Piemonte<sup>1</sup>

Tiziana Sandri

**L**o stucco, inteso nelle sue più variegate declinazioni ma essenzialmente caratterizzato da impasti a base calcica e/o gessosa, è un materiale plastico, flessibile nell'uso e nella forma, che ha trovato grande impiego nella realizzazione dei rilievi nei contesti scultorei e architettonici di ogni epoca storica. Gli interventi di restauro su questo materiale così estesamente diffuso, duttile e mimetico, non hanno tuttavia goduto della stessa attenzione riservata ad altre espressioni artistiche, derivando da quanto sperimentato in altri contesti materici sia le modalità e i materiali d'intervento che l'approccio teorico, sprovvisto di specifiche riflessioni in grado di guidare le diverse operazioni. In particolare, appare privo di indirizzo uno degli aspetti da sempre più estesamente discussi dalla teoria del restauro, riferito alla integrazione delle mancanze<sup>2</sup>.

### La mancanza di approccio teorico al problema

Che sia interamente ricostruttivo su perdite di materia aggettante o limitato a piccoli collegamenti tra gli strati di finitura più superficiali, l'intervento di integrazione interagisce in ogni caso con le caratteristiche estetiche dell'opera e le diverse soluzioni adottate possono modificarne alquanto la percezione d'insieme.

Nel restauro degli stucchi l'integrazione materica acquista una decisa valenza estetica, che è molto spesso dettata dalla sensibilità individuale di chi ha un ruolo di indirizzo e decisione nelle scelte operative. Talvolta può essere totalmente rivolta alla presentazione mediatica, cioè non esclusivamente motivata da puntuali necessità conservative o da precise valutazioni critiche ma piuttosto condizionata dalla percezione pubblica e dal temuto giudizio dei fruitori. L'approccio metodologico al problema è del resto da sempre carente: la teoria del restauro e gli studi critici hanno tradizionalmente focalizzato i loro approfondimenti nell'ambito delle opere pittoriche bidimensionali o della statuaria, mentre la riflessione su altri materiali è più recente

1 Il titolo è esplicito riferimento a un paragrafo dell'intervento presentato da S.F. Musso, professore della Facoltà di Architettura di Genova, nel corso del convegno *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza*, tenutosi a Bressanone (TN) il 10-13 luglio 2001; il paragrafo era intitolato *Il restauro degli stucchi, ovvero: «dell'apparente inevitabilità delle integrazioni»*.

2 Anche nei due convegni sul tema specifico della lacuna, promossi dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nell'ambito del Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione di Ferrara nel 2002 e nel 2003, poi confluiti nel volume *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, è mancato uno specifico approfondimento sul tema degli stucchi.

ed è stata più sporadica; nel caso dei manufatti in stucco è stata praticamente assente, anche all’interno della letteratura specifica di settore o degli istituti di formazione<sup>3</sup>.

Tuttavia, la mancanza di riferimenti metodologici rischia di relegare l’intervento di integrazione sugli stucchi a mera prassi di cantiere, in un ambito in cui la specificità professionale del restauratore è ancora troppo spesso pericolosamente promiscua all’attività di ripristino edile<sup>4</sup>.

### Le ragioni della conservazione

Non bisogna dimenticare che l’integrazione di una mancanza in un manufatto artistico deve obbligatoriamente rispondere a due diverse esigenze: la necessità di allontanare dall’opera ogni ulteriore rischio degradativo e l’esigenza di garantire una visione corretta dell’insieme.

Nel caso dei manufatti in stucco le ragioni della corretta conservazione appaiono maggiormente pressanti rispetto alle eventuali esigenze estetiche: la necessità di colmare eventuali mancanze e discontinuità presenti sulla superficie nasce dall’effettivo pericolo che l’esposizione degli strati interni (i cosiddetti strati di corpo) accresca sia la possibilità di adesione di depositi e inquinanti atmosferici che la veicolazione di umidità e soluzioni aggressive all’interno, a contatto delle già fragili armature di supporto. Lo strato di corpo possiede generalmente una porosità più aperta e assorbente e la sua superficie, irregolare e rugosa, facilita maggiormente il deposito del pulviscolo rispetto agli strati esterni di finitura che, compatti e levigati, sono in grado di respingere al meglio le aggressioni dall’ambiente esterno: le fratture e le rotture, anche le più sottili cavillature, rappresentano quindi una pericolosa via di penetrazione degli inquinanti.

È necessario tuttavia comprendere che le decisioni in merito alle modalità e all’estensione dell’integrazione materica, quando questa è indispensabile dal punto di vista conservativo, devono obbligatoriamente essere sottoposte ad attente valutazioni preliminarmente al restauro e guidate da una solida impostazione teorica, al pari di quanto succede in altri ambiti artistici, in modo da condurre un intervento corretto metodologicamente, coerente in ogni sua espressione ed esteticamente godibile.

---

3 Per quanto l’approccio metodologico all’intervento di restauro si rifaccia a principi ormai assodati, condivisi per ogni tipo di materiale, in merito al campo specifico dell’integrazione delle lacune non ci sono stati molti altri momenti di riflessione comune, al di fuori dei due convegni promossi dall’Opificio delle Pietre Dure di Firenze nell’ambito del Salone del Restauro di Ferrara nel 2002 e nel 2003.

4 «Adattare la Teoria esistente, nata su esperienze relative a superfici policrome, a opere tridimensionali o di manifattura seriale, poneva un maggior numero di problemi di quelli che risolveva. Abbandonare la Teoria del tutto, in favore dell’episodicità, [...] contribuiva a respingere nel limbo delle cosiddette arti minori tutti gli altri materiali che non fossero dipinti, come se, in un certo senso, si affermasse che nel loro caso il restauro poteva essere pratica artigianale poiché non si sentiva il bisogno di discuterne le scelte su una base teorica». C. FROSININI, *La lacuna nel progetto di restauro oggi*, in *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell’Opificio delle Pietre Dure*, Firenze, 2009, p. 28.

## Il completamento delle porzioni mancanti

Un ragionamento a sé riguarda il completamento delle porzioni mancanti, a cui solo con difficoltà i manufatti in stucco riescono a sottrarsi.

Per quello che riguarda la scultura in genere, l'integrazione delle parti cadute è un'eventualità assai rara, limitata episodicamente a situazioni contingenti e generalmente a valutazioni di carattere statico: il completamento della statuaria, in particolare di quella antica, perseguito dal Rinascimento fino alla metà dell'Ottocento, ha lasciato da tempo il posto a un indirizzo archeologico purista, che ha introdotto una filologia del frammento raramente messa in discussione.

Tuttavia, la modellazione tridimensionale in stucco è spesso opera seriale, decorativa, strettamente legata al progetto architettonico di cui è al contempo struttura e abbellimento e come tale viene considerata nella valutazione dell'insieme e dei rapporti spaziali tra vuoto e pieno, tra partiture, aggetti e superficie<sup>5</sup>. A causa di queste sue caratteristiche, non sono rari gli interventi di completamento, in alcuni casi limitati a restituire continuità alle membrature tridimensionali, cornicioni, partiture, lambriggs, porte e soprapporte realizzati in stucco, con un intervento che tuttavia viene spesso esteso all'intera decorazione tridimensionale, secondo un intento ricostruttivo che raramente viene perseguito in altre tipologie di manufatti artistici.

## L'integrazione materica dei rilievi in stucco: tipologie e visioni

Nel trattamento delle mancanze dei rilievi in stucco, alcune consuetudini operative possono essere esemplificate in categorie distinte, isolandone i tratti caratterizzanti a seconda che siano più o meno riconducibili ad alcuni dei principi fondanti dell'intera teoria del restauro moderno. Ad esempio, l'esigenza di garantire riconoscibilità all'integrazione porta a una certa cura nella differenziazione della stuccatura, anche se in questo ambito d'intervento non esiste un'unica impostazione metodologica: il più delle volte gli operatori procedono integrando in leggero sottolivello rispetto alle superfici originali.

In alcuni casi si procede con ricostruzioni analogiche, cioè con stuccature che pur non riproponendo la decorazione nei dettagli ne ricostruiscono il volume d'ingombro, completando la spazialità progettuale dell'opera. È questo un espediente particolarmente utilizzato nella riproposizione delle partiture architettoniche, mentre il completamento delle porzioni figurate impone scelte più difficili, spesso senza possibilità di mediazione tra la ricostruzione arbitraria e l'intervento puramente conservativo.

5 «... il possibile trattamento delle lacune di una scultura (intendendo con ciò le cesure di uno sviluppo formale e non la perdita di raccordi statici che richiedono di necessità un qualche provvedimento) occupa una posizione abbastanza marginale nella moderna riflessione critica come nelle soluzioni operative. Né si discosta da questa linea di indirizzo l'Opificio, con almeno un distinguo tuttavia (che qui si accenna di sfuggita ma che è argomento assai discusso fra e con i colleghi architetti), a riguardo della plastica «seriale» che costituisce parte ingente dell'immagine di un'architettura, e la cui integrazione e perfino sostituzione ci sembra funzionale al mantenimento del progetto, di cui tale immagine è la concretizzazione», S. FRANCOLINI *et alii*, *Colore e volume: scultura lapidea, bronzi, scultura lignea, materiali ceramici*, in *Lacuna* cit., p. 51.

Molto è legato alla visione d’insieme che si vuole raggiungere, oltre che al contesto d’intervento e alle inclinazioni personali di committenti e operatori: non è raro che l’intento ricostruttivo prevalga su ogni altra valutazione. In particolare, è prassi comune procedere con l’apposizione di calchi degli elementi seriali, ottenuti grazie a stampi siliconici degli originali e da questi assai difficilmente distinguibili, se non con precise differenziazioni in merito al colore o alla resa superficiale degli impasti colati.

Nei paragrafi a seguire si restituisce un breve elenco delle modalità d’intervento maggiormente utilizzate nell’integrazione degli stucchi a calce, utilizzando a titolo esemplificativo immagini riferibili a manufatti presenti sul territorio piemontese, in particolare utilizzando esempi provenienti dalla Reggia di Venaria Reale<sup>6</sup>.

### **Il restauro degli stucchi in Piemonte: la Reggia di Venaria Reale**

Particolarmente legato alla committenza sabauda ed ecclesiastica e alla presenza stagionale delle maestranze lombarde e luganesi, il territorio piemontese si è dotato, in un arco temporale che indicativamente va dal trasferimento a Torino, nel 1563, della capitale del Ducato dei Savoia alla metà dell’Ottocento, di importanti apparati decorativi, realizzati prevalentemente in stucco di calce, che nel corso degli ultimi decenni sono stati interessati da imponenti campagne di restauro. Due casi emblematici possono essere considerati gli interventi all’interno del Castello del Valentino<sup>7</sup>, a Torino, e soprattutto il complesso recupero della Reggia di Venaria Reale. Per quanto all’epoca dei primi interventi le condizioni conservative della Reggia fossero ovunque drammatiche, lo stato degli apparati in stucco presenti era affatto omogeneo e le problematiche affrontate nel corso del loro recupero sono state assai variegate. L’arco temporale d’intervento è stato molto ampio (dalla metà degli anni Ottanta al primo decennio del Duemila), ciò ha comportato l’avvicendamento di diverse direzioni dei lavori e imprese di restauro, con un deciso cambiamento nel gusto, nell’indirizzo metodologico e negli obiettivi degli interventi. La costante revisione manutentiva degli interventi ha inoltre spinto, negli ultimi anni, al ripensamento di alcune scelte operative pregresse, procedendo con una maggiore volontà di completamento in alcune aree lasciate in precedenza prive di integrazione.

La pluralità di soluzioni adottate e attualmente in opera offre quindi un’ampia casistica relativamente agli interventi di integrazione materica, che è qui ulteriormente ampliata con un esempio proveniente da interventi sul territorio.

---

6 L’idea di una esemplificazione delle modalità d’intervento è debitrice di quanto già proposto da A. Giuffredi, docente di restauro stucchi e gessi all’Accademia di Belle Arti di Bologna, relativamente alle integrazioni dei manufatti in gesso, nel suo intervento al congresso nazionale IGICC, *Lo Stato dell’Arte*, del 2009, *Le integrazioni plastiche delle lacune nel restauro dei gessi*, pubblicato negli atti a p. 633.

7 Gli interventi nelle sale degli appartamenti del Castello del Valentino, condotti dal 2004 al 2006, offrirebbero interessanti spunti per considerazioni in merito al restauro degli apparati in stucco, in particolare per quanto riguarda la valutazione dello strato di intervento e le operazioni di descialbo e/o pulitura delle decorazioni, tuttavia l’argomento esula dalla trattazione specifica di questo articolo.

## L'intervento conservativo

Nell'evoluzione delle speculazioni critiche relative all'intervento sulle opere d'arte, la storia del restauro ha sempre oscillato tra due visioni opposte: l'intento ricostruttivo e quello, antitetico, esclusivamente conservativo, che consolida la *facies* in cui l'opera ci è giunta e la consegna ai posteri priva di alcuna volontà di completamento<sup>8</sup>. È la visione che caratterizza da sempre l'intervento sui manufatti archeologici, in cui sono risolte le problematiche conservative ma il più delle volte rigettate ulteriori tentazioni di intervento estetico. Negli ultimi decenni questa impostazione ha spinto una visione parallela e in alcuni casi attigua, che affronta il restauro di un manufatto con il *minimo intervento* idoneo ad assicurargli una corretta conservazione nel tempo, evitando tutte quelle operazioni in grado di modificarne invasivamente l'originale consistenza materiale<sup>9</sup>.

Nel campo dei rilievi in stucco, al netto delle valutazioni di conservazione espresse precedentemente, questa visione può essere obbligata dall'estensione e vastità delle mancanze, dalla loro collocazione o dal contesto architettonico che accoglie le opere.

Esemplificativi a questo proposito sono gli interventi condotti a metà degli anni Ottanta all'interno della Reggia di Venaria, nelle sale del Padiglione Garoviano di Ponente, interventi che Francesco Pernice, allora Direttore della Reggia, così descrive nel 2006: «Il restauro degli stucchi è stato condotto secondo criteri conservativi e di tipo archeologico senza integrazione alcuna, secondo i concetti di restauro di quel decennio»<sup>10</sup>.

È tuttavia necessario ricordare che in quegli anni la Reggia versava in condizioni disperate: dalla metà dell'Ottocento era stata in carico al Regio Demanio Militare e utilizzata come caserma, i primi restauri delle partiture decorative dovettero intervenire in un contesto architettonico fatiscente, in cui, al di là dell'orientamento dei singoli attori dell'intervento, probabilmente non avrebbe avuto senso applicare un intento maggiormente ricostruttivo<sup>11</sup> (Fig. 1-2).

## L'integrazione sottolivello

Nel conformarsi all'esigenza di differenziazione dell'intervento, il più delle volte gli operatori realizzano stucature collocate in leggero sottolivello rispetto ai volumi originali. La prassi di colmare le lacune di un'opera in maniera difforme rispetto ai piani della visione, pensata per le opere di pittura, origina dalla teoria della *Gestalt-Psychologie* ed è fatta propria dalla Teoria del Restauro di Cesare Brandi<sup>12</sup>.

8 A questo proposito la letteratura specifica è densa di momenti di sintesi, a me piace citare l'agevole manuale di M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Firenze, 2009, p. 19: «... il restauro ha una sua variabilità storica, cioè [che] ogni epoca ed ogni cultura hanno dato una propria risposta agli stessi interrogativi circa l'uso e la conservazione dei propri beni artistici».

9 Si può fare riferimento nello stesso volume al par. 10, *L'impostazione teorica attuale. Reversibilità e minimo intervento*.

10 F. PERNICE, *Ombre e luci della Venaria Reale*, Torino, 2006.

11 Gli interventi sulle sale furono condotti negli anni 1985-86, diretti da Michela di Macco e Giorgio Fea.

12 In merito ancora in M. CIATTI, *Appunti per un manuale* cit., p. 328: «... Brandi fa notare che il danno che la la-



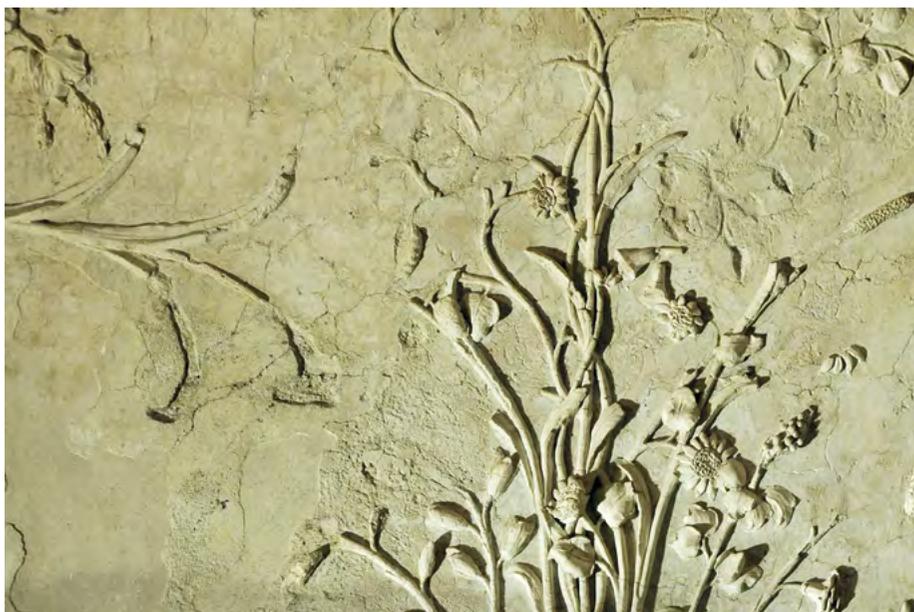
**Fig. 1** - Reggia di Venaria Reale, Padiglione Garoviano di Ponente, stucchi di Pietro Somasso 1703-1704, restauri 1985-86.



**Fig. 2** - Reggia di Venaria Reale, Padiglione Garoviano di Ponente, stucchi di Pietro Somasso 1703-1704, restauri 1985-86.



**Fig. 3** - Reggia di Venaria Reale, Sala dei Valletti a piedi, stucchi di Reccattino, Bellotto, Sala 1720-1721, restauro 2003.



**Fig. 4** - Reggia di Venaria Reale, Appartamento di Sua Maestà, Gabinetto di Toietta del Re, stucchi di Pietro Somasso 1703-1708, restauro 1985-86.

Tuttavia, applicata all’opera tridimensionale, questa pratica non riesce a mettere d’accordo tutti gli operatori: il sottolivello porta «ad una ulteriore e più impropria frammentazione di quella continuità plastica che si intenderebbe ricostruire»<sup>13</sup>.

Certo è che in insiemi complessi come sono molti decori in stucco, in cui il modellato già all’origine si frastaglia e si scompone in un susseguirsi di piani, tonalità e finiture diverse, l’inserimento di stuccature sottolivello rischia di inserire ulteriori elementi di disturbo, appesantendo e confondendo la visione. Molto difficile è rendere la lettura dell’insieme di immediata e corretta interpretazione: la stuccatura sottolivello inserisce comunque una colorazione e una superficie propria, in genere terza rispetto alla partitura originale e alle eventuali aree degradate circostanti.

Nell’ambito di una stessa sala, parete o volta o anche singola decorazione, la superficie in stucco si frammenta in innumerevoli piani di profondità: il piano del rilievo, il piano dello strato di corpo del rilievo eventualmente portato a vista dal degrado, il piano delle partiture architettoniche, il piano degli strati di corpo di queste partiture, il piano del fondo a marmorino, il piano dello strato di corpo del fondo, infine il piano delle integrazioni, collocate al di sotto degli originali e realizzate con tonalità e impasti diversi da essi. Le pareti della Sala dei Valletti a piedi, all’interno della Reggia di Venaria Reale, sono un palinsesto di diverse soluzioni di questo tipo: le superfici si susseguono in piani di difficile interpretazione (Fig. 3), tuttavia la scelta di procedere con interventi in leggero sottolivello è comunemente adottata all’interno di molte altre sale e nelle volte (Fig. 4).

### **L’integrazione che imita lo strato di corpo**

Volendo agire con stuccature sottolivello su un manufatto realizzato per stratificazioni successive, è spesso risolutivo, una volta intercettato lo strato di corpo, rifarsi ad esso per ristabilire la perduta continuità tra le parti, procedendo con integrazioni, molto spesso anche con vere e proprie ricostruzioni, che simulano l’abrasione.

Questa visione privilegia la necessità di giungere a una coerente lettura dell’insieme della decorazione in stucco, attraverso l’apposizione di strati di malta che, imitando un’alterazione, non possono però più denunciare la loro appartenenza all’intervento di restauro. Rifacendosi a uno strato originale, questo tipo d’intervento non inserisce elementi di disturbo, estranei per tonalità o granulometria all’insieme, favorendo la corretta interpretazione delle scansioni decorative. Il rischio è di sostituire con un nuovo stato di degrado, determinato dall’opera del restauratore, lo stato di degrado in cui il manufatto si presentava prima dell’intervento, senza tuttavia fornire gli strumenti necessari a una corretta decodificazione della visione (Fig. 5).

---

cuna produce in un dipinto non consiste solo in ciò che manca all’opera, ma anche in quello che in maniera impropria vi si inserisce, avendo la lacuna una sua forma ed un suo colore che non hanno alcuna relazione con il resto del dipinto».

13 FRANCOLINI – GIUSTI – MICHELUCCI – SPERANZA, *Colore e volume: scultura lapidea, bronzi, scultura lignea, materiali ceramici*, in *Lacuna* cit.



**Fig. 5** - Reggia di Venaria Reale, Sala dei Valletti a piedi, stucchi di Reccattino, Bellotto, Sala 1720-1721, restauro 2003.

«È chiaro che un tale criterio reintegrativo porta a ridurre fortemente la differenziazione tra l'intervento di restauro e i materiali originali, derogando in parte a una delle regole del restauro; [...] È evidente che questo sistema amplia il margine alla soggettività delle scelte, proprio perché si basa sulla percezione dell'immagine intera piuttosto che su un metodo logico di intervento sui materiali e la loro stratificazione»<sup>14</sup>.

Intorno a questo tema si è molto discusso nell'ambito del restauro della Sala delle Cariatidi all'interno del Palazzo Reale di Milano (e più recentemente in occasione del recupero del Mausoleo del Quadraro a Roma)<sup>15</sup>, con una riflessione, pubblica e reiterata, che approfondendo le criticità esistenti ha saputo prima individuare e poi condividere le scelte dell'intervento<sup>16</sup>.

14 M. PALAZZO – D. LUZI – S. VEDOVELLO, *La sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano: il tema della lacuna e l'intervento conservativo* dal volume degli atti del congresso IGIC, Lo stato dell'Arte 10, tenutosi a Venezia nel settembre 2010, p. 356.

15 Al congresso nazionale dell'IGIC, "Lo stato dell'Arte 16", tenutosi a Trento nel novembre 2018, la Soc. Coop CBC, Conservazione Beni Culturali di Roma ha presentato gli esiti del complesso intervento del mausoleo del Quadraro, durato dal 2010 al 2017, focalizzando l'esposizione proprio sul tema dell'integrazione dei rilievi in stucco. Si rimanda all'articolo pubblicato negli atti del convegno: C. SILVESTRI – I. ZULIANI, *Il mausoleo del Quadraro: l'intervento di presentazione estetica della decorazione in stucco dell'ipogeo romano, staccata e ricostruita negli ambienti espositivi del museo delle Terme di Diocleziano*, p. 129.

16 Il restauro della Sala delle Cariatidi è iniziato con il cantiere-studio promosso dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggisti della Lombardia e portato avanti dall'ISCR di Roma, poi presentato in un primo



**Fig. 6** - Camerano Casasco (AT), chiesa di San Lorenzo, stuccatori luganesi 1630, restauro 2004-2007.

1630-1640 con rilievi in stucco di manifattura lombardo-ticinese, il restauro del 2010 ha adottato anche soluzioni di questo tipo (Fig. 6), mentre all'interno della Reggia di Venaria la ricostruzione analogica è adottata con frequenza, ricorrendo talvolta a un leggero sottolivello a denunciarne ulteriormente l'estraneità alle volumetrie originali. Nella Sala delle Cacce Infernali l'intervento del 2006 ha riproposto, semplificandole, le originali partiture decorative, laddove l'apertura di un vano ne aveva drammaticamente interrotto la scansione (Fig. 7).

### L'integrazione analogica

Questa terminologia viene attualmente usata, in particolare nel restauro dei materiali plastici, a significare l'integrazione in grado di ricucire l'oggetto (o la decorazione architettonica) senza indulgere nella definizione dei particolari decorativi, all'unico scopo di ricreare i collegamenti, anche strutturali, con la materia originale.

Questo sistema è particolarmente utilizzato nelle incorniciature in stucco, che vengono riproposte con materiali e finiture simili agli strati originali, ricreando quei collegamenti architettonici che definiscono la struttura delle partiture decorate. È tuttavia piuttosto raro che queste stesse modalità vengano applicate a porzioni figurate, perlomeno in epoche recenti, mentre sono abbastanza diffuse per quelle porzioni decorative, in forte rilievo, che definiscono con il loro oggetto un'intera composizione. All'interno della chiesa di Camerano Casasco di Asti, estesamente decorata negli anni

---

convegno nel 2005 di cui sono stati pubblicati gli atti. È quindi proseguito con l'intervento su tutta la sala, concluso solo nel 2010, i cui esiti sono stati anch'essi pubblicati.



**Fig. 7** - Reggia di Venaria Reale, Sala delle Cacce Infernali, stucchi di Bernardino Quadri 1660-1663, restauro 2006.



**Fig. 8** - Reggia di Venaria Reale, chiesa di Sant'Uberto, stucchi su disegno di Filippo Juvarra post 1716 e Benedetto Alfieri, restauro 2003.

## L’intervento ricostruttivo

Il restauro delle decorazioni in stucco ha per lungo tempo coinciso con il loro totale ripristino. A Venaria già Carlo Randoni, Primo architetto civile di sua Maestà, aveva promosso alla fine del XVIII secolo interventi di integrazione nell’allora già ammalorata chiesa di Sant’Uberto, poi condotti dallo stuccatore luganese Pietro Cremona:

«Tutti gli ornamenti che si dovranno eseguire saranno fedelmente imitati simili agli esistenti e lavorati nello stesso stile, acciò che tutto riesca di uno stesso gusto e di lavoro uniforme al restante»<sup>17</sup>.

A questa stessa visione si rifanno moltissimi interventi su tutto il territorio piemontese, nella stessa chiesa di Sant’Uberto l’ultimo restauro ha previsto il totale recupero dell’intera decorazione a stucco, ottenuto attraverso il rifacimento *in situ* delle parti mancanti o con il calco delle porzioni sopravvissute<sup>18</sup>, raggiungendo una completezza d’insieme estremamente godibile dal punto di vista estetico, che tuttavia rende impossibile qualsiasi tentativo d’individuazione delle parti originali (Fig. 8).

Un ragionamento a sé stante può essere impostato per ciò che riguarda l’intervento sulle decorazioni policrome: in questo caso la lacuna sulle superfici originali si può presentare in due diverse tipologie: di volume e colore insieme o di solo colore. Generalmente l’intervento di restauro denuncia un approccio molto differente tra quello che è materia pittorica e ciò che è semplice volume in stucco: l’integrazione e il rifacimento materico sono completamente occultati, mentre la lacuna pittorica è sempre risolta con tratto riconoscibile o velature sottotono, in una sorta di gerarchia tra espressioni artistiche che, all’interno dello stesso manufatto, risulta di assai difficile decifrazione.

Nel concludere questa breve panoramica desidero riportare per esteso le parole che il professor Stefano Francesco Musso spese su questo specifico argomento, in occasione del già citato convegno di Bressanone del 2001, in un intervento che per primo denunciò il ritardo di attenzione verso queste problematiche e che a distanza di anni suona ancora estremamente attuale:

«Per quali motivi, dunque, un lavoro in stucco, per elaborato che sia, è usualmente integrato o rifatto, con quei criteri della copia per analogia, con una ricerca dell’unità di insieme che passa sopra ogni situazione di fatto (materiale, formale, storica, documentaria), che in altri casi e di fronte ad analoghi manufatti di diversa consistenza, è da tempo rifiutata? Non pare si tratti di una questione di poco conto e, forse, varrebbe la pena ripensare a molti concetti che diamo forse troppo spesso per scontati e universalmente accettati»<sup>19</sup>.

17 F. PERNICE, *Ombre e luci della Venaria Reale* cit.

18 Il restauro della chiesa di Sant’Uberto, terminato nel 2003, è stato condotto sotto la direzione di F. Pernice.

19 S.F. MUSSO, *Lo stucco in architettura. Tra “simulazione” e “nascondimento”*, Atti del convegno “Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza”, Venezia, 2001, p. 34.

Finito di stampare  
nel mese di maggio 2020  
da Magic Press, Ariccia (RM)  
per Nardini Editore, Firenze

arte e restauro

stucchi e gessi

# STUCCHI E STUCCATORI TICINESI TRA XVI E XVIII SECOLO

STUDI E RICERCHE  
PER LA CONSERVAZIONE

a cura di  
Alberto Felici  
Giacinta Jean

ISBN 978-88-404-0133-4

© 2020 Nardini Editore, Firenze. Tutti i diritti riservati.



[www.nardinieditore.it](http://www.nardinieditore.it)