Premio "Piero Gazzola" 2017 per il restauro
del patrimonio monumentale piacentino

Il Duomo di Piacenza e il Guercino

FAI
Delegazione di Piacenza

Associazione Dimore
Storiche Italiane

Associazione Palazzi Storici
di Piacenza

Premio "Piero Gazzola" 2017 per il restauro
del patrimonio monumentale piacentino

Il Duomo di Piacenza e il Guercino

Promosso da:
Associazione Dimore Storiche Italiane, Delegazione di Piacenza
Associazione Palazzi Storici di Piacenza
FAI - Fondo Ambiente Italiano, Delegazione di Piacenza

Con il patrocinio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Parma e Piacenza

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Con il contributo di:

BANCA DI PIACENZA
LA NOSTRA BANCA

FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO

Comitato scientifico del Premio Gazzola:
Presidente onorario Anna Maria Matteucci, emerito di storia dell'arte medievale
e moderna e di storia dell'architettura dell'Università di Bologna

Presidente Domenico Ferrari Cesena, emerito della University of California at Berkeley,
già ordinario Politecnico di Milano e Università Cattolica del Sacro Cuore, Piacenza,
già capo delegazione FAI Piacenza

Anna Còccioli Mastroviti, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Parma e Piacenza

Manuel Ferrari, direttore Ufficio per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto
della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Antonella Gigli, direttore dei Civici Musei di Palazzo Farnese, Piacenza

Marco Horak, presidente Associazione Palazzi Storici di Piacenza

Carlo Emanuele Manfredi, delegato per Piacenza Associazione Dimore Storiche Italiane
già direttore della Biblioteca Comunale "Passerini Landi", Pacenza

Susanna Pighi, conservatore beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Valeria Poli, Liceo artistico " B.Cassinari", Piacenza

Anna Riva, archivista, Archivio di Stato, Piacenza

Luciano Serchia, già Soprintendente per i beni architettonici
e paesaggistici per le province di Parma e Piacenza

A cura di: Anna Còccioli Mastroviti, Domenico Ferrari Cesena

Fotografie di:
Fiorenzo Barbieri, architetto
Fondazione Gianfranco Ferré, Milano
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza
Ufficio beni culturali della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Stampa a cura di: Ticom Piacenza, 2017

Prefazione
Giovanna Paolozzi Strozzi, Soprintendente Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

La Cattedrale di Piacenza: evoluzione degli approcci metodologici ai cantieri di restauro del Novecento
Manuel Ferrari

Gianfranco Ferré: il restauro degli affreschi del Guercino nella cupola del Duomo
Rita Airaghi

Dal Morazzone al Guercino: la cupola della Cattedrale
Susanna Pighi

Il restauro dei dipinti di Morazzone e Guercino nella cupola del Duomo
Carlo Giantomassi, Donatella Zari

Gli interventi al Duomo di Piacenza dal 2005 ad oggi: criteri e tecniche adottati nell'ambito dell'evoluzione teorica e pratica del restauro architettonico
Camilla Burresi

Kronos – Museo della Cattedrale: tesori d'arte nel cuore di Piacenza
Susanna Pighi

I progetti per il restauro del campanile e di Kronos – Museo della Cattedrale
Fiorenzo Barbieri

Prefazione

È giunto quest'anno alla dodicesima edizione il *Premio Piero Gazzola per il restauro del patrimonio monumentale piacentino*.
Intitolati ad una delle figure più poliedriche e interessanti del secondo dopoguerra in tema di monumenti e ambienti storici, legata alla stesura della Carta di Venezia approvata nel corso del II Congresso Internazionale del Restauro tenutosi a Venezia nel maggio 1964, di cui Piero Gazzola fu promotore con Roberto Pane, i "quaderni" del "Premio Piero Gazzola" sono la testimonianza più eloquente di un programma ideato e portato avanti dal Comitato Scientifico del premio stesso che, dal momento della sua istituzione, nel 2006, si è svolto di concerto con la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Parma e Piacenza, oggi Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza, che ha un suo funzionario tra i componenti il Consiglio Direttivo e il Comitato Scientifico.

Il "Premio restauro 2017" è assegnato alla Cattedrale di S. Maria Assunta in Piacenza, e intende fare il punto, attraverso i saggi di Manuel Ferrari e di Camilla Burresi, sui restauri condotti, soprattutto negli ultimi decenni e sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza che dirigo, a questo antico, articolato e complesso edificio, i cui problemi conservativi sono molteplici e sono stati affrontati attraverso i secoli, soprattutto alla fine del XIX secolo, secondo le risorse culturali e materiali delle epoche. Manuel Ferrrari (*La cattedrale di Piacenza: evoluzione degli approcci metodologici ai cantieri di restauro del Novecento*) ripercorre le fasi salienti dei principali cantieri di restauro, a cominciare dalla costruzione della nuova sagrestia in stile neogotico, su progetto di Giannantonio Perreau, seguita da una stagione di lavori, partecipe l'architetto Camillo Guidotti, voluti dal Capitolo della Cattedrale, per riconsegnare la fabbrica "*al suo stato originario per quanto possibile*". È il grande capitolo dei restauri scalabriniani in parte conclusi nel 1901 e solennizzati con la grande cerimonia di riapertura della Cattedrale. Gli interventi promossi dal vescovo G. Battista Scalabrini e diretti da Camillo Guidotti tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento si inseriscono a pieno titolo nel solco del restauro analogico, e, come scrive Camilla Burresi (*Gli interventi al duomo di Piacenza dal 2005 ad oggi: criteri e tecniche adottati nell'ambito dell'evoluzione teorica e pratica del restauro architettonico*) nel nome di un (impossibile) ripristino della cattedrale medievale a discapito della fase rinascimentale e barocca. Il successo del restauro stilistico, trasposto in Italia nel più facile e meno rigoroso "restauro analogico", ha originato una moltitudine di interventi fortemente demolitivi sia nei riguardi dei monumenti storici che del tessuto urbano circostante, mentre i successivi sviluppi e contributi che hanno portato alla nascita del restauro moderno nel secondo dopoguerra non hanno avuto una uguale forza di diffusione e applicazione.

Il capitolo restauro per la Cattedrale piacentina, è stato, come si evince dai saggi riuniti in questo "quaderno", particolarmente lungo e complesso e ha coinvolto, anche in anni piuttosto recenti, studiosi, operatori e maestranze specializzate. Credo che la conoscenza storica e scientifica del bene si possa conseguire solo con l'interazione fra più figure professionali che, lavorando sinergicamente, apportano conoscenze diverse, ma indispensabili alla realizzazione di uno studio completo. Mi piace ricordare, a questo proposito, l'intervento di restauro degli affreschi seicenteschi della cupola, economicamente sostenuto da Gianfranco Ferré nel 1983, seguito da Paola Ceschi Lavagetto per la allora Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici per le province di Parma e Piacenza, e dettagliatamente descritto, nelle pagine che seguono, da Carlo Giantomassi e Donatella Zari, un importante capitolo nella storia del restauro, come si leggerà e, in particolare, dei restauri alla Cattedrale.

Ultimi in ordine di tempo, gli interventi progettati e diretti dall'architetto Fiorenzo Barbieri concernenti il restauro del campanile, l'apertura e l'allestimento di *Kronos-Museo della Cattedrale*, inaugurato nel 2015 e di cui scrive Susanna Pighi - e i percorsi per la salita in cupola e la visione ravvicinata degli affreschi di Guercino, inaugurati questi ultimi lo scorso 4 marzo in coincidenza con l'apertura della mostra *Guercino tra sacro e profano* allestita ai Musei Civici di Palazzo Farnese.

Sulla base della situazione degli studi, il lavoro di ricerca sotteso agli interventi degli autori dei singoli testi, indispensabile premessa all'intervento di restauro, ha l'obiettivo di ripercorrere e intrecciare i diversi registri sui quali si è mossa la storiografia, dalle vicende storico-costruttive della Cattedrale alla cronologia dei restauri, dall'analisi stilistica a una lettura iconografica. Credo che i contributi riuniti in questa sede possano costituire la base per ulteriori saggi esplorativi dedicati alla Cattedrale dalla sua fondazione ad oggi. Auspico che intenzione del Comitato Scientifico del *Premio Piero Gazzola per il restauro del patrimonio monumentale piacentino* sia quella di contribuire ad allestire, sulla base delle fonti e di nuovi riscontri documentari, un solido e ampio contesto di riferimento nella correttezza metodologica della conduzione della ricerca per

la conoscenza, la tutela e la valorizzazione del patrimonio monumentale. La fruizione dei beni cultuali è infatti sempre strettamente connessa alla loro conservazione, tutela e valorizzazione, ad una conoscenza sempre più approfondita. Qualsiasi intervento di restauro necessita di una progettualità che deve riguardare indiscutibilmente tutte le fasi e coinvolgere più figure professionali e con competenze integrate, come peraltro dimostrano i più recenti interventi di restauro alla Cattedrale di Piacenza.
L'intervento sui beni culturali deve infatti essere progettato con una visione di insieme data dalla destinazione d'uso e dalla fruizione. Da qui la necessità di definire un progetto che parta dalla conoscenza profonda del bene in tutte le sue forme, soprattutto in epoche come quella attuale in cui la velocità dei media veicola mostre evanescenti e restauri. Se si vuole tutelare e valorizzare il nostro patrimonio, occorre conoscerlo e vigilare, esercitare un'azione di monitoraggio costante affinché esso non sia danneggiato o cancellato.
Uno dei compiti della Soprintendenza è anche quello di non allentare la vigilanza critica.

Giovanna Paolozzi Strozzi
Soprintendente Archeologia Belle Arti
e Paesaggio per le province
di Parma e Piacenza

La Cattedrale di Piacenza: evoluzione degli approcci metodologici ai cantieri di restauro del Novecento *

Manuel Ferrari

La Cattedrale di Piacenza ben manifesta i variegati approcci teorici e metodologici al restauro, dalla fine del XIX secolo con il grande cantiere promosso dal vescovo Scalabrini, fino ai più attuali interventi conservativi degli apparati lapidei e laterizi. Intento di questo intervento è percorrere la prima fase di questa ricca stagione di ricerca, valutando le declinazioni che il pensiero europeo ha avuto in ambito piacentino, fino agli esiti più maturi che seguono alla carta di Venezia, di cui il Premio celebra uno dei principali autori. Si assiste in quegli anni ad una rapida evoluzione della prassi nella quale matura una sempre più chiara via italiana del restauro, dove l'impegno prioritario è rivolto alla conservazione di ogni manufatto costruito a rischio, considerato patrimonio irrinunciabile della collettività e facente parte organica di un contesto urbano e territoriale, indipendentemente dalla sua data di costruzione, escludendo ogni deviante suggestione al "ripristino" (*Manuale del restauro architettonico* 2007). Nel Testo Unico delle Disposizioni Legislative in materia di beni culturali ed ambientali (n. 490/1999) viene sancita la definizione di restauro quale "*intervento sulla cosa volto a mantenerne l'integrità materiale ed assicurare la conservazione e la protezione dei suoi valori culturali*". L'assunto è quello del bene culturale quale portatore di civiltà, espressione di una società: la materia va conservata in ragione del suo valore testimoniale e non sono ammissibili sottrazioni o mistificazioni.
Ma procediamo con ordine da quel clima culturale di metà XIX secolo, entro il quale si forma uno degli architetti più attivi a Piacenza tra la fine dell''800 e i primi decenni del '900: Camillo Guidotti.
Dopo la realizzazione della nuova sagrestia in stile neogotico su progetto di Giannantonio Perreau, in ossequio al principio dell'eclettismo tipologico (Poli 2010), si apre una stagione di lavori voluti dal Capitolo della Cattedrale, volti alla riduzione della fabbrica "*al suo stato originario per quanto possibile*". Nella perizia del 30 dicembre 1884, Cella riferisce circa la situazione strutturale della Cattedrale che: "*la parte esterna abbisogna ora di restauri necessari ed urgenti ne richiede l'armatura del tetto, consunta in parte per vetustà, e tutta l'ornamentazione esterna in arenaria*" (Archivio della Cattedrale cart.5, 30 dicembre 1884).
Nel 1892 per opera del Genio Civile di Piacenza si procede ad una prima sommaria manutenzione della copertura, ma si avverte l'esigenza di dar seguito ad un più ampio intervento di restauro della grande fabbrica. Stando questi presupposti, mons. Giovanni Battista Scalabrini (fig. 1), vescovo della diocesi dal 1876, decide di farsi promotore di questa straordinaria impresa. Con la nota lettera aperta del 9 febbraio del 1894 al clero ed al popolo piacentino *Pel nostro Duomo* annuncia di voler procedere ai restauri, delineandone le motivazioni religiose etiche ed estetiche. Nel marzo dello stesso anno viene nominata la Direzione Tecnica preposta a seguire i lavori, composta dagli ingegneri Giuseppe Manfredi e Guglielmo della Cella e da Camillo Guidotti, professore di disegno dell'Istituto Gazzola. Dopo non poche difficoltà, a seguito di reiterate sospensioni da parte degli organi di vigilanza, i lavori possono cominciare dalla facciata. Per comprenderne la direzione impressa dal vescovo Scalabrini e dalla Commissione Amministrativa dobbiamo necessariamente riferirci ad un più ampio quadro d'indagine. Mentre il restauro stilistico di matrice viollet-leduchiana celebrava i suoi grandi fasti in Europa, una tempestiva e generosa crociata interventista degli "inglesi" che aveva per obiettivo la salvaguardia dei grandi monumenti italiani, trovava in Camillo Boito un teorico ed appassionato divulgatore. Con la prima Carta Italiana del Restauro da lui promossa si sancisce il netto rifiuto dell'autoinganno del completamento o della reintegrazione in stile e, contro ogni ingenua suggestione analogico-stilistica, si rilancia la necessità che il confronto tra antichi e moderni venga compiuto lealmente senza "mimetici travestimenti" (*Manuale del restauro architettonico* 2007). Per l'azione tenace di Gustavo Giovannoni questo concetto si protrarrà in Italia fino a quasi la metà del XX secolo, quando la coerenza dei principi sarà minata dagli eventi bellici che ne evidenzieranno la non generale applicazione.

Fig. 1 - Ditta Monti, Giovanni Battista Scalabrini, *1901, Cattedrale, esterno, fianco sinistro, transetto, loggia, colonna terza da destra*

Nella Piacenza di fine'800, il clima culturale della borghesia medio alta al quale lo stesso Guidotti apparteneva si caratterizza per un massimalismo religioso, il trabocco del romantico, il gusto retrò ed un indole sognatrice, elementi che sfoceranno in campo sociale e del gusto nel clima spensierato e brillante della Belle Époque (Bianchi 1993).
Il vescovo Scalabrini è sollecitato dalla nuova ideologia nazionale e liberale, che vede nella storia medievale e nelle esaltazioni neoguelfe

Fig. 2 - Ditta Monti, Camillo Guidotti, 1901, Cattedrale, esterno, fianco sinistro, loggetta seconda, colonna quinta da destra

sul ruolo storico del vescovo e del Duomo elementi utili a coniugare istanze ideologiche ed impegno politico ed economico. Dall'altro lato il Guidotti è uomo dalla notevole sensibilità artistica, unita ad un'indole sognatrice via via arricchita da un'attenta disamina critica delle principali innovazioni tecniche e tecnologiche, unita ad un continuo aggiornamento professionale, che recepisce di riflesso i termini del dibattito architettonico del tempo, in particolare dell'informato contesto milanese (Bianchi 1993). Negli "Studi e proposte" per il Duomo di Piacenza (1895), il Guidotti (fig. 2) delinea con chiarezza il metodo con cui intende operare: "…. *quando siavi il tipo vecchio da riprodurre o da imitare, rifacendo conci o parti distrutte o non ultimate in origine per fortuite ragioni, converrà che le parti nuove sieno lasciate nella loro tinta naturale, e di più sarà bene contraddistinguerle con segni certi, affinché i posteri non abbiano ad essere tratti in inganno. Quelle aggiunte poi o modificazioni, che sono state introdotte nell'edificio, potranno essere conservate e considerate quali altrettante opere a sé, fino a che non abbiano a svisare o mascherare manifestamente parti notevoli del monumento, chè in tal caso dovranno essere rimosse o distrutte*".

La direzione tracciata nettamente nel 1894, guiderà tutto il cantiere secondo i canoni della tradizione ottocentesca positivistica e viollet-leduchiana della sostituzione con copia dell'originale danneggiato, non rinunciando a soluzioni più moderate. Per quanto riguarda le sculture, in generale prevalgono criteri sostitutivi procedendo con calchi degli apparti interni ma anche di architetture coeve sul territorio ritenute in assonanza stilistica. Guidotti non rinuncia poi ad invenzioni di fantasia in assenza di materiale documentario, in particolar modo per quanto concerne il nuovo pulpito ed il fronte della cripta. I dettagliati elaborati del Guidotti saranno tradotti in scultura dagli ottimi Fedele Toscani, Giovanni Pagani, Pier Enrico Astorri, Pietro Spelta e Annibale Monti (Cassanelli 1984)

Quando lo Scalabrini nel 1901 con una solenne cerimonia riapre il Duomo alla cittadinanza a conclusione del primo lotto di lavori (fig. 3), si assiste ad una violenta reazione e ad un acceso dibattito della comunità scientifica. A destare stupore sono soprattutto gli interventi relativi alla facciata e le demolizioni degli altari delle navate laterali "veri monumenti alla pietà degli antichi piacentini" (Tagliaferri 1964). Il vescovo Scalabrini per difendere le scelte compiute deve interpellare il Beltrami che, a difesa dei restauri, ad argomentazioni prettamente stilistiche deve affiancare più fondate ragioni di carattere strutturale. Il dibattito non lascia indifferente nemmeno il Guidotti; quando nell'adunanza della Commissione amministrativa del 21 settembre 1899 il canonico monsignor Piacenza chiede di rimontare gli altari rimossi dalle navate minori, l'architetto appoggia tale proposta che "*tuttoché artisticamente non logica, pure fu accettata nel risarcimento di altri tempi di non poca importanza*". Non è dato sapere quanto sul cantiere del Duomo incisero le forzature esterne alla direzione lavori. Un fondamento può avere la riflessione mossa dal Tagliaferri (1964), quando afferma che "*quell'irrefrenabile eliminazione, più che all'architetto Guidotti, si deve attribuire ad altri, che s'erano intromessi abusivamente …*".

Certamente il cantiere del Duomo costituisce per il Guidotti un punto di svolta, imponendogli una più matura riflessione ed una maggior consapevolezza storico-critica, con una conseguente crescita morale e professionale.

I lavori, che per completezza narrativa ci limiteremo sommariamente ad elencare, riguardarono, come richiesto dallo Scalabrini, sia la "*liberazione*" dei prospetti della Cattedrale con eliminazione dei corpi addossati, sia il restauro e consolidamento complessivo della grande fabbrica.

Si iniziò dalla facciata, interessata da gravi problemi di ordine strutturale (fig. 4). L'installazione di un ponte di servizio voluto

Fig. 3 - Interno del Duomo dopo i restauri, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi

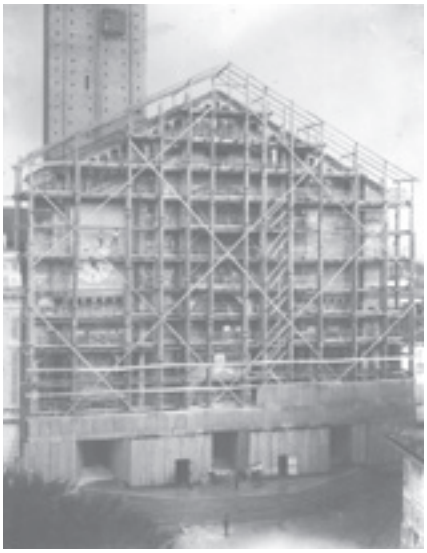

Fig. 4 - Facciata del Duomo durante i restauri, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi

dal Genio Civile nel 1893 consentì l'osservazione di una profonda lesione che dall'architrave del portale maggiore saliva fino alla croce al culmine del frontone. Si procedette pertanto al consolidamento del rosone, ampiamente deformato, mediante successiva sostituzione della ghiera centrale e al rifacimento della prima vela della campata centrale. Seguì il restauro delle gallerie mediane laterali e superiori con sostituzione di colonnine basi e capitelli; vennero riparate le lastre di copertura del timpano. Si sostituirono le lastre di arenaria di rivestimento corrose e sfaldate, non prima di aver rimosso il quadrante dell'orologio dal campo laterale sinistro. Il protiro centrale venne ampiamente rimaneggiato con il desiderio di eliminare i rifacimenti attuati a partire dal XV secolo. Fu abbassata la loggia, demolita la balaustra, modificate le colonne dell'ordine inferiore con sostituzione completa dei capitelli con nuovi raffiguranti gli *Evangelisti*, opera dell'Astorri. Sopravvissero i leoni, che su indicazione del Beltrami "pur di maniera cinquecentesca, hanno un certo valore artistico e storico che sarà bene conservare"(Poli 2010). Nel 1901 per desiderio di Scalabrini venne posizionata una croce celtica al culmine della facciata.

Fig. 5 - Demolizione della Loggia della Cancelleria, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi

Nel fianco nord, a seguito della demolizione della Loggia della Cancelleria (fig. 5), si procedette con ampie sostituzioni delle parti in arenaria. Le loggette vennero ricostruite fatta eccezione per la prima in controfacciata, con totale sostituzione di colonnine, basi e capitelli. Al posto di altrettante colonnine furono collocate le statue dei principali artefici del restauro ovvero Giovanni Battista Scalabrini, Carolippo Guerra e Camillo Guidotti.

Il portale su via Guastafredda, modificato nel 1720 per realizzare il passaggio tra il palazzo vescovile e la Cattedrale, venne ripristinato senza riuscire a recuperare i leoni stilofori originari che erano stati smontati e collocati nella villa Belvedere di Torrano, in quanto ritenuti troppo usurati.

Per quanto concerne le absidi, il rivestimento in arenaria fu ampiamente risarcito ed il fregio all'imposta delle gallerie sostituito in buona parte. La finestra centrale, all'interno nascosta dal quadro di Francesco Coghetti, venne ripristinata operando ampie sostituzioni oltre all'aggiunta di due mascheroni laterali all'esterno.

Il fianco meridionale, in analogia agli altri fronti, avrebbe dovuto essere totalmente restaurato ma per indisponibilità di fondi furono probabilmente eseguiti solo piccoli interventi locali. Nel progetto di Guidotti erano previste riparazioni del rivestimento in arenaria e delle loggette oltre all'apertura della porta a lato della seconda parasta (forse anticamente utilizzata quale ingresso riservato ai canonici che abitavano i chiostri) ed il completamento, come per il lato nord, del coronamento a gallerie ottenuto con chiusura del fronte del transetto.

All'interno, si procedette come già detto ad ampie sottrazioni, in modo particolare degli apparati introdotti a partire dal Concilio di Trento: furono smantellati gli altari addossati alle pareti delle navate laterali e dei transetti, oltre a gran parte degli affreschi del presbiterio, opera di Ludovico Carracci e Camillo Procaccini.

Fig. 6 - Altare della Madonna del Popolo prima dei restauri, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi

La cripta venne ripristinata, arretrandola, secondo l'ingombro dell'impianto originario, e fu dotata di nuovo fronte disegnato dallo stesso Guidotti e realizzato da Toscani e Pagani.

Sul finire del primo decennio del '900 la fabbriceria della Cattedrale si trovò a risolvere ulteriori problemi già rilevati nella prima campagna di lavori, con particolare urgenza rivolta alla situazione strutturale del tiburio della cupola. I lavori preventivati in 5.958 lire furono ultimati solo nella prima metà del 1911.

Negli anni seguenti si procedette a puntuali manutenzioni delle coperture in avanzato stato di degrado, senza mai risolvere adeguatamente il problema che sarà oggetto di una sistematica attenzione a partire dalla fine degli anni '50.

Particolare attenzione fu rivolta agli altari che erano stati smontati ed accatastati in baracche provvisorie all'esterno della Cattedrale. L'unico di questi ad essere rimontato dopo aver valutato molteplici soluzioni circa il suo collocamento, sarà quello del Bagarotti. I grandi altari della Madonna del Popolo (fig. 6) e del SS. Sacramento, saranno venduti con autorizzazione ministeriale.

Alcuni lavori di completamento continuarono anche dopo la grande guerra. Nel 1922 su disegno del Guidotti e per mano di Carlo Strinati, si

completarono i fregi del cordolo sottostante la loggetta di coronamento dell'abside maggiore, intervento ben riconoscibile per l'impiego di materiale differente rispetto all'originale.
Una nuova stagione di lavori prese il via dopo la seconda guerra mondiale, a seguito della quale intervenne in prima fase il Genio Civile con un finanziamento dedicato alla ricostruzione post bellica, con puntuali riparazioni soprattutto in facciata.
Ma la situazione strutturale della Cattedrale doveva continuare a preoccupare il vescovo e le autorità di tutela, in modo particolare per quelle parti di edificio che non erano state interessate dagli interventi scalabriniani quali le coperture e la cella campanaria.
A seguito di ripetute sollecitazioni, il 22 giugno 1952 l'ingegnere capo del Genio Civile Pietro Rinetti, dopo un attento sopralluogo, con una lettera indirizzata al Prefetto di Piacenza e alla Soprintendenza di Bologna propose alcune linee d'intervento. Il tetto della navata centrale, era ritenuto "spingente" in quanto retto da capriate senza catene, mentre le travi che reggevano le falde delle navate laterali erano in gran parte fatiscenti. Il castello delle campane andava rimosso e sostituito. Ad una proposta di interventi locali quali la messa in opera di catene e la sostituzione di parti lignee, seguirà in contraddizione la perizia redatta dal Genio Civile datata 30 novembre 1954, nella quale si elencano le principali lavorazioni che fungeranno da linea guida per tutti gli interventi che si realizzeranno negli anni seguenti.
Alla voce 1 si legge "*demolizione della copertura a tetto sulla navata centrale*", mentre al punto 7 si chiarisce che la ricostruzione avverrà in laterizio armato tipo S.A.P. Per quanto concerne i rivestimenti in arenaria dei fronti si prevede alla voce 17 bis la "*rimozione mediante scalpellamento del rivestimento delle facciate in pietra arenaria cadente*" sui fianchi sud e nord, che dovrà poi essere ripristinato secondo la voce 18 con "*pietra arenaria del Monte Santo dello spessore di cm15*". Alle voci 19, 20 e 21 si prevede la nuova fornitura di basi, colonne e capitelli delle loggette in sostituzione di quelle "*sgretolate e pericolanti*".
Non è possibile inquadrare questi interventi all'interno della prassi restaurativa che andava in quegli anni maturando e di cui già si è detto in premessa. Gli obiettivi sono esauriti nei carteggi tra Ministero per i Lavori Pubblici e Ministero della Pubblica Istruzione in cui si specifica come le opere elencate in perizia siano "*indispensabili per assicurare la conservazione ed impedire il deterioramento*". L'intervento alle coperture, trattate come elementi prettamente funzionali, ed una mal riposta fiducia nell'uso del cemento armato nel restauro monumentale, condurrà ad una serie di operazioni di sostituzione con irreversibile perdita di materiale e peggioramento del comportamento dinamico della fabbrica.
Un primo stralcio di opere urgenti quantificato in 12.050.000 lire riguarderà principalmente i lavori di sostituzione della copertura della navata centrale e di rifacimento del castello della cella campanaria oltre al restauro di parte del pavimento della navata centrale e di quelle laterali. Tali lavori saranno avviati nell'estate del 1956 per terminare l'inverno seguente. Dopo lunghi ritardi burocratici solo nel 1961 si potrà dar corso al secondo stralcio di lavori per un importo di 5.520.000 lire, che interesserà principalmente le superfici lapidee del fronte nord con parziale sostituzione dei blocchi di rivestimento, consolidamento delle loggette (compresa quella del tiburio), demolizione e ricostruzione della parete esterna della navata laterale destra. Tra il 1968 ed il '69 il Genio Civile, sotto l'alta vigilanza della Soprintendenza, procederà con il rifacimento delle coperture delle navate laterali, operando con le stesse modalità della navata centrale. Per interessamento di Italia Nostra, la ditta R.D.B. sosterrà il rifacimento dei manti delle tre absidi.
Nella primavera del 1975, a seguito di ulteriori cadute di materiale dalla facciata, la Curia dovrà intervenire con urgenza eliminando le parti pericolanti e transennando il passaggio. Nell'autunno dello stesso anno prenderanno il via i lavori di restauro eseguiti dalla ditta Carli per un spesa complessiva di circa 55milioni di lire. Visto l'alto valore del monumento il Ministero della Pubblica Istruzione richiede la sorveglianza dell'Istituto Centrale per il Restauro.
L'anno seguente si provvederà alla sostituzione delle coperture dell'archivio e alla nuova sistemazione dell'area esterna alle absidi con demolizione dei muri perimetrali di recinzione.
Tra il '78 ed il '79 seguirà un ulteriore intervento di riparazione e consolidamento del rosone e dei baldacchini di facciata, che si concluderà il 29 novembre 1979, anche se i ponteggi, per ragioni amministrative risulteranno ancora installati nell'aprile dell'anno successivo, tanto da indurre la Curia a scrivere alla competente Soprintendenza per avere notizie circa la data prevista di rimozione del cantiere.
Con le stesse modalità di restauro della facciata si attueranno i restauri del fianco sud, sempre eseguiti dalla ditta Carli per un importo complessivo di circa 77 milioni.
In quegli stessi anni verrà affrontato il restauro delle coperture del presbiterio e del lato sud del transetto. Una più matura sensibilità sotto il profilo strutturale condurrà la direzione lavori a scegliere un ripristino delle coperture con travatura lignea pur con criteri prevalentemente sostitutivi dell' esistente. I lavori saranno eseguiti dalla ditta Bisotti e terminati il 10 marzo 1983.
Grazie ad un grande mecenate dell'arte, lo stilista Gianfranco Ferré, in quello stesso anno si darà corso al restauro della grande cupola dipinta dal Morazzone e dal Guercino (eseguito da Carlo Giantomassi e Donatella Zari sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza di Parma e Piacenza), nel 2017 celebrata dalla mostra *Guercino a Piacenza*.

Bibliografia

C. Guidotti, *Il Duomo di Piacenza, monumento nazionale. Studi e Proposte*, Piacenza 1895

D. Canavesi, *I recenti restauri del Duomo*, in "Bollettino Storico Piacentino", I, 1906, pp. 165-170.

C. Guidotti, *La struttura e le condizioni statiche della Cupola del Duomo di Piacenza*, Piacenza 1909

L. Cerri, *La Cattedrale di Piacenza prima e dopo i restauri*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. n. IX,1909, pp. 53-98

G.U. Arata, *Ricostruzioni e restauri*, Milano 1942

G. Dosi, *Malefatte architettoniche nella Piacenza del XIX secolo*, in "Bollettino Storico Piacentino", L, 1955, pp. 124 - 128

L. Tagliaferri, *Il Duomo di Piacenza*, Storia, Arte, Costume, Piacenza 1964

L. Tagliaferri, *Il Duomo prima dei restauri del '900*, in *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza 1975, pp. 94-123

R. Cassanelli, *Il Duomo*, in *Gotico, Neogotico, Ipergotico. Architettura ed arti decorative a Piacenza 1856 - 1915*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, catalogo della mostra di Piacenza, Casalecchio di Reno 1984, pp. 140 – 157

M. Francesconi, *Giovanni Battista Scalabrini vescovo di Piacenza e degli emigrati*, Roma 1985

F. Bianchi, *La figura e l'opera dell'architetto Camillo Guidotti (1853-1925)*, in "Strenna Piacentina", 1993, pp. 131-142

V. Poli, *Il ruolo del Vescovo Mons. Scalabrini nella campagna di restauri della Cattedrale*, in *Piacenza e Scalabrini a cento anni dalla morte del grande Vescovo, studi raccolti dal Comitato di Piacenza dell'Istituto per la Storia del Risorgimento*, Piacenza 2005, pp. 129-143

Manuale del restauro architettonico, a cura di L. Zevi, Roma ed. 2007

V. Poli, *Il patrimonio architettonico ecclesiastico urbano della Diocesi di Piacenza nel XIX secolo: riconversioni, nuove costruzioni e restauri. Parte seconda*, in "Bollettino Storico Piacentino", CV, 2010, pp. 177-214

M. Strinati, *Carlo Strinati 1893-1964*, Piacenza 2010

Il restauro: metodi e strumenti di una "eccellenza" italiana tra arte, scienza e tecnologia, catalogo della mostra di Sofia, Roma 2011

D. Costa, *Restauri e decorazioni tra otto e Novecento*, in *Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La Cattedrale e il palazzo vescovile di Piacenza, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio*, Piacenza 2013, pp. 83-102

* Per la stesura di questo testo ci si è avvalsi anche della documentazione storica agli atti della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza. Ringrazio la dottoressa Anna Còccioli Mastroviti.

Guercino, Sibilla Persica, *Roma, Pinacoteca Capitolina*

Gianfranco Ferré: il restauro degli affreschi del Guercino nella cupola del Duomo

Rita Airaghi *

Nel 1983 "Gianfranco Ferré" è un brand giovane, già affermato sul piano internazionale, dinamico, in rapida espansione e pronto ad attuare le strategie di marketing più innovative.
In quell'anno viene consigliato alla società il restauro degli affreschi che Giovanni Francesco Barbieri, conosciuto come Guercino, ha realizzato tra il 1626 e il 1627 nei sei comparti in cui si divide la cupola del Duomo di Piacenza.

A fronte di questa proposta, la Direzione Finanziaria coglie con immediatezza gli intenti e le finalità della legge Scotti, promulgata nell'agosto del 1982, che stabilisce che le spese in restauri di opere d'arte possano essere detratte dal reddito di persone fisiche e giuridiche. La legge sancisce la nascita anche in Italia del moderno concetto di sponsorship, inquadrando in un contesto contemporaneo e soprattutto ufficiale la pratica del mecenatismo di consolidata tradizione.
L'opera, tra le più significative dell'artista di Cento, versa in condizioni decisamente critiche, mancando da decenni di incisivi interventi di risanamento. E ciò fornisce un ulteriore impulso perché la decisione di finanziare l'intervento sia pronta e convinta.
L'iniziativa viene comunicata il 31 maggio 1983, con una conferenza stampa presso la sede della società Ferré, a Milano, a cui partecipano il professor Eugenio Riccòmini e la dottoressa Paola Ceschi Lavagetto della Sopraintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Parma e Piacenza, oltre ai restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari.

Collezione PàP Gianfranco Ferré Primavera/Estate 1999

Ma a far decollare il "progetto Guercino" ha giocato un ruolo determinante l'amore profondo di Gianfranco Ferré per le arte figurative, un amore che prescinde dalla sua attività nel campo della moda e dai suoi studi di architettura, pur fornendo non di rado un'ispirazione forte e sentita per le sue collezioni.

* Direttore Fondazione Gianfranco Ferré

Conferenza stampa di presentazione del progetto. Milano, 31 maggio 1983. Prof. Eugenio Riccòmini; dott.ssa Paola Ceschi Lavagetto; Gianfranco Ferré

Guercino, Cristo risorto appare alla Madonna, *Cento, Pinacoteca Civica*

Occorre precisare che, all'epoca, il Guercino non è tra gli artisti con cui Gianfranco Ferré ha maggiore familiarità, pur a fronte di una spiccata affinità per il barocco con la sua opulenza e i suoi sfarzi, che ritornano in molte delle sue creazioni, sempre mediati dal metodo progettuale e razionale che segna ogni espressione dello stile Ferré. E contano non poco, nell'avvicinamento dello stilista al pittore, le segnalazioni del critico d'arte Denis Mahon, che ha dedicato l'intera vita al Guercino e che vede nel restauro degli affreschi un importante passo avanti negli studi sulla figura e sull'opera dell'artista.

Non solo per il suo amore per l'arte, ma anche per un'innata, intelligente e pressoché onnicomprensiva curiosità, Gianfranco Ferré non si limita a interpretare il puro ruolo di sponsor-mecenate. Al contrario, avvia una sorta di propria ricerca e di approfondimento focalizzata sull'opera del pittore e sulle relative peculiarità, restandone colpito in termini fortemente positivi. Fatta salva la collocazione del Guercino nell'affascinante e ricchissimo alveo del barocco, l'artista è di una generazione più giovane rispetto ad altri esponenti della medesima corrente e il suo stile è il risultato di una formazione per molti aspetti eterodossa, legata a Ludovico Carracci, alla tradizione figurativa veneziana e alla scuola ferrarese. Ciò si riflette in potenti effetti particolarmente scenografici, ben evidenti nelle raffigurazioni che adornano la cupola e nascono da forti contrasti tra luce e ombra, dalla densità del colore, da chiaroscuri robusti e da vibranti effetti luministici. In sintesi, si tratta di un

Collezione Gianfranco Ferré per Dior Couture Autunno/Inverno 1992-93 (ai lati) e Guercino, Sibilla, *Piacenza (in centro)*

modo di comporre particolarmente dinamico e focoso. Un modo di comporre… molto Ferré, per essere chiari.
Così, l'interesse di partenza diventa passione. Gianfranco Ferré si reca a Piacenza a lavori in corso. Si inerpica sulle impalcature su cui operano i restauratori, sorpresi di trovarsi a tu per tu con uno sponsor davvero sui generis, già preparato sull'opera di cui si stanno prendendo cura. Ma a Ferré non basta: li sommerge di domande, notizie, richieste di informazioni sullo stato di partenza degli affreschi, sulle tecniche poste in atto, sulle tempistiche, sulle criticità, sulle rispettive competenze.
In qualche modo scatta una scintilla. Lo stilista percepisce la pienezza dell'opera del Guercino, nella configurazione delle figure e delle loro vesti, così come nei loro colori e nelle loro luci. Assorbe questo insieme non certo comune di impressioni e di suggestioni. Le fa sue, come è solito fare con qualsiasi elemento che, per un'infinità di ragioni differenti, arriva a colpirlo: dai sari delle donne indiane ai broccati della Città Proibita, dai monili tribali africani alla vegetazione lussureggiante dell'Amazzonia. Nel suo immaginario capiente Ferré immagazzina emozioni che derivano dall'opera umana come dalla natura. Le seleziona, le cataloga, le tiene in serbo, grazie a una memoria, non solo visiva, straordinaria. Le somma a quanto già è depositato e stratificato nel suo mondo interiore, certamente complesso, nel quale riesce a muoversi con sorprendente agilità, per ritrovare, anche ad anni di distanza, un'immagine, una visione, da cui è capace di far nascere qualcosa di tutto suo, un'idea per un abito, se non per una collezione intera.

E veniamo ad oggi. L'attuale occasione della mostra "Guercino a Piacenza" e del riconoscimento che verrà assegnato alla Fondazione Gianfranco Ferré ci ha offerto uno stimolo irresistibile. Ci ha indotto a rileggere quell'esperienza, così sentita dallo stilista. Soprattutto, ci ha sollecitato a individuare ogni possibile assonanza tra Guercino e Ferré. Con risultati al di là di ogni aspettativa. "Al di là di ogni ragionevole dubbio", potremmo quasi dire.

Il pittore lavorava di pennello, di colori, di luci. Lo stilista si confrontava con tessuti, tagli e "architetture" tessili. Due artisti attivi in campi differenti, separati da oltre trecento anni di storia. Ciononostante, la stessa potente, magica e forse unica mescolanza di tonalità, riflessi, sfumature, volumi importanti, pienezze di linee e proporzioni.

La medesima, straordinaria bravura nell'abbagliare e nell'incantare. Senza alcun confine spaziale o temporale.

Fig. 1 - P. F. Mazzucchelli detto il Morazzone, Isaia, *1625*

Fig. 2 - P. F. Mazzucchelli detto il Morazzone, Davide, *1625*

Fig. 3 - G. F. Barbieri detto il Guercino, Aggeo, *1626*

Fig. 4 - G. F. Barbieri detto il Guercino, Michea, *1626*

Dal Morazzone al Guercino: la cupola della Cattedrale

Susanna Pighi

Tra il 1599 e il 1609 il vescovo Claudio Rangoni (1596-1619) promosse il riassetto di presbiterio e coro della Cattedrale di Piacenza per ampliare lo spazio a disposizione e adeguarlo alle norme post-tridentine e fu in parte finanziatore dell'imponente apparato pittorico messo in opera. La decorazione, tesa ad esaltare la Vergine, titolare della Cattedrale, fu realizzata ad affresco e a olio su tela tra la primavera del 1605 e il 1609. A compiere l'impresa furono chiamati due artisti di chiara fama, Camillo Procaccini (Bologna, 1543-Milano, 1629) e Ludovico Carracci (Bologna, 1559-1619), quest'ultimo coadiuvato da Lorenzo Garbieri (Bologna, 1580-1640) e Giacomo Cavedoni (Sassuolo, 1577-Bologna, 1660).
Circa vent'anni dopo il parmense Giovanni Linati (1620-1627), vescovo subentrante, favorì e in parte finanziò, con più di 15.000 lire, l'altro grande ciclo pittorico esistente nella Cattedrale piacentina: la decorazione della cupola, prologo egregio alla glorificazione mariana posta in atto nelle immagini di presbiterio e abside.
Tra i canonici della Cattedrale designati ad occuparsi dell'impresa vi furono il teologo Gian Francesco Magnani, Maurizio Baldini e Alessandro Borghi; i loro nomi ricorrono spesso nelle carte, dalle quali si evince che i lavori preliminari all'esecuzione del ciclo di affreschi erano già avviati negli ultimi mesi del 1624, quando lo stuccatore alto-lombardo Francesco Sala, in precedenza attivo nel santuario e nelle cappelle di San Martino e Sant'Alessio, eseguiva la sobria ornamentazione plastica sui costoloni delle otto vele (Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza, Cass. XIII, vol. 2, *Squarz[etto] i[n] folio 1623*, c. 23v).
La scelta dei profeti raffigurati nella cupola, accompagnati dalle rispettive predizioni mariane ampiamente considerate in altra sede (Monari 2000), risponde a un preciso programma iconografico e la presenza del teologo più addietro menzionato tra i deputati al progetto lascia supporre sue ingerenze nella scelte illustrative, volte a celebrare Maria e il mistero dell'Incarnazione di Cristo.
Per gli affreschi della cupola fu interpellato un pittore molto stimato: Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone dal paese d'origine (Morazzone, 1573-1625 ?). All'epoca della venuta a Piacenza, il maestro lombardo aveva cinquantadue anni e un bagaglio culturale di grande levatura, avendo ricevuto importanti commesse presso i Savoia, a Milano, a Como, ai Sacri Monti di Varallo, Varese e Orta, solo per esemplificare.
Il Mazzucchelli iniziò il lavoro nel corso del 1625, ma dopo l'esecuzione delle due vele dedicate a *Davide* e *Isaia* si ammalò seriamente, tanto che dovette rinunciare all'incarico e venne a mancare poco tempo dopo in data ancora da precisarsi (se ho interpretato correttamente l'anno effettivo indicato in una nota dell'Archivio Capitolare, *Ordin[atione]s Notariorum*…, 31, c. 107r, il 5 gennaio 1626 il pittore risulta già scomparso).
La *Relazione di quanto si è speso per far dipingere la Cuppola*... (Archivio Capitolare della Cattedrale, cass. XXX, n. 21), stilata secondo il manoscritto Bardetti della Biblioteca Estense di Modena dal canonico Girolamo Pucci il Vecchio dopo il 1689, riporta che l'operato del pittore fu retribuito con poco più di duecentosessantuno ducatoni; tramite il patrizio piacentino in Milano Cristoforo Marescalchi e il procuratore del Capitolo Fabio Lampugnani, i canonici deputati si fecero restituire dagli eredi quanto già anticipato.
Grazie ai restauri del 1983-1984, effettuati da Carlo Giantomassi e Donatella Zari su generoso interessamento dello stilista Gianfranco Ferré, è stato possibile accertare che i due profeti del Morazzone furono completati rispettivamente in sette e otto giornate. Oltre ad attestare la rapidità esecutiva dell'artista, ne certificano la fase pittorica estrema in cui interpreta le immagini con afflato emozionale conforme alle disposizioni postridentine, risentendo dell'impostazione tardo manieristica legata all'esperienza romana. Probabilmente il Morazzone approntò per prima la vela recante *Isaia*, che durante l'intervento conservativo (cfr. il saggio in questa sede) ha rivelato una tecnica impeccabile rispetto a quella con *Davide*, forse eseguita quando già era oppresso dalla malattia.
Del profeta *Isaia* si conserva uno studio autografo a Varsavia nel codice Bonola. Nella versione finale è presentato seduto su di una nube tra angeli in movimento, il capo rivolto a destra di chi osserva, in atto di leggere un cartiglio spiegato che trattiene con la mano sinistra (fig. 1). *Davide*, per il quale esiste un disegno al Metropolitan Museum di New York (Ceschi Lavagetto 2004), è qualificato nel dipinto murale da un turbante candido al pari della barba lunga e sfrangiata che ricopre il volto smagrito; il re d'Israele guarda verso il basso, avvolto in un ampio mantello rosso vermiglio valorizzato dall'uso non comune della luce (fig. 2).
Le forme allungate e le cromie in prevalenza fredde partecipano del tutto al repertorio del Morazzone che durante il soggiorno a Piacenza fu contattato anche dalla committenza laica, se prestiamo fede ad alcune testimonianze archivistiche relative a opere non identificate: due dipinti raffiguranti *San Carlo* sono registrati negli inventari delle collezioni Costa e Marazzani, un *Autoritratto*, una *Testa di vecchio* e un *Sacrificio ebraico* in quello dei marchesi Serafini (Fiori 1971).
Nonostante autorevoli fonti storiografiche del XVII secolo, come gli scritti del Baglione (1642), dello Scaramuccia (1674), del Malvasia (1678) e del Baldinucci (1681-1728) ricordino l'opera piacentina del Mazzucchelli confermando il prestigio della commissione, tanta parte della critica ha nel tempo trascurato i due profeti.
L'immeritato deprezzamento degli affreschi, che evidenziano un indubbio livello qualitativo, è strettamente

legato alla vicinanza e al raffronto con i sei restanti di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino (Cento, 1591-Bologna, 1666), giudicati in prevalenza dalla bibliografia "incomparabilmente più belli e spiritosi....che mostrano nel disegno, nell'atteggiamento e nella forza delle tinte tutto il carattere dell'Autore" (Amorini 1839). Nella recente monografia sul Morazzone, Jacopo Stoppa (2003) ha in ogni caso giustamente sottolineato che l'impostazione prescelta per i primi due spicchi dovette giocoforza influire su quella delle vele realizzate dal Barbieri, subentrato al lombardo per completare il ciclo dal maggio 1626.
È stato più volte rimarcato che quando gli fu proposto dal Capitolo della Cattedrale e dal vescovo Giovanni Linati di ultimare la cupola, il Guercino non essendo particolarmente incline alla tecnica dell'affresco fu attratto verosimilmente dal compenso elevato: percepì ben millenovecento ducatoni, pari a tremilaquattrocento lire dell'epoca, inoltre gli fu concesso l'uso di una casa arredata nei chiostri del Duomo di proprietà del canonico Pietro Paolo Bicocco (o Bicocchi), affittata allo scopo per due anni dai deputati all'impresa (Bagni 1994).
I registri dell'Archivio Capitolare concernenti l'eredità Ramignani riportano le spese affrontate per la cupola, inclusi acconti e saldo al Barbieri (3 luglio, 11 ottobre e 15 dicembre 1627) e un computo attestante che il pittore ottenne il dovuto in quattro rate. Fu possibile estinguere l'oneroso pagamento attingendo ad un legato per anniversario e messe di duemilatrecento lire dall'eredità del vescovo, compensato con denari della Fabbrica e del lascito Ramignani.
Il ciclo di Piacenza fa capo alla fase di transizione del maestro (1623-1634), segnata da composizioni più meditate rispetto a quelle di inizio carriera. Le scene, predisposte con pennellata piena e ritocco conclusivo a tempera soprattutto negli sfondi e nei panneggi, furono precedute da molti studi a penna e acquerello riguardanti pose e atteggiamenti dei protagonisti e da altri a sanguigna relativi a sembianze ed espressività dei volti, andamento e ombreggiature dei drappeggi.
Il Guercino si dedicò dapprima alle vele, passò quindi alle lunette con i quattro episodi dell'infanzia di Gesù (*Annuncio ai Pastori, Adorazione dei pastori, Presentazione al Tempio* e *Fuga in Egitto*) alternati a quattro coppie di Sibille, infine dipinse la parte policroma nel fregio del tamburo, lasciando ai collaboratori le figurazioni monocrome simulanti bassorilievi.
Le impressioni di un visitatore francese settecentesco colgono appieno il talento e le peculiarità pittoriche manifestate dall'emiliano nei brani della cupola che "...armonizzano perfettamente con lo sfondo. Il carattere del disegno è così fiero ed esatto, e il colore così bello e vigoroso...ha tanta forza che essi sembrano dipinti a olio e l'incarnato tenero dei bambini ha mezzetinte freschissime; le ombre sono nettamente separate dalle luci" (Cochin 1773).
I profeti del Guercino, energici nelle forme e risoluti nello sguardo, ostentatamente abbigliati e introdotti da angeli scorciati con abilità, furono apprezzati e descritti con entusiastica ammirazione dallo storico locale Bernardino Pollinari che nel 1887, piuttosto critico verso le altre figurazioni, ne sottolineava la resa diversificata, taluno "in turbante, quale con le maniche della camicia rimboccata, quale seminudo e scalzo, ovvero ravvolto in una cappa gallonata alla foggia del Cinquecento".
Nelle vele il giovane *Aggeo* (fig. 3), effigiato di profilo con il volto in piena luce, "in una spericolata figura acrobatica di sotto in su, come avvitato a spirale, guarda verso l'alto, ispirato, mentre l'angelo, del tutto indipendente, guarda verso il basso" (Sgarbi 2013), *Osea* appare in atto di leggere la pergamena, un aitante *Zaccaria* dalle chiome brune siede pensoso, *Ezechiele* si rivolge all'osservatore e trattiene con fierezza una tavola scritta in ebraico, *Michea* colloquia con una creatura celeste (fig. 4) e l'attempato *Geremia* mostra il cartiglio con il vaticinio (dai restauri è emerso che alcuni dettagli sono meno curati che negli altri profeti, forse a causa dell'intervento di un aiuto).
Quattro delle lunette sottostanti sono nobilitate da coppie di Sibille sedute ai lati delle finestre a luce rettangolare ricavate all'epoca della decorazione (ridivenute archiacute durante i restauri di inizio Novecento). Le enigmatiche veggenti pagane contribuiscono a rafforzare le profezie soprastanti, qualificate da plichi e volumi con palese richiamo ai loro oracoli; l'assenza di segni distintivi non consente di identificarle, ma l'abbigliamento e i tratti determinanti di alcune (il colore di chiome e occhi) riflettono tipi orientali e viceversa (fig. 5). Ad ogni buon conto, le vesti che eguagliano in generale quelle dei profeti per ricercatezza, la differenziazione somatica e di postura fa di ciascuna figura, compiuta dal Guercino in tre giornate, un *unicum* iconografico di fascino indiscutibile.
Durante il restauro, due delle lunette recanti le personificazioni femminili dal fascino misterioso hanno svelato sopra le finestre tracce di scudi probabilmente in origine recanti lo stemma del vescovo Linati. Nella lunetta sottostante Geremia è riemerso entro cartiglio il brano biblico "DOMINVS/ POSSEDIT ME AB INITIO/ VIARVM SVARVM. / PROV. 8", da leggersi: "Il Signore mi possedeva dall'inizio" (Proverbi 8,22) in riferimento a Maria; della scritta un tempo presente sulla lunetta sottostante Osea, "EX HOC/ BEA[TA]M ME DICENT OMNES / GENERATIONES/ LVC.", da tradursi in "Da questo mi diranno benedetta tutte le generazioni" (cantico *Magnificat* dal Vangelo di Luca 1,48), siamo a conoscenza grazie a incisioni di Antonio Bresciani su disegno di Angelo Dal Verme del 1806-1808.
Gli episodi delle altre lunette, prima della cui esecuzione furono tamponate le aperture archiacute mediane, si impongono per orchestrazione scenica, interpretazione armonica delle forme e uso oculato dei contrasti luministici, pur se nei toni spesso smorzati rispetto al cromatismo smagliante delle vele. Il tenore narrativo è

Fig. 5 - G. F. Barbieri detto il Guercino, Sibille, *1627*

accresciuto dalla definizione dei dettagli nell'*Adorazione di Gesù Bambino* e *nella Presentazione al Tempio* (fig. 6) e dall'intensa implicazione paesaggistica nell'*Annuncio ai pastori* e nella *Fuga in Egitto*.
Non è da ignorare la bellezza del fregio policromo dipinto dal Guercino lungo il tamburo, al di sotto delle lunette con le *Sibille*. Nella sequenza di putti che vi si trastullano, ostentando movenze una diversa dall'altra, il pittore ha lasciato un piccolo capolavoro, ancor più apprezzabile per la difficoltà certamente incontrata nel disporre e proporzionare le figure in uno spazio angusto come quello della fascia. I fanciulli trattengono ghirlande dalle gamme armoniose, in cui la sequenza di grappoli d'uva, pere, mele, melograni, fichi e quant'altro è dovuta a una scelta iconografica non casuale, trattandosi di frutti con uno specifico significato simbolico legato al mistero dell'Incarnazione.
Il fregio monocromo sottostante gli episodi sacri propone puttini e figure allegoriche adagiate entro cartigli, di difficile identificazione data la pressoché totale assenza di attributi. È stato ricondotto a collaboratori del Guercino, compreso forse Lorenzo Gennari (Cento, 1595-1665) che a quel tempo era al seguito del maestro anche a Reggio

Emilia. Durante la permanenza in Piacenza, il Guercino dovette intessere rapporti con pittori e artisti.
In primis vale la pena di ricordare che tra il 1624 e il 1628 era in città un altro valente pittore emiliano, il modenese Camillo Gavassetti (1596-dopo il 1630), attivo a pochi passi dal Duomo negli affreschi del presbiterio di Sant'Antonino, compiuti grazie all'appoggio del cardinale Odoardo Farnese. Il Lanzi rimarca che il maestro centese "... ne dicea grandi elogi..." e, peraltro, le teste giovanili nel grande affresco piacentino del Gavassetti documentano scambi stilistici col Guercino della cupola.
In città Giovan Francesco Barbieri fece scolpire anche una *Madonna del rosario* tuttora esistente per la confraternita omonima di Cento. Il pittore si rivolse a uno scultore locale "bonissimo" e dipinse personalmente gli incarnati della statua, che costò duecentoquattro scudi moneta di Cento (Bagni 1983).
L'opera è stata ricollegata sinora al piacentino Angelo Caccialupi (Rapetti 1938) o a un certo Gatti (Riguzzi 1982), ma è priva di rimandi archivistici sull'effettivo autore. Dal punto di vista stilistico evidenzia tangenze con il *San Giuseppe* esposto nel museo della Cattedrale di Piacenza, il cui Bambino appare affine per corporatura e chiome a ricci rigonfi; si lega alla statua di Cento anche la *Madonna con Bambino* monocroma posta sullo scalone del palazzo vescovile, che appare in sintonia nei lineamenti, nella disposizione della veste a pieghe parallele e nel risvolto del manto, nella consistenza stessa del drappeggio che termina in basso in maniera allargata (Longeri 2000).
È altamente probabile che nel corso del soggiorno piacentino legato alla cupola della Cattedrale il Guercino abbia intrecciato proficue relazioni con la clientela privata e soddisfatto diverse richieste.
Tralasciando in questa sede il riferimento diretto alle opere realizzate dopo il 1629, quindi citate nel famoso *Libro dei conti*, focalizziamo l'attenzione su alcune fonti che documentano dipinti del pittore presso famiglie della nobiltà piacentina. Ad esempio, nell'inventario dei beni lasciati da Gregorio Costa nel 1686 risulta un dipinto raffigurante la *Decollazione del Battista* con "tre figure al naturale originale del Guerzino da Cento", nell'inventario Serafini del 1706 è menzionato un *San Girolamo* del maestro, mentre un *San Giovanni Battista* è presente tra i beni del marchese Benedetto Mischi nel 1728. All'atto della divisione tra Paolo Antonio e Paolo Emilio Scotti di Sarmato nel 1738, figura un "quadro bislongo con Cornice nera marmorizata d'Oro e due Cordoni intagliati, et indorati con sopra la Regina Didone sul rogo del Guercino" stimato ben novecentosessanta lire (Pighi, in corso di pubblicazione).
Per chiudere il discorso sulla cupola è d'obbligo rammentare, soprattutto in seguito al recente ritrovamento di lacerti in fase di studio (2017), che durante l'episcopato di Giorgio Barni (1688-1731) fu chiamato a completare l'ornamentazione pittorica l'emiliano Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729), incaricato di dipingere ad affresco nei pennacchi e negli spazi preludenti alla galleria per un compenso di duemilacento ducatoni più la casa ammobiliata e altre comodità. I dipinti murali, per i quali era stato inizialmente interpellato il Baciccio, furono ultimati tra il maggio 1688 e l'agosto 1689 entro stucchi del ticinese Domenico Ferroni risalenti al 1687.
Il Franceschini eseguì il ciclo insieme al cognato Luigi Quaini (Ravenna, 1643 – Bologna, 1717) per quanto concerne le architetture; le opere mostravano debiti stilistici verso Guido Reni e Domenichino e consistevano in quattro *Virtù femminili* nei pennacchi (*Fede, Umiltà, Carità, Verginità*), *Adorazione dei Magi* e *Circoncisione* sui lunettoni laterali della cupola verso il transetto (a sinistra e a destra), *Sogno di San Giuseppe* e *Angeli reggicorona* in origine posti negli spazi tra i pennacchi verso altare maggiore e verso navata centrale. Gli affreschi, staccati a inizio Novecento, andarono quasi del tutto distrutti durante un bombardamento aereo che interessò il cosiddetto salone del Lomazzo nell'ex convento di Sant'Agostino, dove erano ricoverati.
Sono "sopravvissuti" integralmente e, ad oggi, si possono ammirare nel transetto della Cattedrale il *Sogno di San Giuseppe* e il dipinto con gli angeli che portano una corona. Il primo, noto agli studiosi di storia dell'arte per qualità esecutiva ed efficacia iconografica, mostra la Vergine in lettura e il Santo addormentato sulla destra, vegliato da un dolcissimo angelo.

Fig. 6 - G. F. Barbieri detto il Guercino, Presentazione al tempio, *1627*

Bibliografia

G. Baglione, *Le vite de'pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642

L. Scaramuccia, *Le finezze dei pennelli italiani*, Pavia 1674

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678 (ed. Bologna 1841, II)

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ...*, VI voll., Firenze 1681-1728 (Roma 1976)

M. Cochin, *Viaggio in Italia o Raccolta di Annotazioni sulle opere di Pittori e di Scultori, che si vedono nelle principali città d'Italia*, t. I, Parigi 1773

C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, t. 2, Bassano 1795-1796

A. Bolognini Amorini, *Vita di Francesco Barbieri detto il Guercino*, Bologna 1839

Dipinti nella cupola del Duomo, in "Il Piacentino istruito", 1881, pp. 82-83

B. Pollinari, *L'arte nella Cattedrale di Piacenza*, in "Strenna Piacentina", 1887, pp. 57-87

S. Fermi, *Opere eseguite dal Guercino a Piacenza o per committenti piacentini*, in "Bollettino Storico Piacentino", XXIX, 1934, pp. 129-132

A. Rapetti, *Il Guercino a Piacenza*, in "Strenna Piacentina", 1938, pp. 124-131

D. C. Miller, *L'opera di M. A. Franceschini nel Duomo di Piacenza*, in "Bollettino d'Arte", 1956, pp. 318-325

L. Tagliaferri, *Il Duomo di Piacenza*, Storia, Arte, Costume, Piacenza 1964

G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 1971, pp. 223-263

L. Riguzzi, *Il Rosario di Cento. Chiesa del Guercino*, Cento 1982

P. Bagni, *Guercino a Piacenza. Gli affreschi nella cupola della Cattedrale*, Bologna 1983

C. Giantomassi, D. Zari, *Guercino e Morazzone. Cupola del Duomo di Piacenza. Relazione sull'intervento di restauro*, datt. 1983-1984, presso Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza

P. Ceschi Lavagetto, *Qualche nota per i dipinti di Morazzone e Guercino a Piacenza*, in "Venetia Arti", 1988, pp. 173-177

D. Ponzini, *Il Duomo di Piacenza. Itinerario Storico-Artistico*, Piacenza 1988

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988

D. Mahon, *Il periodo di transizione (1623-1634)*, in *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino, 1591-1666*, a cura di D. Mahon, catalogo della mostra di Cento, Bologna 1991, pp. 164-216

D.M. Stone, *Guercino. Catalogo completo*, Firenze 1991

P. Bagni, *Gli affreschi del Guercino nel Duomo di Piacenza*, Piacenza 1994

Il libro dei conti del Guercino 1629-1666, a cura di B. Ghelfi, Bologna 1997

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. I, Piacenza 1999, pp. 399-492

C. Longeri, *La scultura a Piacenza tra Maniera e Barocco*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. I, Piacenza 1999, pp. 523-592

L. Monari, *Meditazione sulla Cattedrale*, Piacenza 2000

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003

P. Ceschi Lavagetto, *Morazzone a Piacenza*, in *Pier Francesco Mazzucchelli detto Il Morazzone (1573-1626). Problemi e proposte*, atti della giornata di studi a cura di Andrea Spiriti, Morazzone-Varese, 15 marzo 2003, Varese 2004, pp. 37-47

D. Mahon, D. Ekserdijan, H. Davis, *Parte I: Guercino disegni dalla collezione di Sir Denis Mahon*, in *Nel segno di Guercino*, a cura di M. Pulini, catalogo della mostra, Cento 2005, pp. 90-97

V. Sgarbi, *Il Guercino a Piacenza*, in *Dell'Italia. Uomini e luoghi*, Milano 2013, pp. 46-49

S. Pighi, *Il Guercino a Piacenza*, in *Guercino tra sacro e profano*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 2017, pp. 49-57

S. Pighi, *«…quadri di diverse qualità…»: il collezionismo di dipinti a Piacenza fra Sei e Settecento*, in "Bollettino Storico Piacentino", in corso di pubblicazione

Il restauro dei dipinti di Morazzone e Guercino nella cupola del Duomo

Carlo Giantomassi, Donatella Zari

Tra il 1626 e il 1627 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino venne chiamato dal Vescovo Giovanni Linati per terminare la decorazione pittorica della cupola del Duomo di Piacenza, iniziata da Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, nel 1625. Costui si ammalò e morì dopo aver dipinto solo i due profeti Isaia e David, e Guercino portò a compimento gli affreschi della cupola dipingendo, oltre ai restanti profeti, anche le Sibille, quattro lunettoni nelle pareti raffiguranti "Storie della vita di Cristo", e un fregio inferiore con puttini.
I dipinti si collocavano in un ambito di rinnovamento stilistico della chiesa: la cupola di stile gotico, con finestre a lunette a sesto acuto che vennero allargate in forma rettangolare e circondate da stucchi e grandi scritte, mentre altre, come quelle nelle vele sotto le lunette, vennero tamponate per dipingere le scene della natività di Cristo. Rimangono delle incisioni di Antonio Bresciani del primi dell'800, ricavate da alcuni disegni di Angelo dal Verme, a ricordare come si presentavano le finestre dopo la decorazione seicentesca. Ancora oggi sono visibili le tracce di tamponatura sulla scena della natività di Cristo.
Alla fine del XVII secolo fu Marcantonio Franceschini, chiamato dal Vescovo di Piacenza Giorgio Barni, a ultimare la decorazione pittorica con affreschi al di sotto della cupola.
Nel 1894 una commissione formata dall'architetto Camillo Guidotti, incaricato dal vescovo Giovanni Battista Scalabrini, stabilì di riportare la chiesa al suo stato primitivo, riaprendo le finestre a trifora e demolendo le finestre barocche. Pochi anni dopo i fratelli Steffannoni staccarono i dipinti del Carracci, del Procaccini e del Franceschini per permettere il ripristino delle vecchie finestre. Furono risparmiati gli affreschi del Guercino e del Morazzone, anche se l'intervento di demolizione delle finestre barocche pregiudicò la composizione delle Sibille.
A parte questi interventi arbitrari, fino al 1983 i dipinti non erano mai stati restaurati; fummo i primi ad intervenire grazie a Paola Ceschi Lavagetto, storica dell'arte della Soprintendenza di Parma, che ci chiese di restaurare gli affreschi danneggiati da vecchie infiltrazioni di acqua che avevano causato distacchi di intonaco e pellicola pittorica.
Grazie alla sponsorizzazione dello stilista Gianfranco Ferré, e seguiti da Sir Denis Mahon, Prisco Bagni, Stephen Pepper, Andrea Emiliani, la Ceschi Lavagetto e il soprintendente Eugenio Riccòmini iniziammo il restauro della cupola partendo non solo dalla documentazione fotografica dello stato di conservazione e dal rilievo della tecnica pittorica usata dai due pittori, ma anche con l'esame di sezioni stratigrafiche.

Questo ci permise di notare alcune differenze di tecnica tra i due artisti: Morazzone dipinge ad affresco quasi nella totalità dei suoi dipinti (figg. 1, 2), Guercino utilizza più tecniche, risultando nell'insieme più complesso.
Guercino nei suoi dipinti murali precedenti a quelli di Piacenza utilizza quasi esclusivamente la tecnica a secco (Casa Pannini a Cento, Palazzo Costaguti, Palazzo Lancillotti, Casino Ludovisi a Roma); nella decorazione della cupola, invece, inizia con una base ad affresco, dipinge alcune zone a calce (il cosiddetto mezzo fresco) e rifinisce i dipinti a secco utilizzando, anche in fase finale, velature con pigmenti mescolati con colle animali o

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

gomma arabica. Un tipo di pittura facilmente deperibile quando utilizzata su dipinti murali.
Nelle cadute di piccole porzioni di intonachino si potevano intravedere delle tracce di colore nero, quasi sicuramente una sinopia utilizzata da Guercino. Nei dipinti di Morazzone, in miglior stato di conservazione, non si avevano lacune per capire se avesse disegnato o meno la sinopia; si deduce invece dai disegni preparatori che aveva utilizzato il quadrettato per riportare le figure dei due profeti sull'intonachino. Morazzone eseguì gli affreschi delle due vele in sette giornate per il profeta David, e in otto per il profeta Isaia.
Guercino invece esegue i suoi profeti tra le nove (fig. 3) e le dodici giornate, e le Sibille in tre giornate fig. 4). Le altre tecniche evidenziate sono alcune incisioni dirette visibili nelle lettere dei cartigli e nei particolari architettonici, o l'uso del cartone nella decorazione inferiore dei puttini, tecnica che suggerisce la presenza di aiuti.
La complessità della tecnica pittorica di Guercino, già osservata nei dipinti murali romani, si osserva nella molteplicità di fasi che caratterizzano i suoi affreschi: il pittore inizia con un disegno preparatorio a pennello utilizzando terre rosse e gialle (evidente nei bordi delle figure) e prosegue con una stesura di base ad affresco, quindi compone le sue figure con colori mescolati a calce (fig, 5), dando un aspetto molto corposo alle sue pennellate (figg. 6, 7) e rifinisce dettagli e velature con colori miscelati a colle animali o gomma arabica (fig. 8). I pigmenti utilizzati sono per lo più terre, ma sono presenti anche azzurrite, malachite, smalto, cinabro, lacca rossa e nero vegetale (figg. 9, 10, 11,12).
La lamina metallica (un oro molto povero) era applicata a missione.

La ragione per cui si richiedeva un restauro erano le numerose infiltrazioni di acqua piovana penetrate attraverso la cupola sulle vele dipinte, che avevano provocato numerosi distacchi, sollevamenti, cadute e efflorescenze saline.
I dipinti erano anche compromessi da uno strato di fuliggine formatosi nei secoli e dalla presenza di pipistrelli e piccioni che avevano rovinato in particolar modo lunette e stucchi con deiezioni e graffi provocati dalle zampe. Lungo i bordi delle tamponature delle finestre si trovavano i maggiori distacchi di intonaco e di cadute, mentre i bordi delle Sibille erano coperti dalle stuccature fatte nel 1900 dai fratelli Steffannoni.
Sulle vele dipinte dal Morazzone, piccole cadute circolari evidenziavano la presenza di numerosi bottaccioli (grumi di calce non spenta che "scoppiano" a contatto con l'umidità provocando cadute).

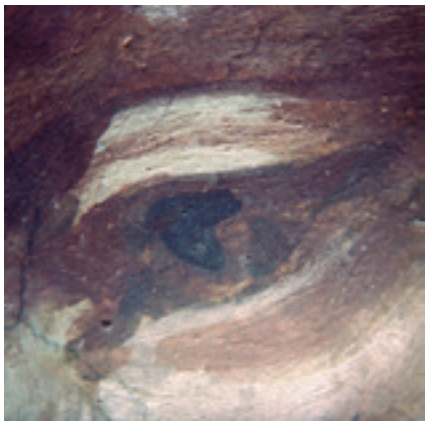

Fig. 5

Fig. 6

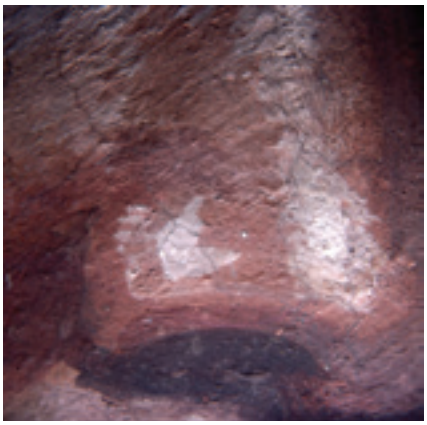

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

L'ultima problematica riscontrata era la presenza di numerosi microrganismi attratti dalle presenza di colle animali.

La delicatezza degli affreschi del Guercino, che aveva utilizzato una tecnica così fragile, non permetteva l'utilizzo di tecniche di pulitura acquosa, poco adeguate alla presenza di velature a secco e di spore fungine.
Si utilizzò un tecnica di pulitura meccanica a secco con le gomme Wishab (all'epoca una novità proveniente dalla Germania dell'ovest!), e dove possibile si utilizzò una pulitura acquosa a tampone con spugne umide attraverso carta giapponese (figg. 13, 14)
Per rimuovere le ridipinture novecentesche si utilizzarono degli impacchi di polpa di carta con soluzione di ammonio carbonato, quindi si fecero dei saggi conoscitivi sull'intonaco steso sopra la rico-

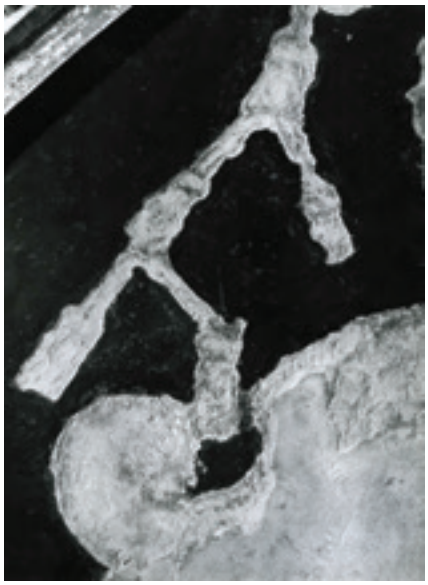

Fig. 15

struzione delle finestre gotiche, per capire se fosse possibile liberare alcuni disegni a carboncino di epoca barocca (fig. 15). Ma non si proseguì nel rimuovere queste porzioni di rifacimento che avrebbero provocato solo confusione.
Tutte le parti attaccate da microrganismi furono pulite con impacchi di acqua e trattati con prodotti specifici antifungini.
I distacchi di profondità furono trattati con iniezioni di PVA; i distacchi più superficiali, ad esempio le parti in azzurrite e malachite, utilizzate con leganti deboli, furono fissate con emulsioni acriliche a basso dosaggio attraverso carta giapponese con leggera pressione del pennello.
Per fissare le dorature distaccate degli stucchi si utilizzò la stessa emulsione di resina acrilica in percentuali leggermente superiori.
Nelle parti mancanti degli stucchi furono eseguite delle stuccature in calce, sabbia e gesso con l'ausilio di calchi in argilla; sulla superficie dei dipinti le stuccature furono fatte con calce e sabbia di fiume.
La presentazione estetica dell'intervento terminò con la reintegrazione ad acquarello di tutte le parti mancanti a tratteggio verticale e a velatura nelle zone con piccole cadute (figg.16, 17, 18, 19, 20).

Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Gli interventi al Duomo di Piacenza dal 2005 ad oggi: criteri e tecniche adottati nell'ambito dell'evoluzione teorica e pratica del restauro architettonico

Camilla Burresi

Realizzato all'epoca delle grandi cattedrali romaniche dell'area padano-emiliana, il Duomo di Piacenza venne costruito in un arco di tempo di circa 200 anni, compreso il campanile, attraversando e testimoniando con i suoi caratteri la transizione dall'architettura romanica a quella gotica.
Il grande cantiere venne intrapreso nei primi decenni del XII secolo, e portato a termine per quanto riguarda la realizzazione della chiesa entro la prima metà del XIII secolo, mentre la torre campanaria venne completata nel 1333 con la costruzione della cuspide in laterizio e coronata nel 1341 con la statua in rame dorato dell'Angelo.
I problemi conservativi di un edificio così antico, ricco e complesso sono molteplici e sono stati affrontati attraverso i secoli secondo le risorse culturali e materiali che le varie epoche potevano offrire.
Se intendiamo per restauro (dal latino *re-staurare*, termine composto che significa rendere di nuovo solido, rendere di nuovo stabile) architettonico ogni intervento eseguito allo scopo di recuperare e rendere nuovamente intelligibili i valori portati da un edificio, osserviamo come nel corso del tempo questo concetto sia stato declinato e applicato in forme assai diverse, con risultati che oscillano tra i due poli della conservazione e della distruzione, in dipendenza di quali valori venivano di volta in volta riconosciuti e giudicati degni di essere mantenuti in base alla cultura della società e alla sensibilità e preparazione dei singoli operatori, e a seconda dei mezzi e delle tecnologie disponibili.
Osserviamo così come in passato il restauro consistesse soprattutto in interventi di rifacimento delle parti o dell'intero, con forme e materiali simili all'opera originale se i suoi valori e le sue funzioni venivano ancora riconosciuti validi e attuali, oppure mediante aggiunte e modifiche di linguaggio e di stile se il mutare del gusto e delle esigenze d'uso rendevano necessari un aggiornamento e un'aggiunta di nuovi significati all'edificio esistente.
Si pensi per esempio per quanto riguarda il Duomo ai grandiosi lavori di adeguamento artistico e liturgico voluti a seguito della Controriforma alla fine del '500 dal Vescovo Rangoni, che apportarono rilevanti modifiche strutturali (ampliamento della zona presbiteriale e della cripta) e decorative agli spazi interni della Cattedrale medievale, con interventi pittorici e di arredo che proseguirono fino a tutto il '600, andando a costituire un esteso e complesso apparato che conferì alla chiesa l'aspetto prevalentemente barocco rimasto in essere fino alla fine dell'800.
Il riconoscimento del valore dell'autenticità inizia ad emergere solamente nel '500, grazie allo studio delle antichità classiche e all'apprezzamento della loro valenza quale modello per la rinascita delle arti, che creano le basi per una crescente attenzione e rispetto nei confronti della materia storica originale, che va conosciuta e tramandata (anche se con delle importanti distinzioni, in base alle quali solo l'arte classica è degna di nota, mentre si assiste ad un rifiuto pressoché totale dell'arte medievale, ritenuta barbarica).
Il concetto di protezione e tutela viene poi introdotto e sistematizzato nel corso del '700, a partire dalla Francia, dove dopo la prima fase iconoclasta della rivoluzione nasce il concetto di monumento quale elemento portatore di testimonianza storica e simbolo di unità nazionale, dando luogo ai primi atti normativi tesi alla protezione degli edifici di importanza storico-artistica (si assiste comunque anche in questo caso ad una rilevante selezione tra cosa è considerato di valore e cosa no, privilegiando in un primo momento l'architettura classica e quella classicista, rivalutando in un secondo momento anche l'arte medievale, e disconoscendo però del tutto l'arte barocca).
Sempre nel corso del '700 affiorano inoltre i primi criteri base del restauro moderno, e cioè quelli del minimo intervento e della distinguibilità, validi ancora oggi, che vengono per la prima volta tradotti in pratica in alcuni grandi restauri romani compiuti negli anni di inizio '800[1].
Le teorizzazioni del secolo successivo accendono sempre di più il dibattito sul restauro, approfondendo ed evidenziandone le numerose problematiche anche grazie a prese di posizione nette e contrapposte, quali quelle di Viollet Le Duc e di John Ruskin, dove il primo si fa propugnatore di un restauro fortemente ricostruttivo e di ripristino (poi comunemente noto come "restauro stilistico") in nome di una completezza e unitarietà ideali, anche se mai esistiti nella realtà, eliminando del tutto il criterio della distinguibilità, mentre il secondo arriva al rifiuto totale del restauro integrativo e di ricostruzione (almeno per quanto riguarda gli edifici storici più importanti), in quanto intervento eminentemente distruttivo a danno dell'opera originale, ritenendo accettabili solo interventi di piccola manutenzione conservativa che non alterino l'autenticità della materia, e considerando preferibile il processo naturale di progressiva dissoluzione e scomparsa di un'architettura al suo rifacimento imitativo.
Il grande e duraturo successo del restauro stilistico, trasposto in Italia nella maggior parte dei casi nel più facile e meno rigoroso "restauro analogico" (le reintegrazioni vengono copiate da altri elementi dello stesso edificio o da edifici ritenuti simili), dà luogo ad una moltitudine di interventi fortemente demolitivi sia nei riguardi dei monumenti storici maggiori che del tessuto urbano circostante, mentre i successivi sviluppi e contributi che porteranno alla nascita del restauro moderno nel secondo dopoguerra non hanno una uguale forza di diffusione e applicazione:

Fig. 1 - Veduta del lato sud della Cattedrale prima dei restauri Scalabriniani

Fig. 2 - Veduta del lato sud della Cattedrale dopo i restauri Scalabriniani

Fig. 3 - Veduta fotografica d'insieme del lato sud ovest risalente alla prima metà del '900

i principi della salvaguardia dell'opera nella sua interezza, anche se composta da parti storicamente ed esteticamente eterogenee, e della conservazione dei segni del tempo sulla materia (concetti introdotti per la prima volta da Camillo Boito e in seguito sviluppati e approfonditi da Gustavo Giovannoni, che conducono ai cosiddetti "restauro filologico" e "restauro scientifico"), dell'importanza della ricerca documentale sulle fonti storiche quale criterio scientifico contrapposto all'arbitrarietà delle ricostruzioni in stile o analogiche (evidenziato da Luca Beltrami), e della rivalutazione del valore del contesto formato dall'edilizia storica minore (anch'esso presente per la prima volta negli scritti di Beltrami e in seguito sviluppato e approfondito da Giovannoni)[2] faticano ad entrare nella mentalità degli operatori e nella prassi generalmente adottata ancora per lungo tempo.

I grandi interventi al Duomo di Piacenza voluti dal Vescovo Scalabrini e diretti da Camillo Guidotti negli anni tra fine '800 e inizio '900 (figg. 1, 2, 3) si inseriscono difatti a pieno titolo nel solco del restauro analogico, nel nome di un (impossibile) ripristino della Cattedrale medievale a discapito della fase rinascimentale e barocca, messo in atto mediante estese sostituzioni e reinvenzioni di gran parte dell'apparato scultoreo interno ed esterno, con operazioni spesso decise in opera, perlopiù al di fuori del controllo degli organi di tutela, senza un preciso progetto preventivo e senza una documentazione grafica e descrittiva che indichi con esattezza quali parti venivano sostituite e quali mantenute, al punto che alcuni studiosi lamentarono già poco tempo dopo la fine dei lavori di non riuscire più a distinguere i capitelli originali da quelli rifatti.

Gli interventi esterni compiuti in questa fase perseguono inoltre l'isolamento della Cattedrale rispetto al tessuto edilizio storico circostante, al quale non viene riconosciuta all'epoca alcuna importanza, pur trattandosi degli edifici che nel corso dei secoli erano stati costruiti a ridosso dei lati esterni del Duomo e formavano un tutt'uno con esso, dando luogo ad un vasto complesso architettonico sorto nell'alto Medioevo ed evolutosi nel tempo, che comprendeva il palazzo vescovile sul lato nord, la Cattedrale al centro e i chiostri con gli edifici dei canonici sul lato sud. A seguito delle ingenti demolizioni eseguite sul lato nord il prospetto esterno dell'abside del transetto dovette essere ricostruito quasi totalmente.

All'esaurimento della fase scalabriniana, incompiuta a causa della mancanza di fondi, fanno seguito una serie di interventi manutentivi di portata minore che si susseguono fino alla metà del '900, diretti perlopiù al restauro di parti delle coperture e del rivestimento lapideo esterno, il cui degrado costituisce una delle problematiche conservative più rilevanti per il Duomo, affrontata costantemente fino ai giorni nostri. Il criterio che viene seguito in questo periodo è ancora quello della sostituzione dei conci degradati, ma a partire dagli anni '30-'40 si registra un miglioramento nella scelta della pietra da utilizzare, visivamente più compatibile e simile all'arenaria del rivestimento originale, rispetto a quella usata negli interventi di inizio '900 precedenti, il che denota già una maggiore sensibilità e attenzione nei criteri e nelle tecniche adottate, grazie all'azione di controllo esercitata dagli organi di tutela: è dal 1909 che la Cattedrale, per effetto della legge n. 364, viene assoggettata a tutela *ope legis*, vincolo poi reso esplicito dall'atto di notifica del 23 novembre 1911, cui fa

seguito la dichiarazione di monumento nazionale con il regio decreto n. 1746 del 21 novembre 1940[3]. I principi del "restauro scientifico" formulati da Giovannoni sono ormai stati ufficialmente sanciti dalla Carta italiana del Restauro emessa dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti[4], hanno costituito la base delle leggi di tutela del 1939 e guidano l'attività delle Soprintendenze dell'epoca, il che si riflette in un cambiamento dei principi di intervento e in una migliore documentazione progettuale e di cantiere.
Questa fase viene però drasticamente interrotta dalle problematiche di ricostruzione su vasta scale conseguenti alle immani distruzioni causate dal secondo conflitto mondiale, che consegnano nelle mani di enti pubblici diversi dalle Soprintendenze e di tecnici impreparati nel campo del restauro i fondi stanziati per il recupero di edifici e centri storici, con scarse possibilità di un efficace e diretto controllo da parte degli organi di tutela: nel caso del Duomo assistiamo alle rilevanti opere compiute negli anni 1947-1970 dal Genio Civile sui prospetti esterni e sulle coperture, di nuovo nella falsariga degli interventi dei primi del '900, con vaste sostituzioni e rimaneggiamenti di elementi originali che erano stati risparmiati dai restauri analogici di Guidotti, e senza una sufficiente documentazione progettuale e di cantiere. Sono gli anni della grande fiducia nei materiali moderni a discapito di quelli antichi[5], pertanto l'originario tetto a capriate lignee della navata centrale viene integralmente sostituito con un tetto in laterocemento, addirittura a profilo curvilineo e più alto di quello antico, in totale dispregio dei materiali e delle caratteristiche costruttive originarie. All'epoca anche le Soprintendenze risentono del clima culturale dominante, tanto che nel 1968 i tetti lignei delle navate minori vengono anch'essi sostituiti da tetti in laterocemento con un intervento eseguito direttamente dalla Soprintendenza.
Nel frattempo il dibattito culturale sul restauro prosegue approfondendo e portando progressivamente a maturazione i concetti guida del settore, mentre anche l'evoluzione delle tecnologie d'intervento registra decisivi passi in avanti con l'introduzione dei primi prodotti chimici per il restauro delle superfici architettoniche semplici o decorate[6], rendendo possibile per la prima volta un'alternativa alla sostituzione dei materiali originali degradati praticata in precedenza: vengono così poste le basi di tutti i successivi studi che portano all'adozione di prodotti e tecniche sempre più compatibili ed efficaci, fino a quelli in uso attualmente.
Nel dopoguerra i contributi di Roberto Pane, Renato Bonelli e Cesare Brandi portano al cosiddetto "restauro critico", affinando sempre di più gli strumenti teorici e pratici messi a disposizione degli operatori sul campo. In particolare Brandi, primo direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, teorizza e mette a punto metodologie raffinatissime che divengono poi prassi operativa per tutti i restauratori di beni culturali in Italia e all'estero, secondo i principi della riconoscibilità dell'integrazione (che deve risultare invisibile nella veduta d'insieme per preservare la lettura unitaria dell'opera, ma deve essere facilmente riconoscibile ad un esame ravvicinato), della reversibilità dell'intervento (che deve quindi essere attuato mediante tecniche "leggere" e materiali compatibili, per poter essere facilmente rimuovibile senza danno per le parti originali) e della conservazione della materia originale, che concorre ad esprimere e rendere riconoscibile l'opera d'arte (le sostituzioni devono quindi essere limitate il più possibile, e riguardare solo parti o elementi di supporto non essenziali).
Il concetto di "opera d'arte", il cui riconoscimento in quanto tale costituisce secondo Brandi il presupposto dell'applicazione del restauro, si allarga in seguito progressivamente per trasformarsi nel concetto di "bene culturale", che include una più ampia casistica di oggetti rispetto ai pochi inizialmente ritenuti degni di tutela per il loro eccezionale valore: i principi del restauro, che dagli anni '70 si evolvono in senso via via più conservativo anche grazie all'apporto di Amedeo Bellini, vengono quindi applicati in modo estensivo con sempre maggiore rigore anche a edifici storici in precedenza considerati di minore importanza[7].
A partire dagli anni '70 è il Ministero dei Beni Culturali, per il tramite della Soprintendenza ai Beni Architettonici, a potersi occupare direttamente, con risorse e mezzi propri, dei principali interventi conservativi necessari per il Duomo: viene così intrapresa una articolata serie di opere di restauro, che nel corso degli anni fino ad oggi, pur in regime di disponibilità finanziaria decrescente, garantiscono un livello di manutenzione costante che permette il mantenimento dell'edificio[8], in accordo con i criteri stabiliti dalla Carta di Venezia, secondo cui "la conservazione dei monumenti impone anzitutto una manutenzione sistematica".
Gli interventi, concentrati soprattutto sulle coperture e sui paramenti lapidei esterni, ossia sugli elementi protettivi che costituiscono l'involucro architettonico, la cui integrità è basilare per la salvaguardia dell'intero edificio, vengono condotti secondo tecniche sempre più evolute e rispettose della materia originale. I tetti lignei vengono restaurati preservando le loro caratteristiche costruttive e materiche, senza procedere a sostituzioni con elementi in calcestruzzo, azioni divenute ormai impensabili per rispetto del dato storico in prima istanza, e in anni più recenti dimostratesi inefficaci e dannose anche dal punto di vista tecnico-funzionale in relazione alla sicurezza strutturale e sismica. Il rivestimento e gli elementi lapidei dei prospetti esterni, formati per la maggior parte da una pietra arenaria di origine locale particolarmente tenera, che si sfalda e si polverizza con maggiore facilità rispetto ad altri litotipi, il cui degrado costituisce pertanto una delle problematiche più gravi per la Cattedrale, viene restaurato con metodi che consentono di preservare la materia storica originale, evitandone la sostituzione: dal 1975 iniziano difatti ad essere impiegate sostanze chimiche applicate sulla pietra tramite impregnazione, per consolidarne gli strati superficiali più esposti e rallentarne il deterioramento.
Passando all'attualità, dal 2005 numerose sono le opere manutentive e di restauro eseguite dalla Curia su

autorizzazione e sotto il controllo della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le province di Parma e Piacenza[9], opere che hanno riguardato l'intero complesso architettonico formato dal Duomo, dal palazzo vescovile e dagli edifici del Capitolo, e che possiamo raggruppare in interventi di restauro puntuali su parti dell'apparato decorativo dipinto o scolpito, interventi di restauro, valorizzazione e allestimento museale-espositivo, interventi di rifunzionalizzazione impiantistica, interventi di restauro estesi su prospetti esterni e coperture.
Nel 2010-2011 è stato inoltre effettuato direttamente con fondi ministeriali dalla Soprintendenza per i beni architettonici, in collaborazione con l'Ufficio per i beni culturali ecclesiastici della Curia, un intervento di restauro del fronte della navata sud della Cattedrale, e di un altro intervento analogo riguardante il prospetto absidale del transetto sud è stato attualmente predisposto il progetto esecutivo, per la realizzazione che avverrà prossimamente[10]; i criteri e le metodologie applicati in questi interventi verranno approfonditi nell'ultima parte del testo.
I singoli restauri eseguiti su parti dell'apparato decorativo hanno riguardato superfici dipinte e scolpite situate all'interno della Cattedrale, tra cui portali in cotto e in pietra, affreschi su volte e pareti[11], dei quali i più antichi risalenti al XV secolo, fino ad arrivare agli affreschi in stile realizzati all'inizio del '900 in occasione dei lavori di restauro analogico, con caratteristiche e problematiche quindi molto diverse da caso a caso: com'è facile intuire gli elementi più antichi sono interessati da maggiori stratificazioni, dovute a operazioni di restauro precedenti che si sono succedute nel tempo; materiali e tecniche realizzative possono anch'essi variare da autore ad autore e da epoca a epoca; il tipo di degrado cambia in dipendenza delle caratteristiche del materiale costitutivo originario, delle modifiche e aggiunte successive e delle particolari condizioni ambientali cui l'opera è sottoposta.
Tutti questi aspetti sono oggetto di una fase di analisi conoscitiva iniziale che prelude a qualsiasi intervento di restauro modernamente inteso; sia nella fase progettuale che in quella esecutiva è necessario affrontare un lavoro multidisciplinare di grande complessità che può essere svolto solo da una equipe di professionisti specializzati in vari settori, generalmente sotto la guida di un architetto, cui fin dal 1925 la normativa assegna la competenza sugli interventi di restauro di beni culturali in virtù del suo specifico corso di studi. Il restauro non può più quindi essere affidato ad una singola figura professionale come accadeva in passato, in particolare nel caso di interventi su superfici architettoniche decorate è necessario l'apporto di un restauratore qualificato a supporto dell'architetto e come diretto esecutore delle lavorazioni.
Alla fase di indagine conoscitiva iniziale, che comprende anche la ricerca storica e il rilievo grafico e fotografico, oltre all'analisi materica e dei fenomeni di degrado già detta, segue il progetto di restauro, sviluppato sulla base degli esiti dell'indagine conoscitiva e ovviamente diverso da caso a caso, ma che si esplica secondo un protocollo operativo generale valido per tutti gli interventi sulle superfici architettoniche decorate, suddiviso nelle quattro fasi del preconsolidamento, della pulitura, del consolidamento e della protezione. Non sempre sono necessarie tutte le fasi, e i prodotti e le tecniche da utilizzare differiscono a seconda dei materiali e del degrado da trattare: per esempio il preconsolidamento deve essere attuato solo in presenza di superfici molto decoese sulle quali la pulitura provocherebbe ulteriori perdite di materiale in assenza di un consolidamento preliminare, mentre la protezione finale (operazione molto delicata nella quale è fondamentale la scelta di un prodotto compatibile in rapporto al materiale, con necessità anche di test applicativi, a causa dei frequenti problemi di alterazione cromatica che i protettivi chimici causano) generalmente non è necessaria in ambienti interni, e talvolta è sconsigliabile anche in esterno.
La pulitura è anch'essa una fase che richiede estrema attenzione, sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista critico, poiché non deve essere asportato materiale originario, devono essere mantenute le patine lasciate dal tempo e deve essere deciso caso per caso se e in che misura rimuovere trattamenti o ridipinture applicate nel corso dei secoli sull'opera originale. Viene quindi adottato il metodo di operare per gradi successivi, partendo da una pulitura meccanica leggera effettuata a mano con mezzi adeguati per rimuovere solo i depositi di sporco incoerenti (spolveratura con spazzole morbide e aspirazione), passando poi ad una pulitura meccanica effettuata a mano con mezzi adeguati per rimuovere i depositi di sporco coerenti (es. pulitura con gomme di fibra o bisturi previo ammorbidimento dei depositi mediante impacchi), per proseguire ove necessario con metodi di pulitura chimici a potere solvente crescente (soluzioni solventi di vario tipo, per es. acqua demineralizzata o altro, applicate a mano direttamente mediante nebulizzazione oppure veicolate da mezzi quali gel o impacchi), fermandosi al giusto livello senza eccedere. I trattamenti e le ridipinture non originali possono essere rimossi se dannosi per la conservazione dell'opera (per es. quando trattasi di smalti o vernici che impermeabilizzano gli strati originali sottostanti impedendo lo scambio termoigrometrico con l'esterno e creando quindi problemi di ristagno umido, oppure se trattasi di materiali che causano reazioni chimiche alterative a danno della materia originale) e se la loro rimozione è tecnicamente possibile senza danni per la superficie originale (alcuni prodotti utilizzati in restauri del passato non erano reversibili, e si presentano ormai profondamente compenetrati nel supporto antico).
L'eventuale rimozione di ridipinture richiede inoltre una disamina critica complessa valutandone la qualità e l'estensione rispetto alla materia originale, poiché trattasi di segni della vita dell'opera attraverso i secoli che fanno parte di essa e possono costituire testimonianze storiche significative che ne arricchiscono il valore culturale[12].
In presenza di lacune o mancanze il consolidamento comprende inoltre la stuccatura delle lesioni con malte

adeguate, cui segue la reintegrazione della superficie pittorica, che avviene secondo i principi e le metodologie introdotte da Brandi, facendo in modo che l'immagine dell'opera risulti completa ad una visione a distanza, ma le reintegrazioni (effettuate a rigatino o a velatura in colori ad acquerello, quindi facilmente reversibili) risultino ben riconoscibili ad una visione ravvicinata.
Principio basilare che informa tutte le operazioni di restauro è l'uso di prodotti e materiali il più possibile reversibili, stabili e di compatibilità chimico-fisica ottimale con i materiali storici presenti.
Importanti interventi di restauro, valorizzazione e allestimento museale-espositivo, comprensivi di opere di rifunzionalizzazione impiantistica, sono stati anch'essi compiuti negli ultimi anni: ci si riferisce al recupero e allestimento del museo diocesano in alcuni locali facenti parte degli edifici del Capitolo, intervento intrapreso nei primi anni 2000 e conclusosi nel 2015[13], e alla progettazione e realizzazione di percorsi e impianti per la mostra temporanea "Guercino tra sacro e profano" negli anni 2015-2016[14]. Per entrambi gli interventi si rimanda al testo del loro autore, preme qui far rilevare la complessità di tale tipo di opere sia nell'elaborazione che nel momento esecutivo, con la necessità della collaborazione di un team di professionisti specializzati in vari settori e di un costante lavoro di controllo e verifica in ogni stadio dell'opera, anche da parte dell'organismo di tutela, per trovare soluzioni che da un lato garantiscano l'efficacia comunicativa e didattica e la possibilità di fruizione in sicurezza da parte del pubblico, ma che nel contempo assicurino anche l'integrità e la conservazione dei beni esposti e del complesso architettonico interessato, cui non devono derivare danni dalle attività di valorizzazione e dalle opere ad esse connesse. Particolare attenzione è stata quindi dedicata sia all'adeguamento impiantistico, ricercando soluzioni che rispettassero l'integrità di murature ed elementi storici e studiando elementi di ridotte dimensioni che per disegno e materiali realizzassero un impatto visivo minimo e armonioso nei confronti degli ambienti nei quali venivano collocati, sia alla realizzazione dei nuovi percorsi, soprattutto per quanto riguarda i manufatti permanenti e non temporanei[15].
Dal 2005 ad oggi significativi e molteplici sono stati anche gli interventi di restauro a carattere esteso eseguiti su prospetti esterni e coperture del complesso ecclesiastico, che hanno investito il palazzo vescovile, il campanile e il Duomo.
Relativamente al palazzo vescovile i restauri effettuati in più annualità hanno interessato sistematicamente tutte le facciate[16], mentre per quanto riguarda il campanile sono stati concentrati sui fronti della cella campanaria e sulla cuspide[17]. Le problematiche affrontate sono molto diverse nei due casi, accomunati dalla presenza di elementi artistici scolpiti in pietra, risalenti però a momenti storici differenziati, e caratterizzati per il resto da materiali costitutivi diversi[18], comportando comunque in entrambi un articolato lavoro di lettura e analisi delle stratificazioni storiche[19].
Il restauro eseguito nel 2010-2011 direttamente dalla Soprintendenza ha scelto come oggetto il fronte esterno della navata sud della Cattedrale (fig. 4), consolidato in un precedente restauro del 1975 nell'ambito del quale erano state impiegate, per la prima volta sul Duomo, sostanze chimiche per ridare consistenza e resistenza ai conci del rivestimento in arenaria; l'intervento attualmente in fase di appalto si è invece attestato sul prospetto absidale del transetto sud, una zona mai restaurata nell'ultimo secolo e ormai molto deteriorata.

Fig. 4 - Veduta del lato sud della Cattedrale prima del restauro degli anni 2010-2011

L'uso di prodotti chimici permette di preservare la materia storica autentica evitandone in generale la sostituzione, ma richiede però un monitoraggio e una periodica ripetizione dei trattamenti nel corso degli anni, con frequenza maggiore per pietre intrinsecamente più deboli e tenere quali l'arenaria piacentina, e tale necessità deve quindi essere tenuta in debito conto. I prodotti utilizzati negli anni '70 del secolo scorso erano inoltre meno compatibili degli attuali[20], e avevano creato un effetto di crosta superficiale che si è poi distaccata nel corso degli anni sotto l'azione degli agenti atmosferici e dei cicli gelo-disgelo, esponendo gli strati sottostanti dell'arenaria, ulteriormente indebolita dall'uso diffuso di microperni, tecnica rivelatasi inefficiente e controproducente su questo tipo di pietra.
Abbandonati quindi prodotti e tecniche del precedente restauro, gli interventi attuali sono stati concepiti trattando l'intera superficie di prospetto secondo i metodi impiegati sulle superfici architettoniche decorate, e agendo sulla base di analisi e campionamenti preliminari condotti sui conci del rivestimento, sui giunti e sugli elementi scolpiti, che hanno consentito di individuare i litotipi[21] (fig. 5) e le malte presenti e le loro caratteristiche materiche e conservative, permettendo di giungere ad un'elaborazione progettuale già piuttosto precisa e dettagliata delle lavorazioni da compiersi, con successivi approfondimenti e verifiche in corso d'opera tramite alcuni prelievi nelle zone più alte, facilitati dal ponteggio di cantiere, e tramite prove applicative dirette di

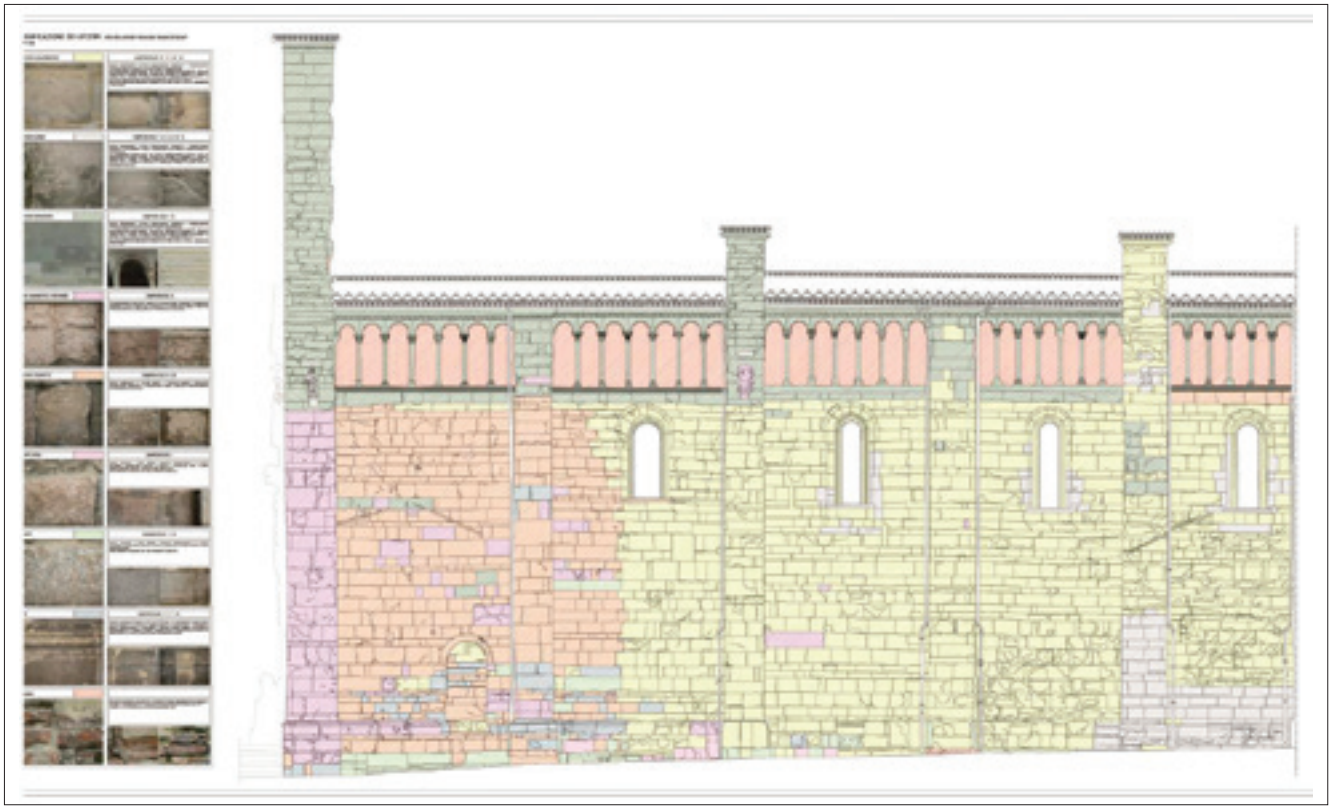

Fig. 5 - Tavola di analisi dei litotipi

prodotti consolidanti e protettivi appartenenti alle categorie già individuate in progetto come le più consone[22]. Le delicatissime operazioni di pulitura, precedute dal quanto mai necessario preconsolidamento delle arenarie (figg. 6,7,8), sono state calibrate accuratamente limitando al minimo i rischi di perdita di materiale e preservando le patine e i trattamenti precedenti. Da rilevare che il consolidamento, oltre che per via chimica, è stato previamente effettuato mediante un'opera di stuccatura di importanza fondamentale, condotta artigianalmente e minuziosamente sia sui giunti che sulle superfici litiche, che ha permesso la riadesione e il fissaggio di piccoli frammenti in via di distacco e la ricostituzione delle discontinuità, utilizzando impasti di inerti e leganti appositamente formulati, con caratteristiche cromatiche e meccaniche compatibili con quelle dei singoli tipi di pietra di volta in volta interessati[23] (figg. 9,10,11).
Al restauro delle superfici murarie, conclusosi con i trattamenti di consolidamento e protezione (figg. 12,13,14), sono seguite operazioni di minore difficoltà critico-scientifica ma non meno importanti per la conservazione, quali la ripassatura del manto di copertura, la revisione della rete di scarico delle acque piovane e l'installazione

Fig. 6 - Rimozione manuale con spazzole morbide dei depositi superficiali incoerenti

Fig. 7 - Preconsolidamento delle superfici in arenaria

Fig. 8 - Pulitura chimica mediante impacchi solventi per la rimozione di croste

Fig. 9 - Preparazione dei diversi tipi di malta

Fig. 10 - Stuccatura delle fughe

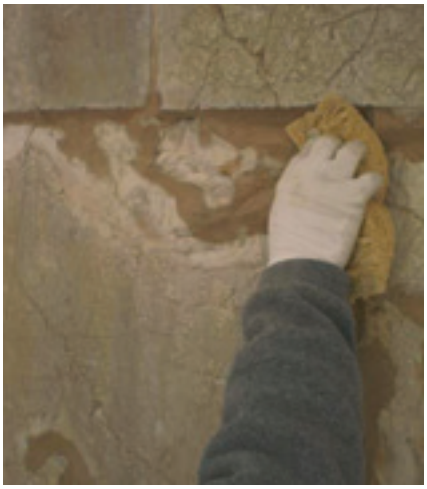

Fig. 11 - Stuccatura dei conci

Fig. 12 - Consolidamento chimico mediante applicazione manuale a pennello

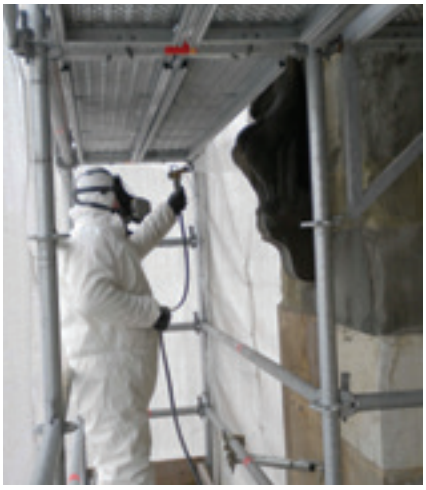

Fig. 13 - Protezione mediante applicazione a spruzzo a pressione controllata

Fig. 14 - Veduta del lato sud a fine lavori

di reti antivolatili di caratteristiche adeguate al caso[24] a protezione della galleria.

In conclusione i principi della reversibilità, del minimo intervento, della distinguibilità nella reintegrazione di lacune e mancanze, della compatibilità chimico-fisica dei nuovi materiali rispetto agli antichi sono assurti a criteri guida del restauro attuale, da alcuni denominato "restauro critico-conservativo", frutto del progressivo affinamento teorico e pratico avvenuto nel corso di due secoli. Tali criteri dovrebbero informare di sé ogni intervento restaurativo su beni culturali, tenendo presente l'accezione più ampia del termine acquisita dal dibattito culturale degli ultimi cinquant'anni, ma la loro corretta applicazione richiede un adeguato livello di preparazione storico-critica e tecnico-scientifica da parte di tutti gli operatori coinvolti, per ottenere una qualità diffusa auspicabile e necessaria negli interventi conservativi sul nostro patrimonio.

1 Tra i quali principalmente i restauri compiuti al Colosseo tra il 1807 e il 1826 e all'Arco Di Tito tra il 1818 e il 1824, eseguiti da Raffaele Stern e Giuseppe Valadier.

2 Sono questi gli apporti teorici formulati a partire dagli ultimi decenni dell'800 che sfociarono nella prima Carta Italiana del Restauro e nelle leggi italiane di tutela di epoca fascista.

3 Questi primi atti di tutela verranno poi rinnovati e adeguati dalla declaratoria della Soprintendenza del 4.10.1972 e dall'attuale dichiarazione di interesse culturale emessa con decreto della Commissione Regionale MIBACT del 16.5.2016.

4 A livello internazionale il suo lavoro venne invece accolto e promulgato nell'importante documento del 1931 noto come Carta di Atene.

5 Tendenza però già presente nella carta del restauro degli anni '30, secondo la quale "Allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento (...) tutti i mezzi costruttivi moderni possano recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo".

6 Nel campo del restauro dei materiali lapidei un precursore è Piero Sampaolesi, architetto dirigente della Soprintendenza di Firenze, che dagli anni '30 agli anni '60 elabora e applica i primi metodi di consolidamento chimico degli elementi architettonici in pietra.

7 L'ampliamento della nozione di "monumento storico", dall'eccezionalità della grande opera architettonica alla normalità di opere più modeste che con il tempo abbiano acquisito valore culturale, è sancito anche dalla Carta di Venezia, aggiornamento di basilare importanza della Carta del Restauro, seguito al convegno internazionale di studi promosso nel 1964 dall'Icomos.

8 Come ordine di grandezza si pensi che dal 1975 al 2000 risultano effettuati dalla Soprintendenza 18 interventi per un importo totale di due miliardi e duecentotrentacinque milioni di lire.

9 Ora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza.

10 L'intervento realizzato nel 2010-2011 (progetto arch. Manuel Ferrari, direzione lavori arch. Camilla Burresi, collaborazione al progetto e alla direzione lavori Luca Panciera, esecuzione Alchimia laboratorio di restauro s.n.c.) ha consentito il restauro della parete esterna della navata sud e del relativo manto di copertura, per un importo totale di 200.000 €, mentre l'intervento attualmente in fase di appalto (progetto arch. Camilla Burresi, direzione lavori arch. Patrizia Baravelli, collaboratrici arch. Isabella Buschi e restauratrice Ines Agostinelli) consentirà il restauro della parete absidale del transetto sud e delle pareti limitrofe per un importo pari a 100.000 €.

11 Si tratta di sette interventi distribuiti nel periodo 2005-2015 dei quali alcuni progettati e diretti dall'arch. Giorgio Graviani con la collaborazione ed esecuzione dei restauratori Davide Parazzi e Giovanni Spelta, altri dall'arch. Giorgia Rossi con la collaborazione ed esecuzione di Davide Parazzi.

12 Ad esempio nel caso del restauro del portale in arenaria nella sacrestia inferiore è stato pertanto deciso di asportare la vernice sintetica di colore marrone di recente applicazione, che occultava e impermeabilizzava la pietra sottostante, mentre nel caso del restauro della volta di S. Martino, interessata dalla presenza di un'estesa ridipintura ottocentesca su una delle quattro vele, eseguita su intonaco all'epoca realizzato eliminando completamente quello originario del '600, sono stati mantenuti e restaurati i rifacimenti dell'800.

13 L'allestimento museale è stato realizzato nel 2015 su progetto e direzione lavori dell'arch. Fiorenzo Barbieri, il recupero dei locali da destinare al museo era avvenuto a partire dal 2002 su progetto e direzione lavori degli architetti Angelo Benzi e Ugo Galluppi.

14 Progetto e direzione lavori dell'arch. Fiorenzo Barbieri, collaboratori strutturisti ing. Caterina Trintinaglia e Ing. Gabriele Malvisi.

15 Un caso di speciale interesse è stato quello del camminamento in quota sugli estradossi delle volte della navata centrale, concepito in modo reversibile con componenti lignee progettate in modo da non incidere negativamente dal punto di vista statico-sismico rispetto alla situazione strutturale esistente.

16 Il restauro del fronte su piazza Duomo e delle facciate retrostanti è stato progettato ed effettuato negli anni 2004-2006 su progetto e direzione lavori dell'arch. Giuseppe Moresi con la collaborazione di Luca Panciera, mentre è attualmente in corso il restauro dei prospetti del cortile interno su progetto e direzione lavori dell'arch. Isabella Buschi con la collaborazione di Luca Panciera.

17 L'intervento è stato progettato e realizzato negli anni 2014-2015 su progetto e direzione lavori dell'arch. Fiorenzo Barbieri con la collaborazione di Luca Panciera per il restauro delle superfici decorate e dell'ing. Paolo Milani per lo studio dei problemi statico-sismici. Per una descrizione di tale intervento si rimanda al testo dell'arch. Barbieri.

18 Prospetti intonacati e tinteggiati per il palazzo, risalenti nella gran parte alla metà dell'800 ad eccezione del porticato del cortile interno, che presenta elementi afferenti alla fase costruttiva originaria quattrocentesca; fronti e cuspide in pietra e laterizi faccia vista di origine trecentesca per il campanile.

19 L'analisi iniziale ha condotto a una difficile elaborazione critica per le scelte delle soluzioni restaurative finali da proporre per il palazzo, i cui prospetti risultano interessati dalla coesistenza di più rifacimenti avutisi nel corso dei secoli con consistenti modifiche materiche e cromatiche delle finiture originarie, la cui presenza è quantitativamente minima e frammentaria, mentre per il campanile maggior risalto ha assunto la necessità di operare nel rispetto dei materiali storici costitutivi, molto antichi, poiché ancora in larga parte quelli originari medioevali, con un restauro minuzioso e attento costantemente seguito ed esaminato in ogni suo stadio.

20 Si trattava di un copolimero a base di resine acriliche e siliconiche probabilmente in concentrazioni significative, eccessivamente impermeabilizzante e indurente.

21 La maggior parte dei conci è ricavata da arenaria calcarenitica, una roccia sedimentaria clastica a granulometria fine, con presenza di alcune arenarie grigie e arenarie verdastre, rocce sedimentarie clastiche a granulometria più grossolana. Si tratta di litotipi di origine locale soggetti a degrado per esfoliazione e corrosione. In alcune zone si riscontra invece la presenza di due tipi di calcari, pietre più dure e compatte, utilizzate anche nella facciata principale e sul prospetto esterno della navata nord. Il colonnato e gli elementi scolpiti hanno rivelato numerosi rifacimenti risalenti ai restauri della prima metà del '900.

22 Prodotti a base di silicato di etile per il preconsolidamento e il consolidamento applicati a spruzzo e a pennello, prodotti idrofobizzanti a base silossanica per la protezione finale.

23 Per adeguarsi alla eterogeneità del paramento esterno della navata sud è stata necessaria la formulazione di nove tipi di malte, con inerti costituiti da polvere delle varie pietre presenti e sabbie, e aggiunta di pigmenti, sia pur chimicamente stabili come le terre, solo per le cromie più scure e in misura massima del 5%, per evitare successivi fenomeni di alterazione cromatica.

24 Si tratta di reti sottili a maglia larga di colore mimetico rispetto allo sfondo murario della galleria, scelte sulla base di prove, che risultano quasi invisibili da terra.

Fonti e bibliografia:

Parma, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Parma e Piacenza, *Duomo di Piacenza*, PC-M/21

Parma, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Parma e Piacenza, *edifici del Capitolo*, PC-M/620

Parma, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Parma e Piacenza, *palazzo Vescovile*, PC-M/356

Angela Maria Romanini, *La Cattedrale di Piacenza dal XII al XIII secolo*, in "Bollettino Storico Piacentino" anno LI, fasc. 1, gennaio-aprile 1956, Piacenza 1956, pp. 1-45.

AA.VV., *Il Duomo di Piacenza* (1122-1972), Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza 1975

Amedeo Bellini, *Il restauro architettonico*, in "La difesa del patrimonio artistico", Milano 1978

Anna Segagni Malacart, *L'architettura – Il secolo XII: la Cattedrale e L'architettura – Il secolo XIII: la Cattedrale nel corso del Duecento*, entrambi in "Storia di Piacenza-vol. 2°-Dal Vescovo Conte alla Signoria (996-1313)", Piacenza 1984, pp. 505-519 e pp. 558-565

Roberto Cassanelli, *Il Duomo*, in "Gotico, Neogotico, Ipergotico – Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915", Bologna 1985, pp. 140-157

Armando Siboni, *Le antiche chiese, monasteri e ospedali della città di Piacenza (aperte, chiuse, scomparse)*, Piacenza 1986

Domenico Ponzini, *Il Duomo di Piacenza: itinerario storico-artistico*, Piacenza 1988

Giuseppe Rocchi, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano 1990

AA. VV., *Il manuale del restauro architettonico*, Roma 2002

AA.VV., *Piacenza - la città e le piazze*, Piacenza 1999

Giovanni Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia: alcuni esempi*, in "L'architetto italiano" anno II, n. 8, giugno-luglio 2005, Roma 2005, pp. 56-61

Giovanni Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia: alcune definizioni*, in "L'architetto italiano" anno II, n. 10, ottobre-novembre 2005, Roma 2005, pp. 60-65

Kronos – Museo della Cattedrale, sala dei dipinti dalla Cattedrale

Kronos – Museo della Cattedrale: tesori d'arte nel cuore di Piacenza

Susanna Pighi

Il primo museo d'arte sacra a Piacenza fu inaugurato nel 1930 in alcune sale del palazzo vescovile e, in qualità di museo diocesano, accoglieva opere provenienti da chiese del territorio per conservarle e tutelarle. L'attuale esposizione, *Kronos-Museo della Cattedrale* (la denominazione trae spunto da una scultura all'esterno dell'edificio), aperta al pubblico il 3 luglio 2015, ha sede in ambienti dell'ex Prevostura adiacenti alla Cattedrale e ospita manufatti pertinenti alla chiesa maggiore e alla dotazione liturgica di competenza; parte integrante dei servizi pastorali della diocesi, persegue l'intento di salvaguardare e valorizzare l'identità storico-religiosa e artistica delle singole testimonianze.
Lo studio dei materiali disponibili, effettuato nel contesto dell'inventariazione diocesana conclusasi nel 2013, ha consentito di attuare una selezione mirata, di progettare un percorso museale volto alla conoscenza dell'architettura romanica e delle vicende secolari della Cattedrale in perfetta interconnessione con l'itinerario di salita alla cupola predisposto in occasione della mostra *Guercino visto da vicino* (4 marzo-4 luglio 2017), che ha accolto più di centomila visitatori.
L'obiettivo dell'allestimento è di svelare i tesori della chiesa maggiore in relazione alla realtà urbana, di introdurre spazi di non usuale accessibilità, impiegati nel passato soprattutto dalle maestranze dedite alla costruzione e manutenzione.
I sette vani espositivi concessi dal Capitolo sono introdotti da biglietteria-bookshop e completati da una dark room-sala didattica. All'interno delle sale, la collocazione delle opere, in parte per nuclei tematici, evidenzia il valore di "documento" di ciascun pezzo in relazione al contesto.
Primeggia il più antico libro liturgico piacentino, detto *Libro Magistrale* o *del Maestro* ovvero del "Magister scholarum", colui che tra i diciotto canonici della Cattedrale aveva compiti didattico – culturali. Si tratta di un codice pergamenaceo con legatura in legno e cuoio, composto di 452 fogli che costituiscono una raccolta di testi per le celebrazioni della chiesa maggiore; è noto come *Codice 65* in relazione alla posizione occupata in un catalogo della seconda metà del XIII secolo, pertinente all'Archivio Capitolare.
Fonte di ispirazione per altri codici dal punto di vista musicale e letterario, secondo alcuni fu iniziato nel 1142, ma studi approfonditi sono ancora in corso. Si apre con un Calendario liturgico (ff. 5r-30v) ricco di notazioni astronomiche, astrologiche, di agronomia (ad esempio consigli sul tempo di semina e raccolto), di medicina, meteorologia che si evincono dal computo o *ratio* di ogni mese, da commenti in giorni particolari e dalle note. Fa seguito l'Officium divinum (ff. 31r-148v) con il Salterio (o Libro dei Salmi), concluso dalle Litanie dei Santi (inclusi i patroni di Piacenza e chiese urbane) e le parti variabili per l'ufficiatura della messa e per il canto corale. Il Graduale si conclude con Tropario – Sequenziario (28 Tropi, 44 Sequenze, 13 antifone da f. 228v), seguono trattato musicale e Obituario (ff. 440r-445v), quest'ultimo rilevante per la storia ecclesiastica locale, gli studi di glottologia e dialettologia.
Capilettera policromi compaiono nelle sezioni originali. Se la maggior parte delle iniziali è scritta con inchiostro rosso, non mancano decori floreali, intrecci nastriformi, fitomorfi e zoomorfi di ascendenza irlandese e carolingia, figurette nel corpo delle lettere.
Spiccano nel Calendario le miniature dei mesi, resi come contadini dediti a lavori stagionali (si è detto che il codice fornisce indicazioni relative al mondo rurale), quelle dei segni zodiacali e altre di carattere cosmologico.
Nel Tropario-Sequenziario sono presenti miniature riguardanti scene del Nuovo Testamento e l'iconografia dei santi. All'inizio del trattato musicale (da c. 262r) si susseguono miniature estese per tutta l'altezza del foglio, illustranti strumenti musicali: a percussione (fig. 1), a corda, a fiato.
Dai visitatori del museo è molto apprezzata la *Pianta di Piacenza* a volo d'uccello delineata da Alessandro Bolzoni (Piacenza, 1546-1636) nel 1627, rappresentazione della città murata seicentesca in cui sono registrati gli insediamenti religiosi, il castello, le porte, le strade, i rivi e mulini dell'epoca. La pianta è corredata da una legenda che enumera le chiese, i conventi, i monasteri, gli oratori. Si aggiungono note sulla popolazione, su macinatoi e corsi d'acqua e altro.

Fig. 1 - Strumenti a percussione, *sec. XII, Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale,* Libro del Maestro *(Codice 65), f. 262r.*

Uno spazio espositivo è dedicato all'affresco staccato *Madonna in trono con Gesù Bambino e Sant'Antonio Abate che presenta un fanciullo* (fig. 2), concordemente riferito al piacentino Antonio de Carro (notizie 1385-1421), autore del polittico del 1398 già nel monastero di Santa Franca di Pittolo e ora al *Musée des Arts Décoratifs* di Parigi. Venuto alla luce nel corso degli interventi di epoca scalabriniana, il dipinto murale

Fig. 2 - R. De Longe, Morte di San Francesco Saverio, *1685-1686, Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale*

Fig. 3 - G. B. Tagliasacchi, Madonna con Gesù Bambino e San Giovannino detta Madonna dello Zitto, *quarto decennio sec. XVIII (ante 1737), Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale*

Fig. 4 - Serafino de'Serafini (attr.), Trittico con Storie della vita di Gesù, *ottavo-nono decennio sec. XIV, Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale*

proviene secondo parte della bibliografia dalla parete del transetto sinistro, dove trovava posto all'incirca sotto quello di *San Cristoforo tra San Giorgio* e *Sant'Antonino*.
Alcune opere a olio su tela attualmente inserite nel percorso museale appartenevano ad altari della Cattedrale smantellati tra Otto e Novecento.
La *Morte di San Francesco Saverio* (1685-86) di Robert De Longe (Bruxelles, 1645-Piacenza, 1709), anticamente era pala dell'altare nella quinta campata destra, dedicato al santo che nel 1670 fu dichiarato patrono minore della città di Piacenza. La *Madonna dello Zitto* di Giovan Battista Tagliasacchi (Fidenza, 1696-Castelbosco, Pc, 1737), databile agli anni Trenta del Settecento, fu donata al Capitolo nel 1760 e sino alla fine del XIX secolo la si poteva contemplare nell'ultima cappella della navata destra, vicino all'entrata (fig. 3). Definita dal Pancotti tutta "sfumature e morbidezza" (1926), presenta Maria che con un gesto dell'indice sulle labbra fa tacere San Giovannino perché non turbi il sonno del piccolo Gesù.
Il bozzetto della pala *I Santi vescovi piacentini*, realizzata nel 1772 da Gaetano Callani (Parma, 1736-1809) per l'altare omonimo eretto grazie al vescovo Alessandro Pisani dove è ora il monumento a Scalabrini (transetto destro), è un piccolo capolavoro di proporzioni e cromia.
La *Madonna del Pilar di Saragozza*, nell'Ottocento posta all'altare della seconda colonna di sinistra, è detta "Madonna dei campanari" perché davanti vi si radunavano gli addetti prima delle funzioni; documenta l'attività pittorica di Maria Antonia Gioseffa di Borbone (Parma, 1774- Roma, 1841), figlia di Ferdinando I e di Maria Amalia d'Austria.
Non appartiene alla Cattedrale dall'origine l'altarolo portatile ad ante richiudibili con undici scene della vita di Gesù su fondo oro, di grande efficacia comunicativa per disegno e gamme cromatiche (fig. 4). Databile al secondo Trecento, forse è pervenuto in seguito alle soppressioni napoleoniche, e reca in due semilunette laterali superiori l'*Angelo annunciante* e *Maria annunciata*. L'interno di ciascuno degli sportelli del trittico, divisi dalla parte centrale mediante colonnine tortili, presenta tre episodi sacri in altrettanti riquadri verticalmente disposti; alla scena centrale della *Crocifissione* assistono separatamente, grazie all'espediente delle colonnine dipinte che paiono reggere il coronamento monocuspidato tra guglie e trafori, *San Ludovico di Tolosa* e *San Francesco d'Assisi*. La raffigurazione dei santi francescani ha indirizzato le ipotesi relative alla provenienza su di una precedente collocazione conventuale.
Di dimensioni superiori a quelle usuali per questo tipo di manufatti se destinati alla devozione domestica, fu esposto alla mostra d'arte sacra piacentina del 1902 ed è stato ricondotto *in primis* da Roberto Longhi (1934) al modenese Serafino de'Serafini, documentato tra il 1346 e il 1394 (Berton 2010/2011) e autore del polittico per il Duomo della città natale nel 1385. De Marchi (1999), nel ritenerlo una delle più antiche opere del pittore, attivo anche a Ferrara e a Mantova, ha proposto una datazione intorno al 1365-1370 e notato rimandi alla cultura di Tommaso da Modena; ha sottolineato il gusto emiliano delle colonnine dipinte a carattere illusionistico e avanzato l'ipotesi che il pittore possa aver fornito il disegno al carpentiere che approntò il manufatto. Varini (2004) ha indicato

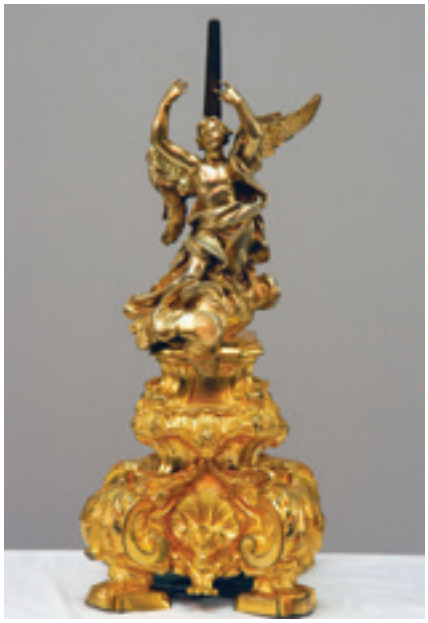

Fig. 5 - A. Spinazzi, Piedestallo di ostensorio, *1746, Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale*

Fig. 6 - Manifattura emiliano-lombarda, Pianeta, *secondo quarto sec. XVIII (post 1731-ante 1747) Piacenza, Kronos- Museo della Cattedrale*

invece un rinvio a fine ottavo-inizio nono decennio del Trecento, cogliendo analogie fra la scena dell'*Ascensione* e l'affresco omonimo lasciato da Serafino nella chiesa mantovana di San Francesco e l'identità fisionomica del Cristo flagellato col San Cristoforo della pala di Modena.
La cospicua presenza di statue databili tra Cinque e Settecento nella nostra diocesi, esito di una tradizione radicata, ha suggerito di dedicare una sala del museo alla scultura lignea.
Tra i manufatti esposti, la statua di *San Giuseppe col Bambino* (1630) si apparenta per la fisionomia e i fitti ricci del piccolo Gesù a quella mariana procurata a Piacenza dal Guercino per la Confraternita del Rosario di Cento (1626), quando era di stanza in città per dipingere la cupola del Duomo.
Il *San Nicola da Bari* di Giovanni Sceti detto il "Romano" (Varallo Sesia, 1654-1715), maestro barocco stabilitosi nel Piacentino, a lungo conservato in locali attigui alla Cattedrale, era in origine nel coro della perduta chiesa urbana di San Nicola dei Cattanei. Allo scultore in legno più prolifico del Settecento locale, Jan Geernaert detto il Fiammingo (Bruges, 1704-Piacenza, 1777), è attribuibile invece l'*Angelo custode* già nella chiesa della Congregazione dei Filippini.
Nella saletta dedicata al tesoro della Cattedrale tre grandi vetrine racchiudono, tra le altre opere, reliquiari dovuti al sacerdote Giuseppe Doria (Piacenza, 1666-1750), forse il più stimato argentiere locale della prima parte del Settecento. Di grande suggestione visiva è il bacile in argento ricavato nel 1841 dal paliotto solenne che Gaspare Mola realizzò per l'altare maggiore (1716); reca l'*Assunzione della Vergine* con gli Apostoli e il vescovo committente Giorgio Barni (1688-1731) che assistono alla scena presso il sepolcro vuoto. La cornice finemente cesellata è lavoro ottocentesco del milanese Giovanni Belletta, su disegno del concittadino Filippo Giussani.
Ad Angelo Spinazzi (Piacenza, 1693-Roma, 1768) si deve l'ostensorio del 1746, aggiornato su insigni modelli della cultura barocca romana, come si nota dal piedistallo figurato con angelo di ascendenza berniniana (fig. 5); il ricettacolo grazie a un pezzo intercambiabile diviene stauroteca. È autografo del celebre argentiere piacentino, che fu attivo a Roma, il calice punzonato di gusto affine; lo stemma del vescovo Gherardo Zandemaria consente di circoscrivere la datazione al suo episcopato (1731-1747) e la presenza del marchio della Camera Apostolica, in uso con tali modalità e forma presso la Zecca dello Stato Pontificio dopo il 1744, di definire ulteriormente la cronologia.
Nel museo è documentato anche l'operato di Angelo Filiberti (1752ca.-Piacenza, 1839), figlio dell'argentiere di origini bresciane Giuseppe ed autore dei reliquiari *rocailles* (1775) atti a contenere le spoglie dei Santi Corrado, Acacio, Claudio e Cristoforo. L'Ottocento è rappresentato da opere di Gaetano Magrini (Piacenza, 1775-1847), un eclettico cui si deve, tra l'altro, il pastorale detto "del grappolo d'uva" destinato al vescovo Carlo Scribani Rossi nel 1817.
Il nucleo di paramenti liturgici della Cattedrale è talmente ricco per numero, varietà e qualità che permette di seguire l'evoluzione del gusto nell'arte tessile; una delle vetrine museali accoglie a rotazione paramenti appartenuti ad alcuni dei vescovi più importanti della diocesi, contrassegnati dallo stemma episcopale. La pianeta più antica conservatasi fa parte del paramento donato dal Beato Paolo Burali, vescovo di Piacenza tra il 1568 e il 1576; un'altra pianeta, già del vescovo Gherardo Zandemaria (1731-1747), ricamata a frutti e fiori, fu magnificata in occasione dell'Esposizione d'arte sacra tenutasi a Piacenza nel 1926 (fig. 6). La pianeta di Giovanni Battista Scalabrini del 1901 appare sontuosa per la quantità di pietre preziose che circondano le immagini a ricamo di *Pellicano* e *Serpente di bronzo* (fronte) e dell'*Agnus Dei* (retro). Fu donata dalla regina Margherita e da dame italiane per il venticinquesimo episcopale al prelato, promotore di ingenti restauri in Cattedrale, che portarono allo smantellamento degli altari barocchi e al distacco di parte dei cicli ad affresco. Vale la pena di ricordare, in proposito, che il museo ospita una tela di Enrico Prati (Piacenza, 1842-Paderna, 1913) del 1867, ben nota agli studi perché documenta l'aspetto del presbiterio prima degli interventi tesi a ricondurre l'ambiente all'aspetto medioevale.

Bibliografia

C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780

A. Rapetti, *Guida al Duomo di Piacenza, monumento nazionale*, Piacenza 1901

G. Ferrari, *Ricordo della mostra d'arte sacra*, Piacenza 1903

G. Tononi, *Esposizione d'arte sacra a Piacenza*, in "Il Piacentino istruito", LXXX, 1903, pp. I-XXXV

I quadri della Cattedrale, in "Il Piacentino istruito", 1906, pp. CCXXXVII-CCXLIV

L. Cerri, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza 1908

V. Pancotti, *Il Esposizione d'arte sacra*, catalogo della mostra, Piacenza 1926

V. Pancotti, *Il museo diocesano di Piacenza*, in "Arte Cristiana", 1932, XX, n. 3, pp. 70-79

A. Pettorelli, *Giovanni Battista Tagliasacchi, pittore fidentino (1697-1737)*, in "Strenna dell'anno XVI", 1938, pp. 144-152

Mostra della Pittura bolognese del Trecento, a cura di Roberto Longhi, Bologna 1955

L. Tagliaferri, *Il Duomo di Piacenza, Storia, Arte, Costume*, Piacenza 1964

L. Tagliaferri, *Il Duomo prima dei restauri del '900*, in *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza 1975, pp. 94-123

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, V, *L'Ottocento*, Piacenza 1980, pp. 645-746

F. Arisi, *Iconografia dei santi piacentini* in F. Arisi, L. Mezzadri, F. Molinari, *I santi piacentini*, Piacenza 1987, pp. 169-349

A.De Marchi, *Un'aggiunta al catalogo di Serafino de'Serafini*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi", s. XI, X, 1988, pp. 119-130

D. Ponzini, *Il Duomo di Piacenza. Itinerario Storico-Artistico*, Piacenza 1988

L. Gorni, *Antonio de Carro e la pittura tardogotica a Piacenza*, Università cattolica del Sacro Cuore di Milano,Facolta di Lettere e Filosofia, tesi di laurea, a. a. 1990-1991

G. Fiori, *I più antichi pittori di Piacenza: Emerico Negri, i Garibaldi, i Da Compiano, Antonio De Carro e Giorgio da Muzzano*, in "Strenna Piacentina", 1993, pp. 43-48

Il libro del maestro. Codice 65 della Biblioteca Capitolare, catalogo della mostra, a cura di A. Gigli, Piacenza (Museo Civico 16 dicembre 1993 – 13 marzo 1994) 1993

L. Gorni, *"Antonius de Caro pinxit": documenti e proposte per la pittura tardogotica piacentina*, in "Arte Cristiana", LXXXII, n. 771, 1995, pp. 415-430

S. Migliorini, *Argentieri a Piacenza dal tardo Cinquecento al primo Ottocento: la committenza ecclesiastica*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCI, 1996, pp. 233-268

A.Gigli, *La pittura nel Duecento e nel Trecento*, in *Storia di Piacenza*, III, *Dalla Signoria Viscontea al Principato Farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, pp. 689-720

S. Migliorini, *Argenti per le chiese di Piacenza nella prima metà dell'Ottocento: la Cattedrale e la basilica di S. Antonino*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCII, 1997, pp. 213-240

G. Ponzi, *Giovanni Battista Tagliasacchi*, 1696-1737, Piacenza 1997

P. Ceschi Lavagetto, *Tardo-gotico a Piacenza*, *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 1998, pp. 49-57

A. Dallanoce, *La formazione a Roma di Roberto De Longe, "scolaro del cavalier Giacinto"*, in "Strenna Piacentina", 1998, pp. 91-112

A.De Marchi, *Scheda*, in P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli (a cura di), *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 1998, pp. 173-175, n. 16

A. Gigli, *Il Gotico a Piacenza*, in *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia,* a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 1998, pp. 35-47

L. Gorni, *Scheda*, in *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia,* a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 1998, pp. 180-181, n. 24

M. Veneziani, *Scheda*, in, *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, catalogo della mostra di Piacenza, Milano 1998, pp. 172-173, n. 15

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. I, Piacenza 1999, pp. 399-492

A.De Marchi, *La Passione secondo Serafino*, Piacenza 1999

A. Gigli, *Le miniature del codice*, in *Il Libro del Maestro.Codice 65 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza*, Piacenza 1999, pp. 193-200

C. Longeri, *La scultura a Piacenza tra Maniera e Barocco*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. I, Piacenza 1999, pp. 523-592

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. II, Piacenza 2000, pp. 1005-1082.

C. Longeri, *Argenti piacentini d'epoca farnesiana e borbonica, La scultura a Piacenza dal Tardobarocco al Neoclassicismo*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, t. II, Piacenza 2000, pp. 1145-1226, 1227-1256

S. Pighi, *In margine alla mostra di San Rocco: sculture lignee di Giovanni Sceti*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCV, 2000, pp. 213-231

G. Fiori, *Le strane esigenze della critica d'arte: Jacopino da Reggio, il pittore piacentino che "deve" essere reggiano*, in "Strenna Piacentina", 2001, pp. 4-9

F. Varini, *Serafino Serafini pittore modenese: gli affreschi mantovani*, in "Atti e memorie", Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, s. XI, vol. XXVI, 2004, pp. 3-31

D. Ponzini, *Scalabrini e alcuni arredi sacri della Cattedrale*, in *Piacenza e Scalabrini a cento anni dalla morte del grande vescovo*, studi raccolti dal Comitato di Piacenza dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2005, pp.151-161

T. Fermi, *Le Chiese di Piacenza. Cattedrale S. Maria Assunta*, Piacenza 2006

E. Gubitta, *G.B. Tagliasacchi: grazia e maestria nello scenario pittorico borghigiano*, Fidenza 2007

B. Latimbri, *Apporti e osservazioni su Giovanni Battista Tagliasacchi*, in "Strenna Piacentina", 2007, pp. 87-96

A. Còccioli Mastroviti, *Città e territorio nella cartografia (Secoli XV-XIX)*, in *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza 2008, pp. 75-118

B. Latimbri, *Nuovi documenti relativi a Giovanni Battista Tagliasacchi (1697-1737)*, in "Strenna Piacentina", 2008, pp. 50-55

A. Civai, *I paramenti liturgici della Cattedrale di Piacenza: alcune anticipazioni, in Le frontiere della catalogazione*, Piacenza 2010, pp. 21-29, tavv.

S. Pighi, *Giovanni Sceti e Jan Geernaert: scultura lignea nella Piacenza del Settecento, Metalli ad uso liturgico nella Diocesi di Piacenza-Bobbio: un percorso dalla catalogazione*, in *Le frontiere della catalogazione*, Piacenza 2010, pp. 39-50, 51-62, tavv.

S. Berton, *Serafino de' Serafini e la decorazione della cappella di San Ludovico nella chiesa di San Francesco a Mantova*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2010/2011

L. Riccò Soprani, *La committenza religiosa nel Piacentino, Schede*, in *Roberto De Longe*, a cura di F. Arisi, Piacenza 2012, pp. 143-161

S. Pighi, *Tesori della Cattedrale, Arte nel Palazzo vescovile*, in *Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La Cattedrale e il palazzo vescovile di Piacenza*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio, Piacenza 2013, pp. 188-216, 241-254

V. Poli, *Alessandro Bolzoni (Piacenza, 1546-1636). Teoria e prassi nell'architettura*, in "Bollettino Storico Piacentino", CVIII, 2013, pp. 63-92

Piacenza, Cattedrale, particolare del cantiere di restauro del campanile

I progetti per il restauro del campanile e di Kronos – Museo della Cattedrale

Fiorenzo Barbieri

Il progetto di restauro e le azioni conseguenti alla filosofia adottata, mirano alla valorizzazione della basilica Cattedrale di Santa Maria Assunta, principale monumento ecclesiastico cittadino. Negli ultimi tempi, precedenti all'intervento di restauro, sono emersi problemi in ordine alla sua conservazione, custodia e tutela. Alcuni interventi progettuali sono stati introdotti in accordo con i responsabili dei beni culturali della Diocesi per valorizzare e far conoscere sotto una nuova luce il complesso romanico.Il progetto realizzato è stato suddiviso in due momenti distinti ma coerenti ad una visione complessiva dell'intervento: il progetto di restauro del campanile e l'allestimento del museo Kronos.

Fig.1 - Pianta piano terra della Cattedrale di Santa Maria Assunta

Restauro del campanile

Dopo una prima analisi sommaria e vari sopralluoghi all'interno del campanile, si è proceduto valutando le modalità di intervento e i tempi, rimandando alcune scelte a indagini conoscitive approfondite e a prelievi di campioni possibili solo dopo la realizzazione del ponteggio; esso infatti ha reso possibile verificare lo stato degli elementi architettonici, effettuare prelievi e valutare caso per caso l'intervento localizzato più consono.

Stato di fatto precedente agli interventi di restauro

La cuspide del campanile

Il primo segnale di allarme emerse nel novembre del 2012, quando parti di laterizio del cono del campanile caddero sulla piazza sottostante. Questo costrinse ad una rapida transennatura di quest'ultima per evitare rischi alla pubblica incolumità. In quel momento fu necessario un pronto intervento di messa in sicurezza, che costrinse il Comune di Piacenza all'emanazione di un'Ordinanza che impose alla parrocchia un intervento di restauro complessivo della torre campanaria. Le situazioni più compromesse furono riscontrate sulle zone superiori della cuspide a sud-est, mentre la sua base risultò in condizioni migliori. Oltre alla presenza di patina, sali e croste nere furono evidenziati numerosi elementi in fase di distacco e fenomeni di disgregazione delle malte. La situazione generale fu considerata grave, sia per la conservazione del materiale lapideo e in laterizio, che per la pubblica incolumità. Inoltre l'azione meccanica dei venti, in concomitanza dei percolamenti delle acque meteoriche, compromisero la stabilità dei materiali; in particolare vi fu una decoesione degli impasti di malta utilizzati: le fughe e le sigillature persero l'aderenza ai materiali d'origine e l'erosione diventò la principale causa di perdita del materiale.

Prima di procedere con il progetto di restauro sono stati prelevati campioni di materiali per effettuare le necessarie analisi di laboratorio, di cui se ne è occupato l'istituto ZEILA, istituto sperimentale e di diagnostica per la conservazione dei beni culturali e ambientali. Le analisi degli elementi prelevati dalla cella campanaria hanno riguardato campioni di intonaco con tracce di colore prelevati dalla cuspide, malte di allettamento, frammenti di mattoni distaccati e prelevati in diverse posizioni e intonaco multistrato all'interno della cuspide. Dopo le analisi effettuate si sono potute trarre le conclusioni riguardanti la tipologia dei laterizi, degli intonaci, degli intonachini e dei colori per stabilirne la datazione, il tipo di intervento e la formulazione dei materiali (malte e mattoni) in modo da poter essere successivamente reperiti e utilizzati per il progetto di restauro.

Fig. 2 - Il cattivo stato di conservazione degli archi pensili della cella campanaria

Superfici lapidee della cella campanaria e cornice ad archetti pensili del cornicione superiore

Ad un primo attento esame visivo si notavano le forti esposizioni del materiale agli agenti atmosferici,in modo particolare sulle superfici della cornice ad archi pensili posta sopra la cella campanaria. Il percolamento insistente ha provocato lente abrasioni della superficie causando nel tempo la perdita del materiale, mentre nei punti di deposito degli agenti atmosferici si è rilevato un accrescimento della patina sino a raggiungere spessori importanti di croste nere. L'azione meccanica dei venti in concomitanza ai percolamenti delle acque meteoriche, hanno pregiudicato la stabilità del materiale lapideo, in particolare si è riscontrata una decoesione degli impasti di malta, le fughe e sigillature hanno perso adesione con i materiali d'origine e l'erosione è diventata causa di perdita del materiale. Le colonne binate costituenti le aperture della cella campanaria sono inoltre risultate essere omogeneamente ricoperte da forti depositi.

Superfici interne alla guglia

Le pareti della guglia interna, ad un primo attento esame visivo, risultavano essere rivestite di intonaco a base di calce sino alla sommità, con sovrapposti scialbi di tinte a base di calce bianca a uniformare la superficie.
Alla base del cono, nel settore d'ingresso alla guglia, si sottolineava la presenza di iscrizioni sovrapposte all'originale lavorazione in calce, eseguite in diverse epoche con tinte di diversa natura dal supporto originale; nello stesso settore si identificavano anche distacchi dell'intonaco e perdita di materiale.
Sotto alle numerose sovrapposizioni di materiale si intravedeva una probabile iscrizione coerente con l'edificio.
Nei settori superiori più livelli di intersezione di catene in metallo, utilizzate per il consolidamento del manufatto, erano coerenti con l'innesto delle catene con il paramento, si individuavano inoltre delle macchie riconducibili a percolamenti interni di acque meteoriche.

Interventi di restauro

Il restauro si è sviluppatonelle seguenti macro-categorie d'intervento:
allestimento del ponteggio per la salita in quota;
restaurodella cuspide del campanile;
restauro delle superfici lapidee della cella campanaria e della cornice ad archetti pensili;
restauro delle superfici interne della guglia
restaurodel basamento in pietra di supporto all'angelo.

Fig. 3 - Il ponteggio

Allestimento del ponteggio

L'allestimento del ponteggio ha previsto due distinte fasi realizzative.

- prima fase: il ponteggio ha avvolto la cella campanaria per raggiungere il piano d'imposta del cono. Il ponteggio a sbalzo dalla cella campanaria ha sfruttato come appoggi le buche pontaie passanti negli angoli della cella campanaria. Per il mascheramento del ponteggio, è stato utilizzato un telo con texture che riproponeva l'immaginedella facciata della Cattedrale. Sfruttando l'ascensore di cantiere è stato possibile portare i visitatori in quota per permettere la vista della città dall'alto e la visita dell'interno del cono del campanile. Nella balaustra a protezione dei visitatori e nella recinzione di cantiere hanno trovato posto i loghi degli sponsor che hanno promosso e sostenuto i restauri e pannelli illustrati che mostravano i punti di vista della città e i monumenti più importanti. L'apertura al pubblico è avvenuta dal primo di maggio fino al mese di settembreottenendo un successo notevole di visitatori.
- seconda fase: il ponteggio è stato completato alzando la struttura provvisoria per avvolgere l'intero cono fino alla base dell'angelo. Questo ponteggio ha consentito l'esecuzione dei restauri sia del cono che degli archetti pensili della cella campanaria.

Restauro della cuspide del campanile

La cuspide del campanile ha struttura conica realizzata con speciali mattoni aventi dimensioni di circa 12x32x6 cm, provisti di una testa semicircolare.

I mattoni sono disposti con la testa semicircolare verso l'esterno a formare cerchi concentrici di raggio decrescente con l'altezza; lo spessore della cuspide è pertanto costante e pari a 25 cm su tutto il suo sviluppo. Le principali operazioni realizzate per l'intervento di restauro della cuspide hanno inizialmente riguaradato la rimozione meccanica di depositi superficiali incoerenti a secco edi depositi di notevole spessore con minisabbiatrice e la rimozione meccanica di stuccature eseguite con materiali incongrui.

Successivamente è stato effettuato un ristabilimento della coesione, sia delle malte che degli elementi tessiturali del paramento murario e un preconsolidamento parziale della coesione. Infine sono state stuccate le fessurazioni con malta idonea e risarcite le lacune che interessavano il paramento murario.

Fig. 4 - La cuspide durante l'intervento di restauro

La stabilità del cono cuspidale è garantita da un particolare sistema di catene e capochiave tra loro interconnessi; sono infatti presenti quattro ordini di catene, incrociate tra loro ortogonalmente, provviste di capochiave in piatti di ferro forgiato che percorrono, su tutta l'altezza, i quattro meridiani del cono.

I quattro piatti che fungono localmente da capochiave assumono anche un'azione di stabilizzazione assiale della cuspide essendo ancorati in sommità in corrispondenza del palo in ferro che regge l'angelo (mostravento) ed alla base nella muartura di imposta del cono.

Gli interventi di restauro hanno interessato il basamento in pietra (in cui convergono i quattro capochiave) che manifestava fratture di tipo passante. Già oggetto di interventi ottocenteschi di placcaggio con zanche in piombo, è stato ora "incapsulato" con una orditura di pezzi sagomati in acciaio cor-ten in grado di garantirne la monoliticità.

Anche i capochiave, particolarmente usurati nella zona di connessione delle catene, sono stati rinforzati mediante applicazione di "tutori" in acciaio cor-ten in grado di ristabilire le originarie sezioni resistenti nel pieno rispetto degli elementi originari.

La struttura della cuspide presentava alcune lesioni con andamento sub-verticale che sono state risarcite con iniezioni di malte e monitorate mediante installazione di fessurimetri a lettura centesimale di millimetro. Tali prticolarifessurimetri sono connessi ad una centralina che memorizza letture ogni 15 minuti ed invia i segnali ad una posizione remota collegata alla rete internet. In tal modo è possibile un costante controllo del fenomeno fessurativo che, ad un primo esame, sembra potersi ricondurre a fenomeni dovuti a differenti deformazioni termiche della cuspide.

Restauro delle superfici lapidee della cella campanaria e della cornice ad archetti pensili

L'intervento ha coinvolto le superfici lapidee costituenti il cornicione, ogni elemento è stato monitorato e verificato nella sua stabilità. La prima fase di disinfezione e la rimozione meccanica di microorganismi autotrofi ed eterotrofi, ha permesso l'avvio delle fasi successive di pulitura.

La fase successiva ha individuato i forti depositi, patine e croste nere,che si sono trattaticon impacchi chehanno permessol'attenta rimozione delle stratificazioni di deposito.

Con la fase successiva si è verificato ogni singolo elemento costituente gli ornati architettonici aggettanti della cornice sottogronda (ad archi pensili) e la cornice modanata inferiorein arenaria. Il trattamento ha verificato la stabilità di ogni elemento e dove è stato necessario è stato predisposto l'ancoraggio. Per tutte le condizioni di rimozioni e/o distacchi verticali è stato realizzato l'ancoraggio degli elementi con l'ausilio di calci idrauliche. Tutti gli elementi in metallo presenti sulla superficie di lavorazione sono stati puliti e isolati con applicazione di protettivo. La fase successiva è consistita nella sigillatura, con malta a base di calce e inerti e cromia adeguatidi ogni singola frattura, microfrattura e lacuna esistente. Completata e ultimata la sigillatura degli elementi si è intervenuti con un adeguamento cromatico correggendo con velature la colorazione degli impasti,riducendo l'interferenza visiva al fine di mantenere l'unità cromatica dell'opera.

Fig. 5 - Il restauro delle superfici lapidee della cella campanaria e della cornice

Fig. 6 - L'iscrizione dopo l'intervento di restauro

Fig. 7 - L'intervento di cerchiatura metallica del globo in pietra, a sostegno dell'angelo

Restauro delle superfici interne della guglia

La prima fase ha coinvolto la disinfestazione delle superfici,nel caso di distaccamenti si è intervenuti con operazioni puntuali per l'ancoraggio nei settori di distacco e la riadesione è stata ottenuta mediante l'iniezione di adesivi riempitivi con malta idraulica premiscelata a basso peso specifico. Sono inoltre seguite prove di pulitura,preventivamente a secco a rimuovere i depositi di pulviscolo esistenti. Le prove di pulitura sono state essenziali anche per valutare la reversibilità della sostanza applicata superficialmente.

Nel settore dove è stata individuata una lavorazione originale, si è proceduto con una fase successiva di pulitura, per accertare i tempi di applicazione necessari. Le superficie sono state poi accuratamente sciacquate con acqua deionizzata per eliminare i residui dei depositi e delle soluzioni impiegate.

Restauro del basamento in pietra di supporto all'angelo

In corso d'opera e in concomitanza degli interventi in esecuzione sul paramentomurario, in cotto, della cuspide del campanile della Cattedrale, si è reso necessario accertare lo stato di fatto del vertice della stessa cuspide costituito in blocchi di pietra. Tale elemento lapideo risulta forato nell'asse centrale con un foro che è l'alloggiamento della pertica in metallo,che scende nella parte inferiore della cuspide.L'elemento lapideo risulta essere ingabbiato dalle quattro barre metalliche che scendendo sulle pareti esterne della cuspide e vanno a bloccare i capo chiave presenti su diversi livelli della cuspide. Tali osservazioni si sono rese possibili dopo essere riusciti, con molta cautela, a far slittare verso l'alto di circa 25 cm la statua in metallo raffigurante l'angelo collocata sul vertice della cuspide.Tale spostamento ha permessola verificadella condizione interna delle strutture in metallo, il loro posizionamento, funzione e usura. Le operazioni realizzate sul basamento hanno ottenuto lo scopo di consolidare il materiale lapideo verificandone la stabilità e relativa funzionalità, ottimizzando l'integrità del materiale.

Le operazioni sotto il controllo del funzionario della Soprintendenzaarch. CamillaBurresi,sono state eseguite seguendo il progetto architettonico e la D.L. dell'arch.Fiorenzo Barbieri e eseguite dal restauratore Luca Panciera, il progetto strutturale è stato approntato dall'Ing. Paolo Milani.

Progetto per la realizzazione del Kronos – Museo della Cattedrale

Il progetto di allestimento del museo della Cattedrale si pone a compimento del recente restauro di alcuni spazi posti al piano terra adiacenti la cripta e via Prevostura, che fu autorizzato e avviato nel 2002.

L'intervento di allestimento è stato affrontato nel rispetto degli atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e con il duplice scopo di dare una funzione adeguata ai locali restaurati prevendendo spazi espositivi per l'innumerevole materiale storico-artistico contenuto nei depositi della cattedrale e mai esposto prima. L'impiantistica non ha comportato interventi sulle murature, limitandosi alla realizzazione di semplici ancoraggi per le strutture leggere in cartongesso. Il progetto dell'allestimento del museo per di più valorizza gli spazi e le opere d'arte in esso contenute.

Lo spazio è stato pensato e realizzato con elementi espositivi mobili realizzati principalmente in ferro, materiale selezionato per le sue caratteristiche intrinseche tra cui la possibilità di realizzare spessori molto contenuti e la leggerezza visiva delle strutture. Particolare attenzione è stata posta nella scelta dei corpi illuminanti a led a fascio luminoso variabile, puntuale o a striscia secondo la necessità illuminotecnica. Il percorso museale ha luogo accedendo dalla cripta della cattedrale attraversando la sagrestia, dopo alcuni scalini si accede alla prima sala dove trova posto la biglietteria, un piccolo book-shop ed espositori per gadget. La seconda sala polivalente, è dedicata alla comunicazione video e serve come aula didattica per piccoli gruppi di lavoro. In questa sala trovano posto delle sedute e un monitor per la proiezione di contenuti multimediali inerenti la mostra o a tema, da sviluppare e approntare di volta in volta. Dalla sala 1 si passa alla terza sala denominata "Sala della Cattedrale", con pannelli illustrativi e totem con monitor in cui si illustra la storia della cattedrale, al centro è collocato l'antico Codice 65 detto "Libro del Maestro", protetto da una teca di vetro con a fianco

Fig. 8 - L'antico Codice 65

Fig. 9 - La sala dei vescovi

Fig. 10 - La sala degli argenti

una fedele riproduzione per la consultazione completa del manoscritto.
A completamento, nella sala è esposto un dipinto del Prati rappresentante una vista prospettica della Cattedrale, prima delle trasformazioni operate dal Vescovo Scalabrini. Il percorso continua nella sala 4, "La sala dei vescovi", dove sono esposti alcuni dei paramenti più significativi appartenuti ai vescovi piacentini.
Nella sala 5, "La sala degli argenti", sono collocati in vetrinette, calici, reliquiari, carte gloria e pissidi. Nella sala 6, "La sala delle sculture", sono esposti busti e sculture tra il XVI e il XVIII secolo, su piedistalli opportunamente dimensionati. Da questa sala si accede anche al cortile interno, pavimentato a ciottoli, che potrà essere recuperato successivamente per esposizioni di sculture in pietra, esposizioni temporanee all'aperto, vernissage o presentazioni a tema. Nella sala 7, la quadreria, sono in mostra dipinti di varie epoche, il trittico di Serafino de Serafini, incastonato in una nicchia ricavata per parziale tamponatura di una bucatura esistente. Attraverso un passaggio di servizio si accede agli ultimi tre spazi espositivi che raccontano il territorio diocesano. Questi spazi potranno anche fungere da sale per mostre temporanee che la direzione del museo vorrà inserire nella programmazione annuale.
Sono state scelte tre modalità di colore per i cartongessi e le pareti: una tonalità di fondo chiara sulle volte, a crescere sulle pareti con una tonalità più scura e ulteriormente più scura sui pannelli in rilievo, distaccati dalle pareti. Queste tonalità, sono graduate sul colore grigio caldo. Le vetrinette in ferro sono trattate con colore ad acqua a tampone con colore stonalizzato e disomogeneo, effetto ramato. In un secondo tempo il museo, così strutturato, potrà essere facilmente ampliato collegandolo ai piani superiori e all'esterno rendendolo indipendente dagli spazi della cattedrale e dai momenti connessi alle funzioni religiose.