



FIG. 8 - KANNIA - VEDUTA DELLA COPERTURA DA SUD-OVEST

la massima leggerezza nella struttura senza che gli esili elementi verticali rendano frammentaria la visione generale delle rovine. I pilastri sono stati inseriti di fianco ai muri o in punti tali da non disturbare la circolazione dei visitatori, e soprattutto senza recar danno ai ruderi. La frequenza dei pilastri, frazionando il carico, permette plinti di fondazione esili con un minimo disturbo degli strati archeologici.

Ai tubi verticali, allineati secondo la direzione nord-sud sono stati saldati i tubi portanti orizzontali. In direzione perpendicolare a questa sono stati avvitati altri tubi di diametro inferiore alla distanza di cm. 60 l'uno dall'altro. L'insieme di questi correntini costituisce il piano di posa a cui è fissato il manto.

Il materiale plastico forma una superficie senza soluzione di continuità sia nel senso della larghezza che della lunghezza e non è forato da chiodi o viti, ma saldamente ancorato ai tubi nella parte inferiore per mezzo di morsetti.

Con lo stesso sistema è stata attuata a Festòs la copertura del magazzino LVIII (fig. 6) che offriva un caso analogo a quello di Kannia poichè in esso si rinvennero 9 pithoi con decorazione policroma (*Boll. d'Arte* 1956, pp. 251-252, figg. 30-31). Il problema era però più complesso perchè si trattava qui di proteggere, oltre che i vasi restaurati e ricollocati in posto, anche i muri, le malte e l'intonaco originali, particolarmente delicati e deperibili. I materiali e gli elementi costruttivi del primo palazzo di Festòs costituiscono un raro esempio della tecnica minoica e meritano le più attente cure poichè negli altri palazzi cretesi (Cnosso, Mallia, Hagia Triada) sono quasi completamente scomparsi a causa della prolungata

esposizione alle intemperie. È allo studio una adeguata protezione di tutte le parti deperibili del palazzo di Festòs e si trarrà vantaggio dall'esperienza conseguita dopo le prime applicazioni.

Nel realizzare le protezioni di Kannia e di Festòs è stato scartato il cemento armato — adottato a Cnosso, a Festòs nel 1950 (fig. 7) (*Boll. d'arte*, 1952, p. 321, fig. 3 e nota 8) e a Lerna nel 1957 (fig. 9) — per evitare il violento inserimento nel paesaggio di un volume estraneo, per non suggerire l'impressione di una ipotetica ricostruzione dell'edificio antico e per evitare l'incombere di una massa opaca sulle antichità ormai ridotte,

dal tempo e dalle catastrofi, ad astratte composizioni più legate alla circostante natura che non vicine al complesso architettonico della originaria epoca minoica.

E. FIANDRA

LA CERTOSA DI PAVIA

RESTAURO DEL CHIOSTRO GRANDE

IL CHIOSTRO GRANDE della Certosa, vigilato dalle torrette dei camini delle ventiquattro celle, che alzano le loro cuspidi aguzze come lame di alabarde, dà l'impressione che il tempo si sia fermato, immobile, e le arcate che avvolgono il prato abbiano la fissità allucinante di occhiaie vuote.

Durante la guerra si era ottenuto, dopo lunghe trattative, che la Certosa di Pavia fosse risparmiata dai bombardieri delle due parti, ed il cardinale Schuster, con l'aiuto del nunzio di Berna, aveva raggiunto questo difficile accordo anche grazie alla posizione del monumento, isolato in piena campagna, ben visibile e ben controllabile. Io dovevo garantire che non si sarebbe ricorso a nessun trucco per favorire uno o l'altro dei combattenti. Fu per questo che quando il Dollmann mi chiese di poter ricoverare alcune dame della Croce Rossa tedesca, mi opposi, ed il Dollmann docilmente non insistette. Ogni tanto qualche coppia di aeroplani volteggiava intorno al tiburio, o si calava improvvisamente sui chiostri come se volesse atterrare, poi filava via e dopo pochi metri ricominciava a crepitare il fuoco delle mitragliatrici.

Ma alla Certosa non fu rotta neppure una tegola.

Ecco perchè l'improvvisa notizia datami dall'assistente quella mattina di giugno del 1953 mi colpì come se si fosse trattato di un fatto inconcepibile. Durante la notte, nel lato di ponente si era staccata una delle statue sostenute dalle mensole ed era caduta a terra, per fortuna sopra un terreno erboso che aveva attutito il colpo. Si trattava della statua di S. Ambrogio. Ciò mi indusse a compiere subito un accurato esame delle condizioni generali del chiostro, e purtroppo apparve in tutta la sua gravità quel male che la minuta decorazione in terracotta nascondeva anche ad una visita discretamente attenta.

Il chiostro è composto di centoventitré arcate distribuite così: trentaquattro a nord, trentatrè a sud e ventisette per parte negli altri due lati. Le arcate sono sostenute da

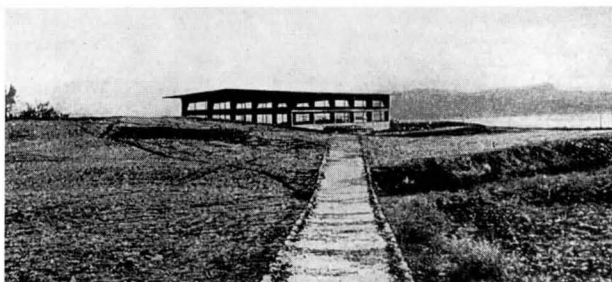


FIG. 9 - LERNA - COPERTURA DI PROTEZIONE IN CEMENTO ARMATO DELLA "CASA DELLE TEGOLE", ESEGUITA NEL 1957 (da *Hesperia*, 1958)

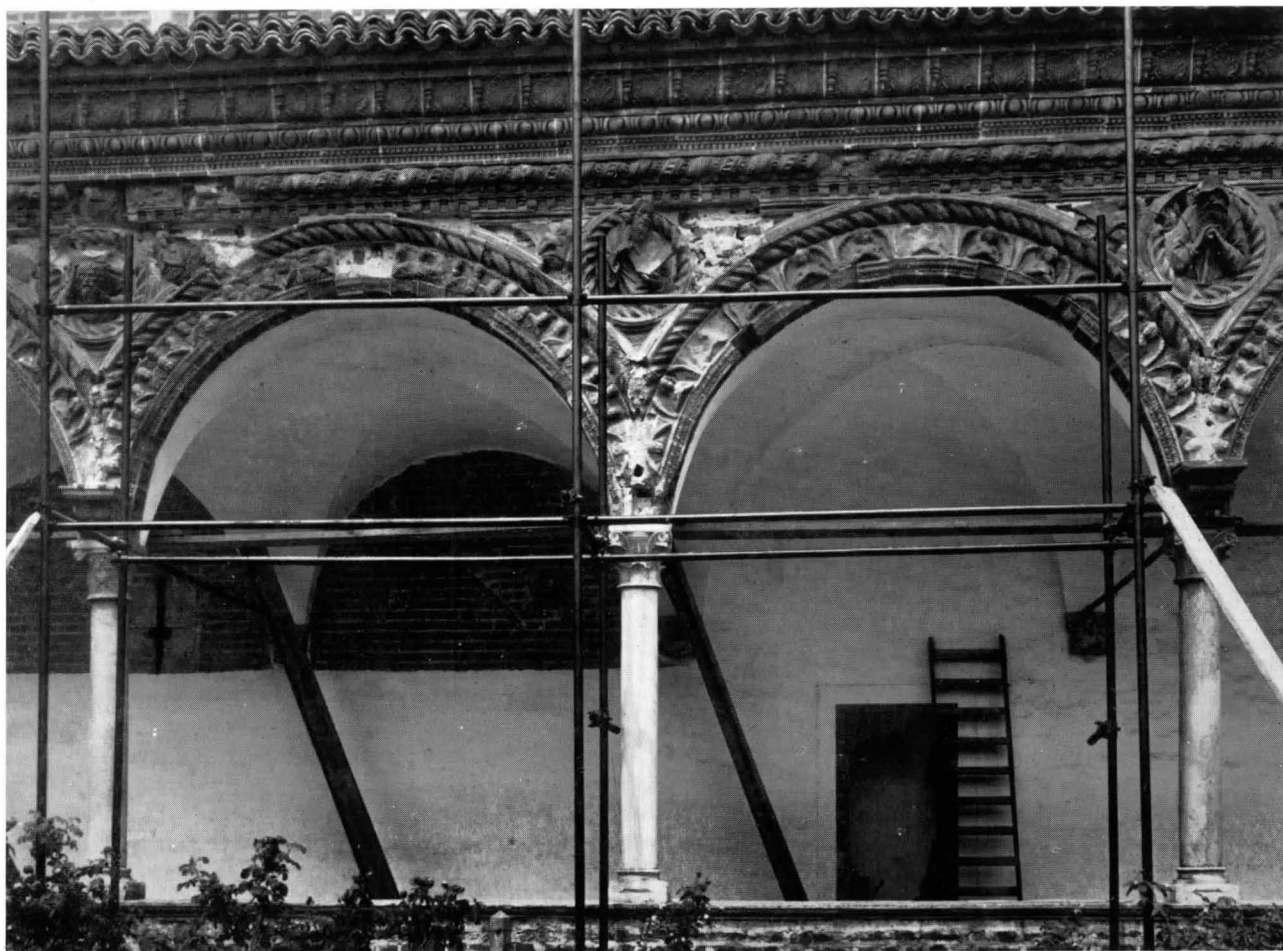


FIG. I - LATO NORD DEL CHIOSTRO GRANDE DURANTE IL RESTAURO

colonne di marmo di Candoglia proveniente dalle cave del Duomo di Milano, e di marmo rosso di Verona fornite da Antonio Rizzo proto del palazzo ducale di Venezia, che nel 1465 lavorava a Pavia, e molto probabilmente alla Certosa. Capitelli e basi sono di bianco di Luni o di mandorlato di Verona; sopra ogni capitello, nella fronte esterna, sporgono mensole che sostengono statue di angeli o di santi, in asse con le sovrapposte patere scorniciate, contenenti busti ancora di santi o di profeti. Nelle patere angolari si ripete il busto di Gesù.

All'esterno gli archi sono accompagnati da cornici sulle quali si distendono teorie di serafini che cantano le lodi della Vergine, e le cui parole si trovano incise sul nastro a tortiglione che avvolge il toro terminale. I sott'archi sono divisi in cassettoncini con fiamme raggianti al centro, come quelle usate da S. Bernardino per circondare il monogramma di Gesù.

Il soggetto della decorazione è l'esaltazione di Maria attraverso il canto degli angeli e l'estatica contemplazione dei santi. Un coro di voci argentine s'inalza dalle arcate e si fonde con quello più greve dei profeti e degli apostoli per creare l'atmosfera di pace e di letizia entro cui operavano e pregavano i bianchi religiosi. Non mai l'arte della figulina ha raggiunto un così alto grado di ricchezza, di

espressione, di potenza emotiva, perchè mai fu trattata con tanta profusione di temi decorativi e altrettanta conoscenza sulle possibilità della materia. Il nome di Guiniforte Solari sale alle labbra quale ideatore di una composizione in cui gli ultimi guizzi (se pur scintillanti) dell'arte che muore, si accompagnano alle prime espressioni dell'arte nuova, piena di rimembranze classiche. All'infuori dei preziosi particolari, basterebbe il motivo delle colonne che continua e sale con le mensole e le statuette pensili fino alle grosse patere, lontana rievocazione delle aureole medioevali, a ricordarla.

La costruzione del chiostro sarebbe stata compiuta, secondo un inventario del 1451, sotto il ducato di Filippo Maria Visconti, ma ciò non concorda con le colonne di marmo rosso del portico fornite quattordici anni dopo, cosicchè parrebbe più giusta l'affermazione che il compimento avvenisse sotto il ducato di Galeazzo Maria Sforza (1466-70), se a far sorgere ancora qualche dubbio non esistesse la differenza di fattura e di soggetto di una metà dell'opera. Infatti mentre sui lati di settentrione e di levante, santi e mezzi busti delle patere sono modellati uno per uno e soltanto il resto è eseguito con gli stampi, sui lati di mezzogiorno e di ponente al posto dei santi si trovano angeli ripetuti meccanicamente, e solo i mezzi



FIG. 2 - CHIOSTRO GRANDE: LA DODICESIMA ARCATA, DA SINISTRA, DEL LATO NORD

busti appaiono singole esecuzioni di artisti. È da notare che questo avviene anche nel chiostro minore, compiuto anteriormente, dove non si trattava tanto di portare a termine il lavoro nel modo più spiccio e meno dispendioso, quanto di mutare il tema che sembrava imperniato sul motivo naturalistico di quella sfilata di teste modellate dal vero ed allineate lungo il fregio, in un soggetto di gusto più ornamentale anche se meno aderente all'indole della costruzione.

Il nostro restauro avrebbe dovuto invitare allo studio della decorazione in terracotta dei chiostri, che è la più alta espressione cui sia giunta in Italia l'arte della figulina applicata all'architettura, ma non è questa semplice relazione che poteva consentirci di trattare un argomento di tale portata.

Alla metà del sec. XV nei cantieri italiani ferveva un lavoro che traeva gran parte del suo vigore dalle nuove forme d'arte alle quali si ispirava. In Lombardia i maggiori cantieri erano due: quello del Duomo di Milano e l'altro della Certosa di Pavia, aperti quasi nello stesso tempo, ai quali i duchi avevano affidato il compito di dimostrare lo splendore di una Corte che voleva essere considerata ricca e potente, degna di rappresentare l'intera penisola.

Il cantiere del Duomo, destinato ad inalzare il sommo monumento cristiano della Lombardia, era legato alle leggi ed al gusto dello stile che signoreggiava l'arte da due secoli; quello della Certosa, pure essendo partito con lo stesso programma, quando spirò l'aria che spalancò le porte al passato, divenne un focolare di arte nuova, campo di eccitanti esperienze ai maestri maturi, scuola ricca di insegnamenti agli apprendisti scesi dalle prealpi.¹⁾

Le terrecotte furono sempre scoperte o erano un tempo tinteggiate? Quello di dare la tinta alle cortine di mattoni

fu un uso abbastanza seguito nel '400, specialmente in Lombardia, ed il più curioso è che la tinta voleva imitare il cotto, i cui corsi venivano segnati con linee bianche per ricordare la malta. Anche il nostro chiostro sembra che fosse dipinto, a giudicare dalle tracce di bianco trovate sui fondi dei bassorilievi e del giallo oro intorno alle fiamme delle formelle nei sott'archi. Ma la tinteggiatura sarà stata originale o data più tardi? Quel che sembra certo è che le figure furono sempre immuni da queste velature cromatiche, forse distese per far meglio risaltare le statue ed i mezzi busti dal fondo.

Il male di cui era affetto il chiostro grande dipendeva da due cause: il deperimento dovuto agli anni, e l'impiego di sistemi non adatti di rafforzamento.

L'argilla usata per le terrecotte è la stessa che anche oggi viene largamente impiegata con buonissimi risultati nelle opere edili; e non solo in Pavia, ma in tutto il suo territorio abbiamo avanzi di edifici romani e monumenti dell'alto medioevo, tutti in mattoni, che non

danno segni di deperimento dovuto ad agenti atmosferici. Le terrecotte usate invece nella decorazione dei chiostri, sembra che vadano rapidamente perdendo, nella loro intima struttura, le facoltà del legante che unisce le loro molecole. Alla base delle cornici e sopra i capitelli si trovano tracce della polvere rossa che si stacca dalle superfici lisce e modellate non protette da intonaco, e se si passa il dito sulle superfici stesse, si ritrae coperto da uno strato di questa polvere. Inoltre, sulle parti più delicatamente modellate, si notano distacchi ed erosioni dovute all'incapacità di resistenza al logorio esterno.

La seconda causa nasce dall'impiego di staffe, perni, grappe di ferro per mantenere l'unione dei vari elementi dell'argilla cotta la quale, essendo molto porosa, lascia penetrare l'umidità atmosferica. Ciò facilita l'ossidazione del metallo con le conseguenze a tutti note.

Non so come mi nacque l'idea di usare la cera associata alla trementina per evitare o almeno ritardare lo spappamento della terracotta. Ho l'impressione che non si tratti di una novità, ma è certo che non ne conoscevo i particolari di preparazione e di uso cosicché posso considerarlo, per parte mia, come un tentativo originale.

Nella ricerca di un preparato per difendere l'arenaria dai danni del gelo e delle variazioni atmosferiche, avevo una lunga esperienza di prodotti offerti dall'industria chimica, ma tutti non rispondenti al bisogno; d'altra parte ammetto l'influenza della lettura di quell'aureo trattato dell'Eastlake sulla pittura ad olio che in quei giorni avevo fra le mani.²⁾ In breve decisi di fare qualche esperimento dapprima su vecchi mattoni, poi su qualche tratto secondario della cortina del chiostro piccolo, quindi man mano su superfici sempre maggiori, finché a capo di qualche

anno di prove e di osservazioni, constatai che l'assorbimento della cera sciolta nella trementina dava alla superficie della terracotta la resistenza cercata senza alterazione del colore. Aggiungo che fatto lo stesso trattamento alla superficie del rivestimento esterno del tufo nella basilica di S. Michele in Pavia ottenni il medesimo risultato, cosicché d'accordo col Soprintendente prof. Crema, si stabilì di estendere l'esperimento a tutto il porticato del chiostro.

Assai più complesse sono state le operazioni per il consolidamento delle terrecotte. L'esame fatto rivelò la gravità del male che da tempo minava il chiostro e che si sarebbe risolto, a breve scadenza, in un disastro irreparabile. Statue staccate dalla retrostante composizione decorativa, che minacciavano di crollare sotto la spinta del vento, figure già spaccate in molte parti che stavano in piedi per un miracolo di equilibrio; cornici, mensole, serafini cadenti o caduti; catene di ferro che invece di trattenere spingevano in fuori gli elementi della terracotta, o spaccavano la muratura; insomma un'opera di disgregazione nascosta o mascherata dalla decorazione plastica e perciò resa più pericolosa (figg. 1-5).

Fu necessario smontare numerosissime statue, sostituire perni e staffe di ferro con altre di ottone, tassellare cornici, iniettare malta di cemento, rinsaldare membra frantumate, insomma procedere con infinita pazienza senza rifare, senza imitare pezzi antichi, senza rendere troppo visibili i contatti.

Durante il lavoro si sono scoperte tracce di interventi precedenti: l'ultimo fu quello della seconda metà del secolo scorso, cominciato bene ma sospeso quasi subito per la solita mancanza di fondi, il fatale destino dei monumenti italiani. Si era mutata qualche grappa, si era fermato qualche pezzo, ma poi tutto ricadde in un musulmano fatalismo, dal quale doveva risvegliare bruscamente la caduta della statua di S. Ambrogio.

Il problema che si presentò era tecnicamente ed economicamente abbastanza grave. E aggiungerò anche amministrativamente. Per ottenere i fondi necessari occorreva una perizia, ma come poterne calcolare la entità senza il minuto esame di arcata per arcata che solo al momento dell'intervento poteva compiersi? Sarebbe stato necessario ricorrere al solito sistema che soddisfa il funzionario delegato a giudicare seduto alla propria scrivania. E fin qui poco male; il peggio veniva quando si sarebbe dovuto aprire la gara fra le varie ditte ritenute valide. Questo lavoro di seria responsabilità doveva darsi a cottimo o a misura? Il restauro dei nostri monumenti dovrebbe condursi così ed ignorare la necessità di operai specialisti, quei cari nostri vecchi compagni di lavoro, cresciuti nel rispetto delle antiche strutture, che studiavano amorosamente prima di venire in loro soccorso. Oggi si pretenderebbe di calcolare a metro quadrato il prezzo del restauro di un affresco con la mentalità di quel furiere, che ai miei tempi affermava solennemente: tutti gli uomini sono utili, nessuno è indispensabile.

Per risolvere gli ostacoli volli fare un tentativo coi mezzi che avevo a disposizione, cioè con l'assistente, già abilissimo lapicida, e con un vecchio muratore della Certosa aiutato da un compagno, entrambi ultimi addetti alla manutenzione del monumento. Il lavoro cominciato il

15 giugno del 1953 è terminato ora, cioè dopo sei anni con interruzioni stagionali.

Nessun contributo speciale fu chiesto allo Stato, nessun nuovo operaio venne assunto, le spese furono contenute entro i mezzi di cui poteva disporre la Soprintendenza. Oggi sono in grado di affermare con soddisfazione che il chiostro grande della Certosa di Pavia è consolidato in modo stabile e che può ritenersi assicurato lunghi anni all'ammirazione di tutti coloro che, da ogni parte del mondo, accorrono a visitare una delle più affascinanti opere dell'arte italiana.

E questo senza le perizie fatte a tentoni, senza quell'apparato burocratico che non è mai servito a mutare in lavori perfetti le raffazzonature.

Mi sia concesso al termine di questa impresa lunga e faticosa condotta col solo aiuto di pochi operai, che

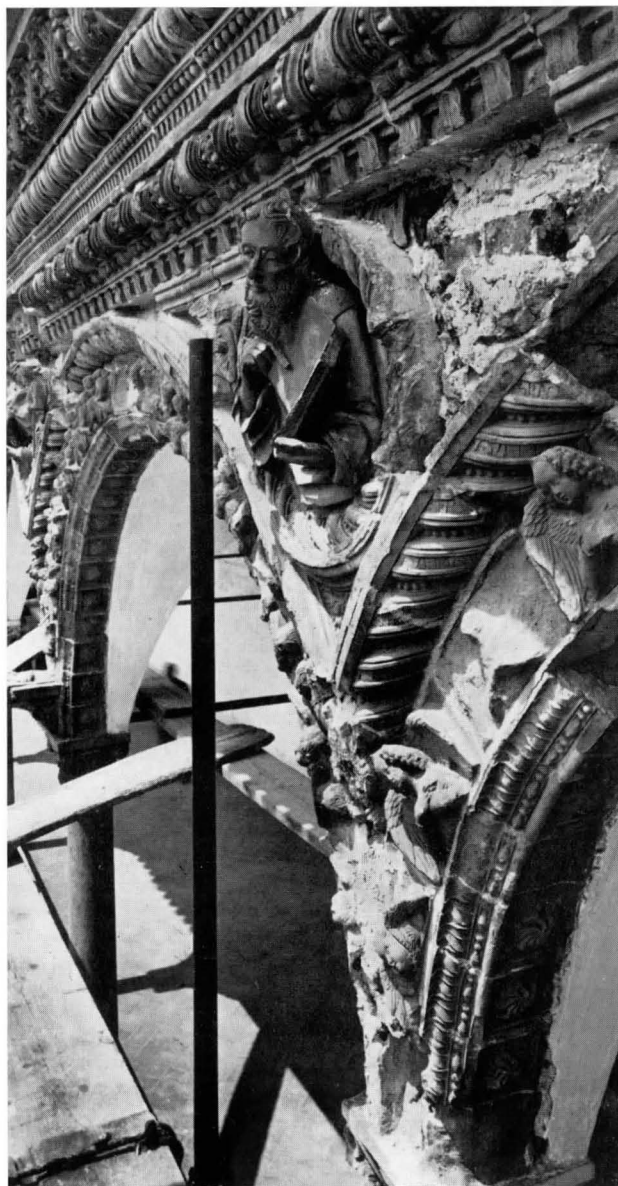


FIG. 3 - CHIOSTRO GRANDE: LA TREDICESIMA ARCATA, DA SINISTRA, DEL LATO NORD



FIG. 4 - BUSTO DI S. BERNARDO, PRIMA DEL RESTAURO



FIG. 5 - BUSTO DI S. BERNARDO, DOPO IL RESTAURO

avevano capacità di intendere ciò che si voleva da essi ed esperienza per tradurla in atto, che il restauro dei monumenti richiede soprattutto, dal dirigente al più modesto aiutante, questa preparazione spirituale senza di che l'intervento può risultare controproducente e l'arte mutarsi in mestiere.

G. CHIERICI

1) Un busto di terracotta che si trova sul lato di ponente porta la firma: Rossi 1609. Questa firma è l'unica trovata su tutte le terrecotte del chiostro. Il Valerio non fece cenno di questo scultore che pure lavorava al tempo suo (1604-1645).

2) CH. EASTLAKE, *Storia della pittura ad olio*. Traduzione dall'inglese di G. A. Bezzi, Livorno 1849.

3) Debbo segnalare con molto compiacimento l'opera attiva ed intelligente prestata in questo delicatissimo restauro dall'assistente Cesare Alberizzi marmista e da Ugo Necchi muratore, i quali non ebbero né chiesero alcun compenso. Sono sicuro che le mie parole verranno accolte da essi come il più ambito premio.

LA RICOSTRUZIONE DEL PORTALE DEGLI EX ORTI FARNESIANI ED IL NUOVO INGRESSO AL PALATINO

SINO A CIRCA il 1850, il Palatino aveva conservato l'aspetto che gli era stato conferito tre secoli prima dai Farnese, quando, poco dopo la venuta di Carlo V, occuparono tutta la metà occidentale del Colle e vi crearono, per volere del Cardinale Alessandro, i famosi giardini, gli "Orti Farnesiani". Lungo il loro lato settentrionale gli Orti scendevano a ripiani o terrazze digradanti verso la valle del Foro Romano, allora "Campo vaccino", ed erano in tal zona recintati da un alto e poderoso muro di contenimento e di sostegno del primo terrazzo inferiore. L'ingresso principale agli Orti si apriva lungo il centro di questo muro, ed era costituito da un monumentale portale in tufo e travertino, recante sull'epistilio coronato dallo stemma dei Farnese l'iscrizione: "Horti Palatini Farnesiorum". Traverso questo ingresso si accedeva ad un cortile semicircolare ornato di statue e dal quale, mediante rampe, ripiani, gradinate e monumenti interposti ed in asse col portale stesso, si raggiungeva il sommo del Colle (fig. 1). Quest'ultimo complesso si conserva in buona parte ancora oggi, sebbene alterato nel suo aspetto generale dalla diversa configurazione assunta dal Palatino in seguito agli scavi archeologici compiuti e da una folta vegetazione d'alto fusto. Si conservano infatti il Ninfeo, posto a livello del primo ripiano, nonché il secondo ed il terzo terrazzo sopra il Ninfeo stesso; la fontana così detta del "Teatro", e le due scalinate simmetriche a rampe che dai lati della fontana raggiungono la vetta del Colle, ai fianchi delle due uccelliere a chiosco che formano il coronamento del complesso.¹⁾

Dal 1880, con gli scavi intrapresi dal Lanciani per porre in luce i resti della Casa delle Vestali, scomparve il muraglione lungo la valle del Foro, e, nel 1883, fu smontato il portale di ingresso agli Orti. I suoi pezzi giacquero in un primo tempo non lontano dal luogo ove il portale stesso sorgeva; quindi furono trasportati ai piedi del versante meridionale del Palatino, lungo la Via dei Cerchi, ove rimasero abbandonati per qualche decennio per essere poi trasferiti nei pressi delle Terme di Caracalla, avanti l'ingresso del parco di Montedoro, ove giacquero alla rinfusa, dimenticati tra le alte erbe sino al 1954, quando, a seguito del voto espresso su proposta della sig.na prof.ssa M. Barosso dal Congresso di Storia dell'Architettura di Perugia del 1954, e per interessamento del Soprintendente del Foro Romano e Palatino, prof. P. Romanelli, che mi affidò la ricostruzione, i pezzi tornarono finalmente ai piedi del Colle per ricostruire il portale e reintegrarlo nuovamente alla sua funzione di ingresso principale e monumentale al Palatino.

Il portale è opera del Vignola, sebbene la parte superiore di esso sia stata con tutta probabilità realizzata più tardi da Girolamo Rainaldi (fig. 3). La parte inferiore, in tufo litoide e travertino, rispecchia infatti la tipica architettura del Vignola, sia come schema architettonico sia per la sua caratteristica a bugnato a forte rilievo, e di cui l'esempio più vicino abbiamo nel grande portale d'ingresso