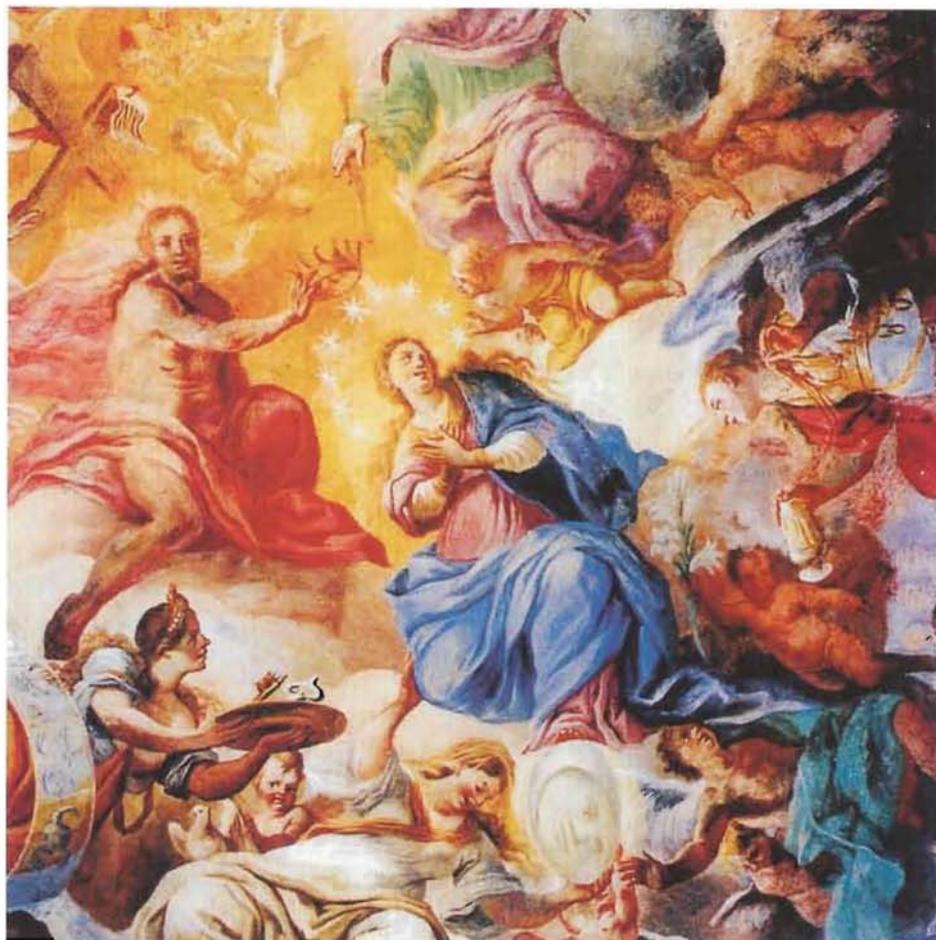


MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI
Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici di Salerno e Avellino
Comune di Atripalda

SPECUS MARTYRUM

arte e restauri

a cura di
Giuseppe Muollo



Indice	Presentazione del Sindaco di Atripalda	3
	Colophon	4
	Presentazione del Soprintendente per i B.A.A.A.S. di Salerno e Avellino	5
	Lo Specus Martyrum <i>Giuseppe Muollo</i>	7
	La scoperta del Cristo Benedicente <i>Giuseppe Muollo</i>	11
	Michele Ricciardi e la Cappella del Tesoro <i>Giuseppe Muollo - Paola Apuzza</i>	15
	Cripta e Cappella del Tesoro: Restauri <i>Giuseppe Muollo - Paola Apuzza</i>	28
	Note a margine del restauro <i>Antonio Giovannucci</i>	33

Questa pubblicazione fa parte della collana
Chiese, Monumenti e Città,
edita dalla BetaGamma di Viterbo, diretta da
Maria Giuseppina Gimma

In copertina:

Affresco raffigurante il *Cristo Pantocratore* dopo il restauro; la stessa immagine sul retro, durante il restauro

Publicato con il contributo del Comune di Atripalda

Presentazione del Sindaco

Quattro anni or sono, all'inizio del nuovo mandato sindacale, il Parroco Don Antonio Testa mi informò di un progetto emerso dai contatti con la Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Salerno e Avellino e che andava maturando fra gli addetti ai lavori.

L'idea era quella di realizzare un ingresso diretto allo *Specus Martyrum* e, naturalmente, di restaurare sia nella struttura che nelle opere pittoriche quel monumento che nel buio dei luoghi e nello scomodo accesso nasconde significative opere d'arte.

L'idea mi sembrò buona, meritevole di essere accolta e sostenuta; la cripta accessibile direttamente dall'esterno, come è in tante altre realtà monumentali, avrebbe consentito una migliore fruizione non solo ai fedeli ma anche ai cultori della storia e dell'arte della cristianità. E poi si trattava di tornare alle origini perché in tempi, neppure troppo remoti, si accedeva alla cripta direttamente dall'esterno.

Non mi sottrassi al dovere di adoperarmi affinché l'idea diventasse progetto, ancorché non immaginassi di incontrare le vigorose resistenze ed ostilità che successivamente emersero.

Dall'idea al progetto e poi alla realizzazione, sono passati in tutto quattro anni; la cripta è stata completamente restaurata grazie all'impegno costante del Soprintendente arch. Ruggero Martines e dei Direttori dei Lavori arch. Antonio Giovannucci e dott. Giuseppe Muollo.

Quattro anni per acquisire il finanziamento necessario e per eseguire un lavoro di restauro che, di per sé, richiede pazienza, cura costante e tempi lunghi.

Pur essendo ancora vivo il disappunto per la mancata riapertura della Chiesa di S. Ippolisto e del Palazzo Civico, non posso non esprimere ai Funzionari della Soprintendenza ed ai loro collaboratori un vivo ringraziamento, anche per il coinvolgimento personale con cui hanno seguito questa opera.

Lo *Specus Martyrum* è un pezzo importante della storia di Atripalda, o forse più semplicemente è la storia della nostra città.

Questa pubblicazione è dedicata in modo particolare a quella generazione di atripaldesi che non è mai entrata nello *Specus* perché per anni esso è stato chiuso al culto; ed è un invito a tutti di riappropriarsi dei luoghi nei quali si sentè più vivo il senso di appartenenza ad una comunità.

Credo di aver raccolto l'appello dello storico Leopoldo Cassese che così scriveva: "... vogliamo augurare che non venga mai meno nell'animo degli atripaldesi l'amore per la Cripta gloriosa, che da 17 secoli custodisce nel suo grembo le reliquie di quegli eroi intrepidi della fede che affrontarono serenamente la morte e santificarono, con il sangue versato, il luogo del loro martirio".

dott. Gerardo Capaldo

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI AMBIENTALI ARCHITETTONICI ARTISTICI E STORICI DI SALERNO E AVELLINO

COMUNE DI ATRIPALDA

Riapertura al culto dello *Specus Martyrum - Atripalda (Av)*, 3 dicembre 1998

coordinamento generale:

arch. Ruggero Martines,
Soprintendente per i B.A.A.A.S. di Salerno e Avellino

BENI ARCHITETTONICI

progettazione:

arch. Antonio Giovannucci
arch. Giovanni Villani

direzione lavori:

arch. Antonio Giovannucci

collaborazione alla direzione lavori:

geom. Lucio Marseglia

restauro architettonico:

impresa: Pouchain s.r.l. - Roma

BENI ARTISTICI E STORICI

progettazione e direzione lavori:

dott. Giuseppe Muollo

collaborazione alla progettazione e direzione lavori:

Paola Apuzza
Giovanni Guardia
Lucio Marseglia
Flavio Petroccione

restauro storico artistico:

ditta: Paolo Tribuzio - Roma

fotografie:

Giuseppe Stanco
Michele Troiano

Presentazione del Soprintendente per i B.A.A.A.S. di Salerno e Avellino

S. Ippolito di Atripalda è certamente il primo sacello della fede delle genti irpine. Ma ancor più della Basilica, la cripta e la contigua cappella del tesoro, costituiscono una importantissima testimonianza di arte e fede. Non a caso nel corso dei secoli l'aristocrazia e la popolazione hanno voluto che gli ornamenti più ricchi, i materiali più preziosi, gli artisti migliori, adornassero il luogo più di tutti rappresentativo dell'identità di un popolo laborioso, orgoglioso e schietto. L'essere scrigno della memoria storica e coniugare nella forma il valore delle virtù civili e religiose è la ragion d'essere del monumento.

Non si poteva dir iniziata, anzi quasi conclusa, l'ultima fase del-

l'opera virtuosa della ricostruzione post-sismica, se non si fosse riconsegnata al popolo la cripta di S.Ippolito, preludio per la conclusione a breve del restauro dell'intero tempio.

Perciò un commosso grazie va all'opera tenace e competentissima di tutti coloro che vi hanno lavorato.

Desta un sincero moto di ammirazione l'acuta sensibilità e la dedizione che Antonio Giovannucci e Giuseppe Muollo hanno dedicato al compimento del restauro, certamente uno dei più importanti in Irpinia nell'ultimo decennio.

arch. Ruggero Martines





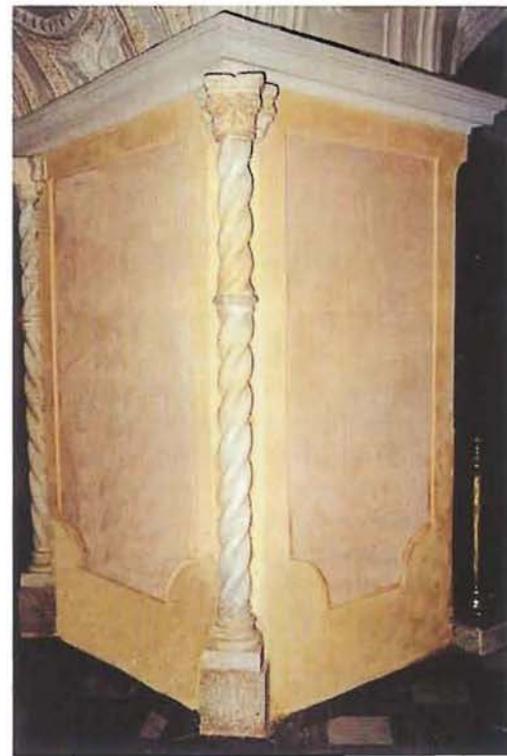
Lo Specus Martyrum

Giuseppe Muollo

La chiesa di Sant'Ippolisto di Atripalda ingloba lo *Specus martyrum* cioè il cimitero paleocristiano di *Abellinum*, che venne formandosi intorno alle tombe dei martiri, fuori dal centro abitato *di là del fiume Sabato che dalla parte orientale gli flumina per mezzo*, costituendo un vero e proprio luogo di culto.

L'iscrizione posta sul sepolcro di S. Sabino, databile al VI secolo, testimonia l'esistenza di una cripta, cioè un luogo nascosto ed appartato per la sepoltura ed il culto dei primi cristiani morti per la fede. La chiesa è documentata già nell'XI secolo in un atto del 1098 con il quale il normanno Ubone, nel

donare una terra alla chiesa di S. Maria cita, tra i confini, la *ecclesia Sancti Ippolisti*. Allo *Specus* che originariamente occupava parte dello spazio sottostante l'aula della chiesa superiore, mentre oggi occupa anche lo spazio corrispondente al transetto, si accedeva *gradale in predicta cripta descendens*; l'interno era decorato *cum pavimento musaico et imaginem Salvatoris, nec non martyrum imagines ... cum scriptis in eorum capitibus*, come testimonia il vescovo Ruggiero (sec.XIII) nella ultima parte della *Passio* di S.Ippolisto, contenuta nel suo *Legendarium*, andato perduto e trascritto in parte dal Bellabona.



2

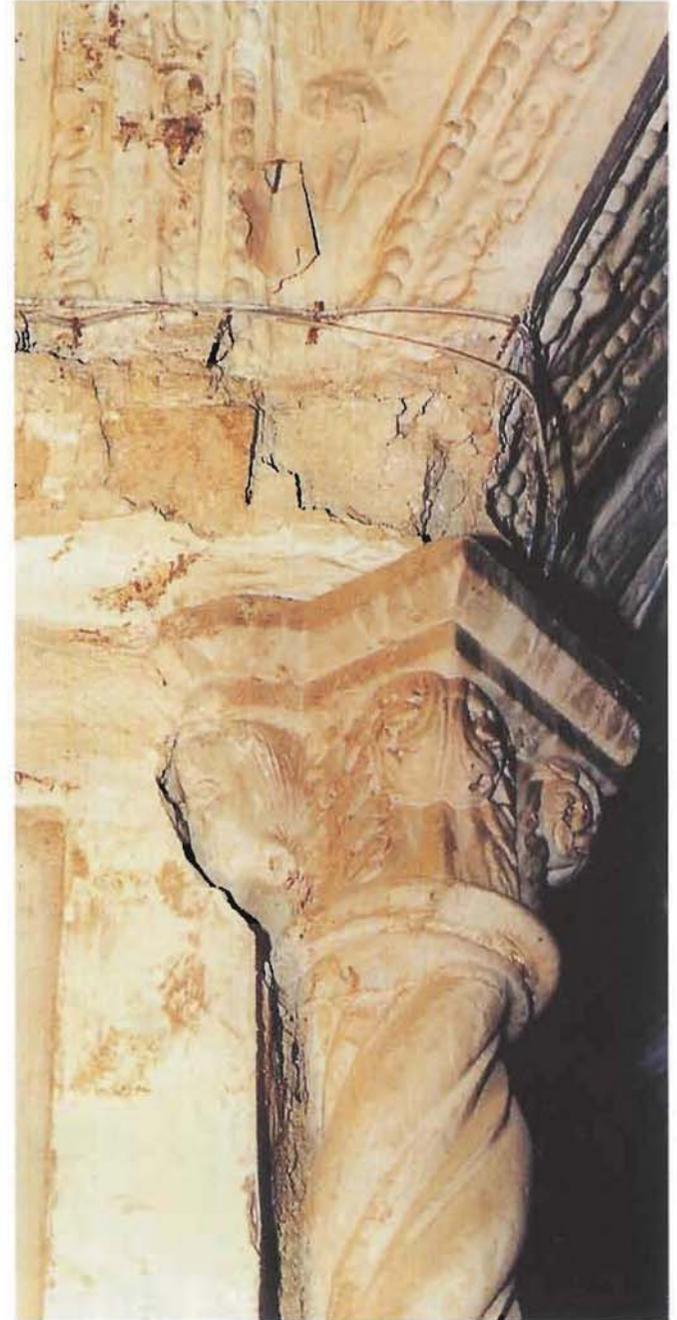
3

4

Nella pagina
precedente:
1-2 - Capitelli,
sec. XIII (*prima
del restauro*)
3-4 - (*dopo il
restauro*)

In questa pagina:
Colonnine
tortili, sec. XIII
(*prima del
restauro*)

Nella pagina
accanto:
cripta - Putto
alato, affresco,
sec. XVII, (*dopo
il restauro*)





L'iconografia delle pitture parietali descritte da Ruggiero, vescovo di Avellino dal 1219 al 1231, rimanda ai *concordia* o *coronae Martyrum*, rappresentazione nella quale si associavano idealmente le sofferenze di Cristo in croce a quelle patite dai martiri per la fede, molto in uso nella chiesa primitiva anche per il valore didattico attribuitogli, sicuramente mediate dalla basilica di S.Felice di Cimitile. Nel corso del recente restauro non sono state ritrovate tracce di queste antiche dipinture, già scomparse ai tempi del Bellabona *dopo fatta la renonza da' quei d'Avellino del Cemeterio, Chiesa e Parocchia a' beneficio d'Atripaldini, non fossero stati cancellati dalli muri con le proprie effigie*. E' stato invece riportato alla luce, sottraendolo all'oblio dei secoli, l'affresco ascrivibile ai primi decenni del XIV secolo, raffigurante il *Pantocratore* racchiuso in una mandorla sorretta da due angeli, collocato sulla parete di un arcosolio trasformato in catino absidale. Nel 1585 una sola scala di marmo permetteva l'accesso all'ipogeo. Nello stesso anno, dopo che il Capitolo dei Canonici di Avellino rinunciò ai diritti sulla chiesa di S.Ippolisto, con Bolla del papa Gregorio XIII, cominciarono i lavori di ampliamento e di restauro dello *Specus*. Nel 1588, *volendo l'habitatori ampliar la chiesa superiore ed essendo necessario a tal uopo costruire un pilastro che andava ad impiantarsi sul sepolcro di San Sabino, gli atripaldesi inoltrarono supplica a Pietro Antonio Vicedomini, vescovo di Avellino, vicegerente per il Cardinale Rusticucci di Roma, il quale condescendendo alle richieste, diè facoltà al suo General Vicario Marco Antonio de Canditiis della città di Nola, che da detto sepolcro levasse il corpo del Santo, ed altrove col sepolcro lo riponesse, fin tanto la fabrica avesse il suo compimento*. Il primo maggio di detto anno, alla presenza di Marino I Caracciolo, del clero e del popolo, lo stesso Marco Antonio de Canditiis procedette alla ricognizione delle ossa di S.Sabino. Nel 1629 la cripta subì una radicale trasformazione. Il principe di Avellino Camillo II Caracciolo, unitamente al fratello Tommaso, arcivescovo di Taranto ampliarono la cripta e aggiunsero una seconda scala di accesso all'ipogeo; in confor-

mità alla tendenza artistica dell'epoca la dotarono di un apparato decorativo in stucco costituito da volte a crociera con costoloni decorati da cornici ad ovuli e rosette e da medaglioni che racchiudono affreschi raffiguranti angeli di gusto rinascimentale, riportati alla loro originaria bellezza, nel



**S. Romolo,
stucco, sec. XIX,
(durante il
restauro)**

corso del recente restauro, liberandoli da strati di scialbi sovrapposti nei secoli. Le colonne tortili binate, ascrivibili al XIII secolo, sormontate da capitelli a figurazione antropomorfa e zoomorfa, provenienti forse dallo smembramento del ciborio di S.Ippolito, furono scomposte - i capitelli divisi in due parti - e musealizzate nel corso dell'ampliamento dell'area della cripta voluto da Camillo Caracciolo, collocandole agli spigoli dei pilastri che reggono le crociere. Il pavimento a mosaico di cui parla il vescovo Ruggiero fu sconvolto ed il piano di calpestio della cripta fu abbassato di circa un metro e mezzo. Mattonelle maiolicate di forma romboidale di colore ocra, bianco, rosso e nero, durante i lavori di restauro sono state ritrovate e riutilizzate quale ringrosso sulla parete dell'arcosolio trasformato in abside. In tale occasione si procedette anche alla ricognizione delle spoglie di S.Ippolito, di S.Crescenzo e di altri tre martiri; tali resti nel 1634 furono rimossi e collocati in cassette di legno all'interno dell'altare di S.Ippolito. La notte del 26 dicembre 1635 crollava la volta della cripta a seguito dello sprofondamento della tribuna della chiesa superiore. Nel 1728, fu commissionata la costruzione della Cappella del Tesoro, affrescata da Michele Ricciardi. Nello stesso anno si diede una nuova sistemazione al sarcofago di S.Sabino. Nel corso del XIX secolo illustri studiosi come l'archeologo Giovanni Battista De Rossi e mons. Gennaro Aspreno Galante condussero accurati studi sulle origini e sulla storia dello *Specus* che culminarono, nel 1890, con la scoperta del sepolcro cristiano, le tombe dei primi cristiani irpini che vollero essere seppelliti nello stesso luogo dei martiri per essere, dopo la morte, *sociati sanctis*. In questi anni la cripta subiva un ulteriore restauro finanziato dal Barone De Donato, che tra l'altro fece staccare, impresa coraggiosa per quei tempi, l'affresco con le storie del martirio di S. Ippolito dalla parete di fondo della cappella di S.Romolo, collocandolo sulla parete prospiciente la Cappella del Tesoro.

La scoperta del Cristo Benedicente

Giuseppe Muollo

“Sembra che gli studiosi non trovino nello *Specus* un motivo di manifesta antichità che stimoli il loro interesse, perché quel luogo è stato troppo trasformato; ormai è tutto orrendamente moderno”

Con queste parole si esprimeva nel 1984 Nicola Gambino, illustre studioso irpino, a proposito dello *Specus Martyrum* di Atripalda, proponendo una rilettura delle epigrafi dei santi Romolo e Sabino, venerati

in Atripalda, con l'intento di collocare l'attività del vescovo Sabino in un momento storico più confacente agli avvenimenti della storia locale.

Nel corso dei lavori di restauro, dopo secoli di oblio, dalle mani abili ed esperte del maestro restauratore Paolo Tribuzio, e sotto gli occhi vigili di chi scrive, si è materializzato ed ha ripreso forma in tutta la sua fiera bellezza la figura del Pantocratore, colui che

A sinistra:
Pantocratore,
affresco, sec.
XIV, part.,
(durante il
restauro)

A destra:
Pantocratore,
affresco, sec.
XIV, part., (dopo
il restauro)





Angelo
reggimandorla,
affresco, sec.
XIV, part.,
(durante il
restauro)

tutto guida e dispone, racchiuso in una mandorla sorretta da due angeli, sulla parete di un arcosolio trasformato in catino absidale.

L'affresco è apparso dopo aver eliminato almeno cinque strati di scialbo, che hanno coperto per secoli la pellicola pittorica. L'immagine si è fortunatamente conservata nonostante i maldestri carotaggi, per le iniezioni di cemento. Il primo strato di scialbo, sicuramente a calce, era direttamente sovrapposto alla stesura della pellicola pittorica.

Gli altri scialbi, a base di calce - qualcuno colorato - si erano via via sovrapposti nel tempo. La stesura dell'affresco è a pontata. La composizione dell'intonaco è costituita da calce e sabbia vulcanica a granulometria media. La struttura preparatoria è a mattoni rossi ed il rinzaffo è costituito da calce e sabbia a granulometria grossa. La stesura del colore è rada ed i pigmenti usati sono in prevalenza il nero, il rosso, la terra di Siena bruciata, la terra d'ombra naturale, l'ocra rossa e l'ocra gialla. Nel catino absidale è campita la figura del Cristo assiso e benedicente, entro una mandorla sorretta da due angeli. Il dipinto è concepito secondo una rigida frontalità ed impenetrabilità espressiva, tipiche dell'arte bizantina. La bidimensionalità è il canone rigidamente applicato nella costruzione del soggetto, che risulta solenne ed imponente. L'ignoto pittore ha voluto costruire un'immagine semplice ma comunicativa; il viso del Cristo, dagli occhi penetranti, colpisce lo spettatore e la sensazione che si avverte è una profonda tristezza. La rappresentazione del Pantocratore è sì la ripetitività di un archetipo, ma legata alla volontà dell'artista di adattare l'immagine all'ambiente: lo *Specus Martyrum* come luogo di morte ma anche di edificazione. L'affresco documenta la persistente presenza della cultura bizantina in Irpinia sino a tutto il Trecento, ma non trova riscontro nella pittura parietale sin ora conosciuta sul territorio.

E' lontano dalla rappresentazione della Vergine orante fiancheggiata da due angeli di Prata, che

pure rimanda a modelli importati dalla cultura bizantina per tecnica esecutiva e tratti fisiognomici, e tanto meno è paragonabile al Cristo benedicente scoperto nell'abside destra della chiesa di S. Aniello di Quindici. Nessuna analogia stilistica è riscontrabile con il Pantocratore della grotta di S. Michele di Avella, al quale lo accomuna solo l'ellissi che racchiude la figura. Il problema dell'inquadramento cronologico dell'affresco atripaldese diventa ancor più complesso trattandosi di dipinto di ambito provinciale, per il quale possono anche intervenire fattori ritardatari che più a lungo conservano elementi di cultura antica. In attesa di uno studio più approfondito riteniamo di ascrivere le pitture parietali di S. Ippolito ai primi decenni del secolo XIV, suffragati anche dal parere di Francesco Gandolfo che ha esaminato il dipinto durante i lavori di restauro. Al centro del catino absidale semicircolare, racchiusa in una inquadratura a fondo rosso delimitata da una cornice grigio chiaro a forma di mandorla, - simbolo medievale della pienezza della fede - si erge la figura del Pantocratore. Il Cristo nimbato, con aureola lumeggiata, e crucisignato, la croce greca ha i bracci alveolati, è assiso, la mano destra benedicente, con l'anulare ed il mignolo ripiegati verso il palmo, ed il pollice, indice e medio atti ad indicare la vera essenza del Dio, uno e trino. Un manto nero, panneggiato - il movimento delle pieghe è espresso con pennellate rigide e spezzate, sovrapposte al colore di base - copre le spalle e le gambe del Cristo. Le vesti di color rosso - colore simbolicamente attribuito al Cristo giudice, mediato dalla tradizione romana che voleva i giudici in tunica rossa - presentano le finiture dei bordi color ocra decorate ad ovuli.

Con la mano sinistra il Cristo presenta il libro sacro nel quale sono racchiusi i suoi precetti e l'annuncio della buona novella. Le dita della mano sono poco caratterizzate. Sulla coperta del Vangelo, aperto e con il dorso rivolto verso lo spettatore, si leggono le sole lettere greche μ e, ρ forse la forma abbreviata di *martyrum*. Al primo sguardo, oggi come secoli fa, affascinano i suoi occhi fissi ma penetranti che scruta-

no l'anima fin nei meandri più segreti. E' il Dio che sa, il Dio che giudica, il Dio che perdona. Il volto del Pantocratore, di forma ovale, riprende l'andamento curvilineo della mandorla. L'anonimo artista ha sfruttato l'impasto dell'intonaco per l'incarnato delimitando in modo schematico i caratteri fisiognomici - bocca, occhi, naso e sopracciglia - con tratti neri e rossi. La barba bionda, rada, ad andamento verticale, è appena abbozzata con pennellate lievi. I capelli lunghi e biondi, acconciati con cura, a riccioli, seguono la curva dell'ovale del viso e scendono fin sopra le spalle. Ai due lati della lunetta in cui è assiso il Pantocratore sono dipinti due angeli con le ali spiegate nell'atto di sorreggere la mandorla. L'angelo aureolato presenta, come il Cristo, tratti fisiognomici ben delineati da pennellate nere e rosse. I capelli biondi sono acconciati a riccioli ad andamento circolare. Al centro dell'abside una piccola monofora a strombatura semplice di forma quadrata fu costruita e poi murata. Lo *Specus* diventa momento importante nella storia della pittura medievale in area irpina. Se si considera poi il repertorio narrativo con le figure dei martiri, andato perduto, di cui parla il Vescovo Ruggiero (1219-1231) nel suo *Legendarium*, fortunatamente in tanta parte trascritto da Scipione Bellabona nell'Avellino Sacro, si coglie l'importanza e l'ambizione che dovette presiedere alla committenza di tale impresa. E' ipotizzabile che essa sia servita a dare un prestigio particolare a questo luogo della cristianità del territorio longobardo prima e normanno poi, forse concorrenziale rispetto all'altro grande centro di Prata, poco distante e più in area beneventana.

Angelo reggimandorla, affresco, sec. XIV, part., (dopo il restauro)



Pantocratore,
affresco, sec.
XIV, part.,
(durante il
restauro)



Pantocratore,
affresco, sec.
XIV, part., (dopo
il restauro)



Michele Ricciardi e la Cappella del Tesoro

Giuseppe Muollo - Paola Apuzza

Nei secoli, la memoria dei martiri dell'antica chiesa abellinate, ha rappresentato un costante esempio della viva essenza della fede cristiana. Lo *specus martyrum* di Atripalda, il *coemeterium* dove le mani pietose delle matrone romane composero per il riposo eterno i resti straziati di Ippolisto e dei suoi fratelli in Cristo, è considerato, insieme alle catacombe di

Prata, il più importante luogo di culto della chiesa irpina. Nel tempo lo spoglio e buio ipogeo dove pregarono il Dio della resurrezione e della vita Lucrezia e Massimilla, dove Trogisiso (1138), *dei gratia dominus de castello atrepaldo*, chiese perdono per i propri peccati, dove Camillo II Caracciolo celebrò il fasto del proprio potere, ha subito modifiche ed ampliamenti



Cappella del Tesoro - Michele Ricciardi, *Incoronazione delle Vergine*, affresco, sec. XVIII (1728)



Michele Ricciardi,
Incoronazione delle Vergine,
affresco, sec. XVIII, (part.)

per adattarsi alle mutevoli esigenze dell'inarrestabile divenire storico.

Nel 1728, adiacente allo *specus martyrum*, fu costruito "un vago cappellone con magnifica cupola adorna di vaghe pitture" (Barberio 1780).

La cappella del Tesoro è una costruzione di forma circolare sormontata da una cupola ellittica raccordata al tamburo mediante compositi ornati in stucco - un cornice, quattro lunette e quattro vele affrescate -

conforme alla tendenza artistica coeva che, sulle orme di famosi architetti quale il Vaccaro, in quegli anni creò luminosi padiglioni nei quali gli elementi architettonici stessi si trasformavano in ricchi decori. Il tamburo della cupola, illuminato da due finestre rettangolari, racchiude, entro una cornice mistilinea in stucco, due riquadrature dipinte.

La cappella venne affrescata, nello stesso anno della costruzione, dal pittore Michele Ricciardi, artista sensibile ed aggiornato alle novità del gusto, imprenditore abile ed esperto, capace di adeguare la sua opera alle più ardite strutture architettoniche risolvendo, con perizia di mestiere, anche i più difficili problemi costruttivi.

Il Ricciardi era coadiuvato nella sua opera da aiutanti anch'essi abili ed esperti, i "creati", che diedero vita alla sua affollata ed accreditata bottega e che gli permisero di poter accettare un gran numero di commesse.

Il pittore di Penta era nel pieno della sua maturità di artista quando intraprese l'impegnativo lavoro della Cappella del Tesoro. Nei primi decenni del Settecento l'artista aveva molto operato nelle province di Salerno e Avellino, dove era particolarmente benvenuto ed apprezzato, e dove, ancora oggi, è presente la maggior parte della sua vasta produzione pittorica.

Pur lavorando essenzialmente in provincia, il Ricciardi colse perfettamente l'evolversi delle correnti artistiche napoletane conoscendo, nel suo continuo viaggiare, i più importanti pittori del suo tempo, vivendo la transizione dal Naturalismo seicentesco al Barocco, e dal Barocco al Rococò, attuando una sintesi delle esperienze pittoriche più originali, le elaborò con il suo personale sentire, come testimoniano le sue opere.

Sicuramente dovette conoscere ed ammirare le opere di pittori come il Solimena ed il Guarino; il Solimena influenzò la prima stagione dell'attività dell'artista soprattutto per quanto attiene alla rappresentazione

fisiognomica dei personaggi (figure popolari dalle membra tese e contorte) e all'utilizzo della luce; lo studio delle opere del Guarino lo introdusse all'uso dei colori caldi e pastosi.

I due pittori irpini furono un sicuro punto di riferimento per l'organizzazione dello spazio compositivo delle opere del Ricciardi ispirate ad un gusto molto scenografico, accentuato dall'introduzione di elementi architettonici, in conformità ai dettami dell'arte barocca.

In seguito, il Ricciardi dovette avvicinarsi a pittori della cerchia di Giacomo Del Po e Domenico Antonio Vaccaro dai quali mediò una concezione più articolata e complessa della composizione pittorica nella quale l'elemento architettonico diventava parte integrante della dimensione spaziale del dipinto.

Ma il nostro pittore fu conquistato soprattutto dalla sensibilità di Luca Giordano, conosciuto non solo per averne ammirato le opere, ma anche tramite uno degli allievi del grande maestro, Andrea Miglionico, con il quale il Ricciardi stabilì una sorta di sodalizio artistico.

Il gusto per la descrizione particolareggiata di elementi decorativi e simbolici (gli attributi iconografici dei santi, la stoffa delle pianete, le corazze dei santi guerrieri, angeli, ghirlande di fiori ecc.) insieme alla maestria nell'uso del colore, sono il retaggio della forte influenza esercitata dal Giordano nella produzione artistica del Ricciardi.

Ma nell'ambito di un mercato artistico ancora fortemente legato alla tradizione del Naturalismo e del Barocco, scosso dai profondi cambiamenti politici apportati dall'avvento del governo austriaco (1707), e poi nel 1734 dall'avvicendamento della dinastia borbonica, la fama e la fortuna di un pittore come il Ricciardi nella provincia irpina e salernitana furono dovute soprattutto al suo realismo popolare, alla sua capacità cioè di proporre una pittura immediatamente intellegibile dalla gente semplice, ricca di suggestioni



atte a suscitare forti emozioni e propositi morali, e benché legata alle esigenze devozionali e pastorali, capace di parlare al cuore degli uomini.

Al riguardo non bisogna sottovalutare l'eco delle tesi affermate nel Sinodo tenuto a Napoli nel 1726 dal cardinale Francesco Pignatelli diffuse in provincia, atte a ribadire, nel campo artistico, con maggiore rigidità i principi controriformistici tridentini.

E' indubbio, quindi, in questa temperie artistica ed ideologica, il valore storico degli affreschi della

Michele Ricciardi,
Incoronazione delle Vergine,
affresco, sec. XVIII, (part.)

Cappella del Tesoro, nell'ambito di una approfondita indagine dell'opera del Ricciardi, per molti aspetti ancora poco conosciuta e sottovalutata dalla critica.

Il complesso atripaldese - affidato ad un maestro di sicuro successo, così come imponevano esigenze di prestigio e di immagine, e come consentivano le disponibilità finanziarie - doveva assolvere ad un preciso programma iconografico perseguito dai committenti, il canonico Scipione Laurenzano, Francesco De Donato, Simone Titomaglio e Antonio Dell'Anno, le cui esigenze, senza tralasciare gli aspetti meramente pratici, erano strettamente di carattere ideologico -religioso.

Nella volta della Cappella il Ricciardi riprende un tema di grande interesse ideologico e devozionale, l'Incoronazione della Vergine, l'episodio culminante dei cicli iconici mariani che già aveva proposto con successo in altre chiese irpine. Nello stesso tempo il pittore affianca alla esaltazione mistica di Maria, la glorificazione dei santi martiri della chiesa atripaldese, così come richiesto dal luogo e dalla committenza. La Vergine, "dal Signore esaltata quale Regina dell'Universo, perché fosse più pienamente conformata col figlio suo, Signore dei dominanti e vincitore del peccato e della morte" (Apoc.19, 16), assisa sulle



Michele Ricciardi, Arcangelo Gabriele, affresco, sec. XVIII, (prima del restauro)

nuvole, avvolta in un manto azzurro abilmente drappeggiato, occupa lo spazio centrale dell'impianto compositivo. Maria, assunta in cielo anima e corpo, garanzia della futura resurrezione di tutti coloro che credono in Cristo, e motivo di speranza e consolazione per il popolo di Dio, è sovrastata dalla Trinità a figurazione antropomorfa: il Padre, un venerabile vegliardo dai lunghi capelli e dalla barba candida, la mano destra benedicente mentre l'altra regge il globo; il Figlio nell'atto d'incoronare la Vergine, affiancato dai simboli della passione. Lo Spirito Santo, raffigurato sotto forma di bianca colomba, crea uno squarcio

di luce evanescente e dorata tale da illuminare la parte centrale dell'impianto compositivo. In questa scena il Ricciardi personalizza con originalità l'uso del colore reso vivido da una luce diffusa che nasce dal contrasto dei toni. In questa luce, una serie di figure appena accennate, forse anime purganti, sono disposte su un fondo ocre insieme ad una serie di angeli musici e puttini reggicroce. Una pleiade di santi – disposti in maniera circolare in modo da seguire la curvatura della cupola, figure plastiche, caratterizzate fisiognomicamente e simbolicamente, lo sguardo ed il corpo rivolti verso la scena centrale – completa lo



Michele Ricciardi, Arcangelo Gabriele, affresco, sec. XVIII, (dopo il restauro)

spazio compositivo.

L'arcangelo Gabriele, con la lucente corazza dorata, il manto rosso abilmente panneggiato, i lunghi ed inanellati capelli biondi, è collocato nel primo anello della cupola. L'arcangelo, di retaggio giordanesco, regge tra le mani un turibolo dalla lunga catena, ed è affiancato da un puttino che gli porge un giglio bianco, il fiore che Gabriele offrì alla Vergine al momento dell'Annunciazione.

In questo personaggio, fortemente caratterizzato da un sapiente uso del colore e della tecnica dell'affresco, è possibile individuare la mano e la sensibilità

del maestro, soprattutto nella cura con la quale individua i particolari – il turibolo, l'elmo, la spada – facendoli emergere da fiotti di luce dorata.

Al fine di assolvere il progetto ideologico e devozionale il Ricciardi non esita ad introdurre nella parte centrale della rappresentazione due personaggi di apparente natura profana: l'allegoria della luna e quella delle costellazioni.

Ai piedi della Vergine è collocata l'allegoria della luna, rappresentata da una giovane donna a testa china, coperta da ricche vesti candide, le chiome lunghe e fluenti, illuminate da sprazzi di luce dorata.



Michele Ricciardi, Sante Martiri, affresco, sec. XVIII, (prima del restauro)

Il personaggio, adagiato sopra una nuvola bianca, regge tra le mani la luna a figurazione antropomorfa. Alle sue spalle un putto biondo è raffigurato nell'atto di accarezzare una colomba bianca. La scena forse vuole simboleggiare la vittoria del messaggio cristiano sulle umane superstizioni, visto che fin dall'antichità l'astro notturno ha rappresentato nell'immaginario collettivo la fonte di ancestrali paure. Affianca la luna l'allegoria delle costellazioni incarnata da una giovane fanciulla che sembra fluttuare tra le nuvole, cinta da una fascia sulla quale sono dipinti i simboli dello zodiaco, nell'atto di porgere alla Vergine un vassoio

con due chiavi, una d'oro simbolo del potere religioso, l'altra d'argento simbolo della scienza. Lo zodiaco, è sicuramente un retaggio delle antiche credenze pagane; ma nel linguaggio sintetico e misterioso del simbolo, con l'avvento del cristianesimo, le antiche forme immanenti si sono mescolate o innestate sulle nuove. Così lo zodiaco appare in un libro di miniature dell'imperatore Costantino a simboleggiare la vita e la resurrezione dell'uomo, "dove il palpito umano abbia i tremori della carne e si immerge nell'infinito"; e secondo Tertulliano la rotazione degli astri e la perennità delle fasi astrali confermano la presenza



Michele Ricciardi, *Sante Martiri*, affresco, sec. XVIII, (dopo il restauro)

Michele Ricciardi, Martirio di S. Ippolito, affresco, sec. XVIII, part., (prima del restauro)

immanente di Dio; in linea analoga nei secoli le dodici costellazioni dello zodiaco hanno simboleggiato i dodici apostoli, le Virtù bibliche e le dodici tribù d'Israele. Nel secondo anello della cupola sono disposti ancora una serie di santi e martiri della chiesa cristiana, sia a figura intera che in secondo piano.

S. Biagio è rappresentato con ricchi abiti vescovili e mitra nell'atto di reggere nella mano sinistra la spaz-zola uncinata, strumento del suo martirio. Il capo del vegliardo dalla barba candida è reclinato in segno di contrizione. Il panneggio delle vesti e del mantello del santo, ed il braccio destro alzato verso la Trinità, creano un gran senso del movimento.

Alle spalle di S. Biagio si intravede, avvolto da una luce oca diffusa, una figura di santo dalla pianeta rossa e

dal naso aquilino molto pronunciato, S. Filippo Neri.

Ai piedi dei santi collocati in questa parte della volta una serie di paffuti puttini alati, di gusto barocco, dai visi dolci e teneri, dai biondi ed inanellati riccioli, reggono nella mano la palma del martirio.

San Francesco d'Assisi ha gli occhi rivolti verso la Trinità, il viso dalla corta barbetta, profondamente ispirato. Le stimmate, specie quella posta sulla mano sinistra, sono molto evidenziate. Alcune parti del corpo dalle non felici

proporzioni, segnalano l'intervento di un allievo non particolarmente dotato.

S. Domenico è raffigurato in ginocchio rivolto verso S. Francesco, le mani unite in atteggiamento di preghiera. La figura del santo, raffigurato con le vesti bianche, il mantello nero e lo scapolare, campeggia in questa parte della volta. Il personaggio, dal viso posto di profilo, la tonsura dei capelli, una barbetta nera ed un naso piuttosto preminente, è molto caratterizzato fisiognomicamente. Anche la proporzione delle mani di S. Domenico non è particolarmente felice.

S. Anna, madre della Vergine, è raffigurata come una vecchia popolana, con il capo coperto da uno scialle, la mano destra nell'atto di trattenere le cocche del copricapo, il braccio sinistro alzato rivolto verso la Trinità. Il personaggio, di retaggio solimenesco, ha il viso atteggiato a domanda verso S. Giuseppe, marito della sua unica figlia.

Il vecchio S. Giuseppe, dalla barba e capelli candidi, ha il corpo ed il viso protesi verso la Trinità. Il personaggio, di ispirazione solimenesca, trattiene nella mano sinistra il bastone fiorito di giglio, simbolo di castità; le vesti ed il manto, dai caldi colori pastosi, sono panneggiati con perizia di mestiere.

Alle spalle di S. Giuseppe, in secondo piano, è dipinto S. Antonio Abate, riconoscibile perché rappresentato con i classici simboli iconografici: la campanella del viandante nella mano sinistra, la fiamma accesa nella mano destra. Il volto, dalla lunga barba bianca ed i candidi capelli, risulta annerito da una carbonatazione.

S. Maria Maddalena, figura campeggiante dipinta a tutto tondo, è una popolana giovane e piacente, ammantata dai fluenti ed inanellati capelli biondi, il viso paffuto. La santa mirrofora è rappresentata, in modo alquanto anomalo, nell'atto di venir fuori, con il seno nudo, da un cesto di paglia intrecciato, mentre con la mano sinistra trattiene il manto e con quella destra indica un biondo puttino alato che le porge l'unguentario, il vaso con gli aromi con il quale è sim-



bolicamente riconoscibile. Il dipinto, dai vividi e brillanti colori, è soffuso da una calda luce dorata di ispirazione guariniana.

Alle spalle della Maddalena, una figura di proporzioni modeste, quasi evanescente, il busto celato dal corpo della donna: S. Nicola di Bari. Il santo, raffigurato in abiti vescovili ma senza la mitra, a capo scoperto, e con una barba fluente, regge nella mano sinistra il sacro libro e le tre bocce d'oro, come da iconografia classica.

S. Antonio di Padova è raffigurato vestito con un vecchio saio rammendato, nell'atto di reggere il giglio nella mano sinistra. Il volto estatico è rivolto verso S. Agostino. Una luce diffusa e dorata, evidenzia, a tratti, le mani, il volto e le vesti del santo.

S. Agostino è raffigurato nell'atto di accogliere sotto il suo braccio protettore S. Antonio di Padova. Il santo vescovo di Ippona è raffigurato, così come da iconografia classica, con la veste nera del suo ordine monastico, la cintura di cuoio ed in petto un rosso cuore palpitante, in riferimento al passo del IX libro delle *Confessioni*, in cui Agostino, rivolto a Gesù, dichiara: *Sagitta veras tu cor meum charitate tua.*

Alle spalle di S. Agostino tre volti barbuti verecondi. Forse un riferimento ai Padri della chiesa.

Campeggia con le sue proporzioni questa parte della cupola il dipinto di S. Bonaventura da Bagnoregio. Il santo, inginocchiato, è rivestito da una pianeta ricca-

mente decorata di ispirazione guariniana, barba e capelli bianchi, occhi rivolti verso il cielo. Il personaggio ha la mano destra sul petto come se recitasse il *mea culpa*, con la mano sinistra indica un biondo e paffuto putto alato che gli porge un cuore mentre nell'altra mano sorregge un cappello cardinalizio rosso, il galero, a ricordo dell'umile rifiuto opposto dal santo allorché i messi di Gregorio X gli recarono, al convento del Mugello, le insegne cardinalizie.

S. Gennaro, è rappresentato in secondo piano tra S. Bonaventura da Bagnoregio e S. Lorenzo. Il santo napoletano, che durante le persecuzioni di Diocleziano fu condannato al martirio della fossa dei leoni, subì poi la decapitazione nell'anfiteatro della Solfatara di Pozzuoli, è raffigurato, secondo la classica

Michele Ricciardi, Martirio di S. Ippolito, affresco, sec. XVIII, part., (dopo il restauro)



Michele Ricciardi, Martirio di S. Ippolito, affresco, sec. XVIII, (dopo il restauro)

iconografia, con ricchi abiti vescovili, la mitra, il Sacro Libro e le ampolline del suo sangue versato per difendere la fede in Cristo.

S. Lorenzo è raffigurato come un giovane fanciullo rivestito dalla dalmatica di un caldo colore rosso, il viso di profilo con gli occhi socchiusi, il braccio sinistro appoggiato con gesto stanco alla graticola, strumento del suo martirio. Anche in questo personaggio il Ricciardi rivela una grande padronanza nella tecnica del dipinto su affresco, i colori resi vividi e brillanti dal contrasto dei toni e dall'uso di colori vegetali.

Nell'ambito del programma ideologico e devozionale sotteso all'impianto del dipinto, inserisce i santi vene-



rati all'interno dello *Specus*, raffigurando S. Romolo come un giovane diacono, con una dalmatica riccamente decorata da bordure dorate, retaggio della cultura guariniana e solimenesca al quale il pittore si era avvicinato nella prima parte della sua produzione artistica. Il levita ha il braccio destro alzato rivolto verso la Trinità, nella mano sinistra regge un'ampollina, simbolo del suo martirio. Ai suoi piedi una figura femminile di popolana, di forte influenza solimenesca, regge tra le mani un lungo bastone.

S. Sabino, vescovo di Avellino, morto probabilmente nel primo ventennio del VI secolo d.C., è raffigurato con ricche vesti vescovili, mitra e lunga barba; il santo, molto venerato dalla chiesa atripaldese, appare in preghiera, le gambe flesse e le mani congiunte, gli occhi rivolti verso il cielo.

Ai suoi piedi un angelo biondo, avvolto in un manto azzurro, gli porge il sacro libro sul quale sono poggiate due ampolline.

Il Ricciardi raffigura i due santi della chiesa avellinese con le ampolline, simbolo del martirio, rifacendosi ai racconti agiografici seicenteschi che volevano sia Sabino che Romolo martirizzati durante le persecuzioni di Diocleziano. La più aggiornata storiografia, sulla base di riscontri documentali, è unanime nel stabilire la presenza ad Avellino dei due santi nel VI secolo d.C., seppelliti nello *Specus* per essere associati nella morte ai martiri cristiani.

Il pittore di Penta, continua il suo discorso iconografico inserendo una serie di figure di sante, alcune molto caratterizzate fisiognomicamente e da simboli iconografici, altre in secondo piano, i visi appena accennati, avvolte in una luce verde azzurra.

S. Caterina d'Alessandria, è raffigurata con il solo busto come una giovane donna dalla testa coronata e un monile al collo, nell'atto di reggere nella mano destra un pugnale.

La santa domenicana Rosa da Lima, la prima santa del nuovo mondo, con le lunghe vesti monacali bianche

ed il velo marrone, il viso rivolto verso la Trinità, è presentata nell'atto di reggere in grembo delle rose colorate. S. Agata è raffigurata a mezzo busto con i seni tagliati, simbolo del suo martirio, che appena si intravedono sotto le vesti con le quali pudicamente si copre. Il viso sereno della martire siciliana, venerata in molte chiese irpine, è atteggiato al sorriso.

Di S. Lucia, si intravede il solo volto, dallo sguardo fisso a causa del martirio subito, l'asportazione degli occhi, i capelli riccioluti ed un monile al collo; nella mano sinistra alzata al cielo è posto il piattino con gli occhi. Il culto per la santa patrona della vista è molto diffuso tra la popolazione irpina.

Tra le martiri il Ricciardi ha rappresentato anche una santa vessillifera, forse S.Orsola. La figura femminile, assisa su una nuvola, guarda davanti a sé, stringe

nella mano sinistra lo stendardo bianco e rosso, vessillo dei cristiani, è ricoperta da ricche vesti dai vividi colori, panneggiate con perizia di mestiere, arricchite da bordure dorate.

Di S. Barbara, raffigurata con la torre, simbolo iconografico di riconoscimento, è sottolineato con pochi tratti, il solo viso, scarsamente caratterizzato fisiognomicamente.

Santa Chiara d'Assisi è raffigurata con l'abito monacale dell'ordine francescano, saio marrone e velo bianco, mentre regge tra le mani un ostensorio architettonico. Si intravede il solo busto della santa d'Assisi, con il viso contrito e gli occhi bassi.

La serie di sante si conclude con S.Apollonia, la santa raffigurata simbolicamente con le tenaglie, strumento del suo martirio. Della figura a mezzo busto, posta in

Michele Ricciardi, ricognizione del corpo di S. Sabino, affresco, sec. XVIII, (part.)





Michele Ricciardi, Cappella del Tesoro, Cartiglio, affresco, sec. XVIII

secondo piano, è leggibile il viso dolce e radioso, con i capelli biondi acconciati con cura, lo sguardo rivolto verso S.Barbara. Ai piedi della santa, patrona dei dentisti, un paffuto angelo dalle ali spiegate.

Il Ricciardi porta avanti il programma iconografico, sicuramente concordato con la committenza, inserendo una imponente figura di santo, forse S.Ignazio, raffigurato inginocchiato, in preghiera, coperto da una pianeta con ricchi decori, con le braccia rivolte al cielo. Ai piedi del santo è dipinto un angelo prostrato nell'atto di baciare la croce che gli fuoriesce dal manipolo. Alle spalle del santo di Loyola, in secondo piano, è presente il busto di un santo papa martire che non presenta elementi simbolici di riconoscimento.

Affiancato a S.Ignazio il pittore ha dipinto il protomartire cristiano S.Stefano, raffigurato come un giovane diacono dalla dalmatica viola, lo sguardo dolce ed espressivo rivolto verso la Trinità, centro della rappre-

sentazione verso il quale gravitano idealmente tutti i personaggi descritti.

A figura intera il Ricciardi rappresenta un santo guerriero, forse il martire Quinziano, il senatore romano segretamente battezzato da Ippolito, giustiziato con i suoi figli durante le persecuzioni cristiane del 303, sotto l'impero di Diocleziano. Il personaggio indossa l'armatura romana, la corazza decorata ai bordi da teste di leone, il gonnellino bianco e oro, i calzari alti; il mantello verde chiaro gli avvolge le spalle. Questa figura, di retaggio guariniano, particolarmente curata nei particolari, è caratterizzata dall'uso di colori caldi e pastosi. Completa il secondo anello, tra Quinziano e S.Biagio, la raffigurazione di S.Pasquale Baylonne, con il solo busto posto in secondo piano. Il santo in abito monacale regge tra le mani un ostensorio a ragazza, simbolo iconografico che lo caratterizza.

Sul tamburo della cupola, entro una cornice mistilinea in stucco, sono presenti due riquadrature dipinte, una rappresentante il martirio di S. Ippolito, così come da tradizione agiografica, l'altra una delle ricognizioni del corpo di S. Sabino.

Nelle lunette e nei pennacchi sono raffigurate le allegorie delle virtù. La Fortezza è raffigurata come una giovane donna con le vesti riccamente panneggiate, il capo coperto da un elmo con pennacchio, il busto racchiuso in una colonna.

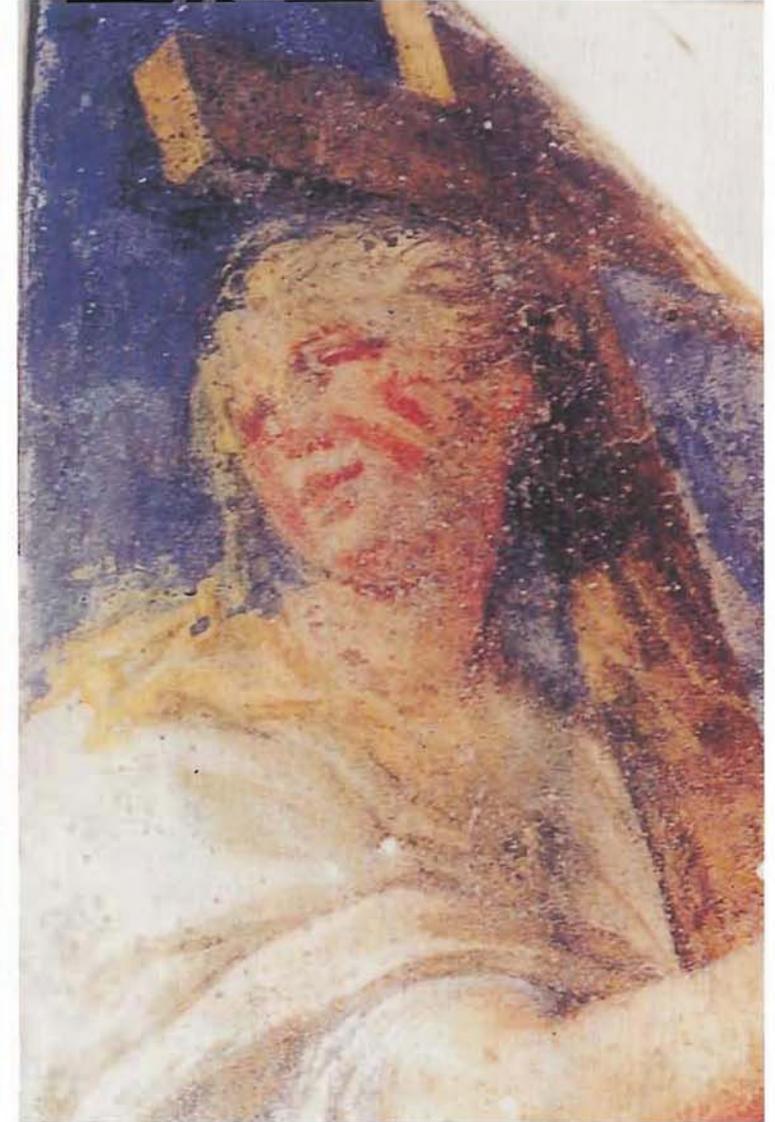
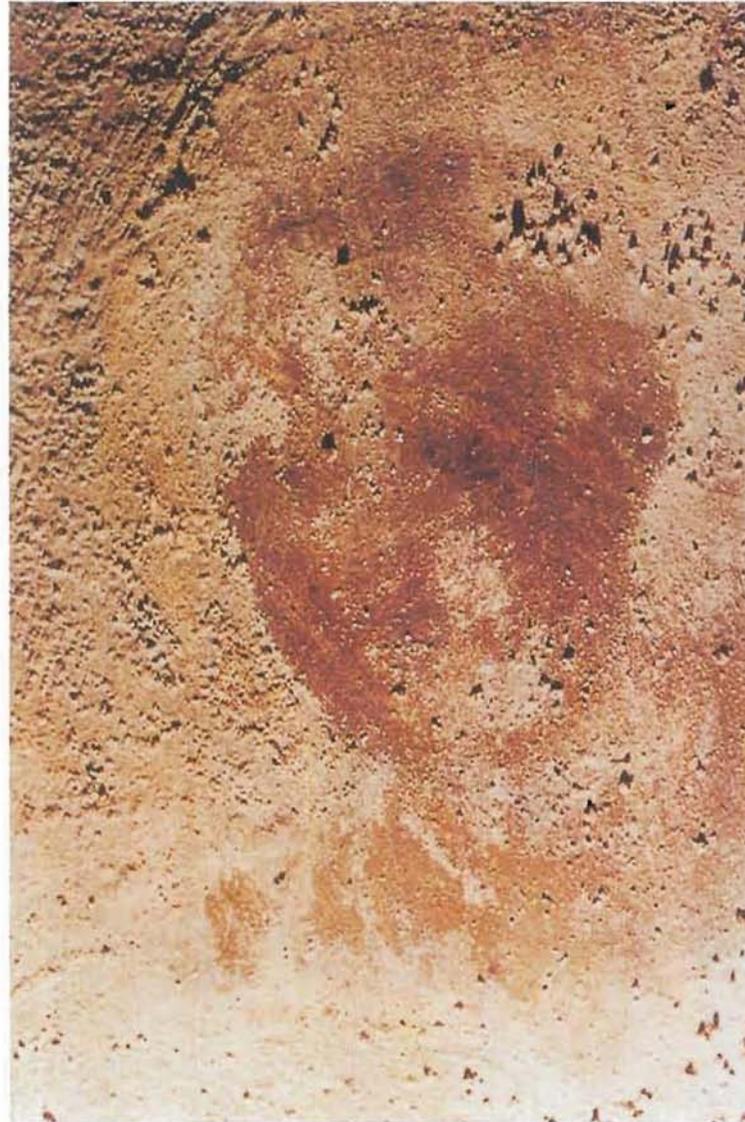
La colonna ed il leone sono i simboli iconografici che la caratterizzano.

La Prudenza è raffigurata come una giovane donna che si specchia, con le vesti ed il manto rosa sinuosamente drappeggiato. Il dipinto rappresentante la Giustizia è caratterizzato da una giovane donna con la bilancia. Il Ricciardi raffigura la Temperanza come una giovane figura femminile in abiti chiari riccamente panneggiati, ed un manto rosso mollemente poggiato sopra il braccio sinistro. Tra i capelli, a riccioli biondi semplicemente acconciati, un nastro rosso fluttuante crea un luminoso contrasto di colore e movi-

mento, così come le briglie gialle che regge nella mano sinistra. Tutte le figure allegoriche, descritte in modo solenne, plasticamente adattate al supporto architettonico, presentano una puntuale ed abbondante ricerca di particolari. Le quattro figure dei pennacchi

- Fortezza, Prudenza, Giustizia e Temperanza - sono affiancate dall'animale simbolicamente corrispondente, descritto in maniera concreta e ricca di curiosità, segno evidente della continua ricerca di innovazioni perseguita dal pittore.

Michele Ricciardi, Cappella del Tesoro, affresco, sec. XVIII (prima e dopo il restauro)



Cripta e Cappella del Tesoro : Restauri

Giuseppe Muollo - Paola Apuzza

Il generale notevole degrado in cui versavano la cappella del Tesoro e lo *Specus Martyrum* è stato imputato sia all'incuria del tempo, sia agli ultimi eventi sismici, sia al microclima interno, gravato da infiltrazione

di acque piovane che, provocando umidità capillare di risalita, permettevano l'insorgenza di muffe ed efflorescenze saline.

I dipinti della Cappella del Tesoro, realizzati con tec-



Cripta - Putti alati, affresco, sec. XVII, (dopo il restauro)



nica ad affresco, con colore steso su intonaco a malta di composizione grossolana sopra una superficie non liscia ed omogenea, ma porosa e friabile, risultavano in più parti illeggibili a causa della grande presenza disali la cui cristallizzazione, negli strati superficiali, aveva prodotto la disgregazione delle malte ed il distacco degli intonaci, oltre all'alterazione del medium usato nei ritocchi a secco. Erano evidenti incrostazioni e carbonatazioni, oltre ad una infestazione di alghe filamentose e alghe verdi.

Gli affreschi presentavano inoltre profonde lesioni causate sia dai movimenti subiti dalla struttura, sia dalla essiccazione degli intonaci. Gli strati preparatori della superficie affrescata risultavano in molte parti decoesi e provocavano spanci e cadute. Nel corso del restauro sono risultate ancora visibili le stesure delle giornate, ma sono quasi completamente assenti le tracce dei metodi di trasposizione del disegno. Si è inoltre rilevato il diffuso impiego delle lumeggiature di rifinitura a tempera atte ad evidenziare la lettura di particolari del dipinto. Gli affreschi della cappella del Tesoro, prima dell'attuale restauro, non erano mai stati oggetto di intervento tranne la scritta posta sull'affresco del tamburo raffigurante la ricognizione del corpo di S.Sabino, malamente ricostruita.

Le fasi del restauro degli affreschi che ricoprono la cupola della Cappella del Tesoro, dell'affresco staccato e dei medaglioni dipinti presenti nella Cripta, sono state le seguenti: svelinatura della superficie pittorica, disinfestazione, applicazioni di compresse di polpa di cellulosa con soluzione di sali inorganici in sospensione per la rimozione dei depositi superficiali, risciacquo con acqua distillata ed applicazione di materiale assorbente, bendaggi di protezione sulle parti in pericolo di caduta, consolidamento e fissaggio della pellicola pittorica, degli strati preparatori e ristabilimento dei distacchi, puntellatura provvisoria di parti di intonaco in pericolo di caduta, rimozione meccanica di stuccature in gesso o malta, stuccatura degli strati preparatori e della superficie pittorica,

velatura o integrazione ad acquerello di cadute della pellicola pittorica, reintegrazione pittorica, protezione superficiale mediante applicazione di resina acrilica. Nel corso dei lavori un'indagine esplorativa con saggi in successione condotta nell'intradosso dell'absidiola presente nella Cripta, seguita dalla completa descialbatura della superficie, ha riportato alla luce un affresco, ascrivibile al XIV secolo e rappresentante il Cristo benedicente racchiuso in una mandorla sorretta da due angeli. L'affresco dipinto su intonachino ed intonaco sottile composto da calce e sabbia vulcanica, presenta una pellicola pittorica sottilissima. Non si evidenziano gli attacchi delle giornate e sono completamente assenti tracce di metodi di trasposizione del disegno. Il restauro conservativo dell'affresco è consistito nella pulitura a secco, nel consolidamento della pellicola pittorica e degli strati di preparazione, la stuccatura delle lacune, la reintegrazione pittorica con la tecnica del tratteggio, e del neutro per le lacune di maggiore estensione, e la nebulizzazione della protezione finale. Si è reso infine necessario il ripristino della condizione originaria dell'abside, anche mediante la riapertura delle nicchiette presenti. Il restauro dell'apparato decorativo in stucco della Cripta, ascrivibile al secolo XVII, era stato eseguito ad intonaco misto grezzo, rifinito ad impasto di calce e polvere di marmo. Prima del restauro attuale gli stucchi risultavano coperti da sei strati di scialbature che ne ottudevano la bellezza e ne rendevano difficile la lettura. Il restauro ha compreso le seguenti fasi di lavoro: consolidamento della materia, pulitura con mezzi meccanici, ricostruzione di piccole parti mancanti e stuccature delle lacune, raccordo cromatico con colore ad acquerello o in polvere mediante tinta neutra, protezione finale della superficie. Per una lettura omogenea dell'apparato decorativo della Cripta è stato inoltre necessario eseguire in sottosquadro il rifacimento delle partiture architettoniche delle ultime due volte a crociera, in fondo a sinistra,



e l'arco tra esse, raccordandosi alle cornici originarie esistenti, crollate a seguito del terremoto del 1980.

Il restauro dei materiali lapidei presenti nella Cripta, colonne tortili ed altari, e nella Cappella del Tesoro (altare) è consistito nelle seguenti fasi di lavoro: smontaggio con rimozione dei perni in ferro, rimozione meccanica delle malte cementizie e delle stucature, consolidamento della materia degradata tramite applicazione a pennello di silicato di etile, assemblaggio delle parti staccate mediante l'incollaggio di resine epossidiche, ricostruzione delle parti mancanti ad andamento rettilineo e mistilineo, pulitura dello sporco in superficie mediante applicazione di soluzione

basica di carbonato di ammonio con polpa di carta e metilcellulosa, relativo lavaggio con acqua demineralizzata per la rimozione di croste nere e di sporco carbonato, rimontaggio degli altari a mezzo di perni di acciaio inox filettato e barrette in vetroresina, stuccatura degli strati preparatori e della superficie, accompagnamento cromatico tramite velatura delle superfici fortemente discordanti, trattamento finale con applicazioni di cere microcristalline.

Nell'ambito dello studio delle fasi storiche di ampliamento della Cripta e del riutilizzo dei manufatti decorati, è sorta la necessità di realizzare i calchi dei capitelli in pietra con decorazioni plastiche zoomorfe ed

Pagina seguente:
Cappella del Tesoro, S. Michele, stucco dipinto sec. XVIII



Cripta - Crociera, affreschi, stucchi (dopo il restauro)



antropomorfe delle colonne tortili, ascrivibili al XIII secolo, musealizzate nel XVII secolo quali stipiti degli angoli dei pilastri che reggono il transetto della chiesa superiore.

Il restauro dei sarcofagi e degli altari di San Sabino e San Romolo ha compreso la pulitura dello sporco mediante l'applicazione di una soluzione basica di carbonato di ammonio con polpa di carta e metilcellulosa, relativo lavaggio con acqua demineralizzata per la rimozione di croste nere o di sporco carbonato, trattamento finale con applicazioni di cere microcristalline.

Le nicchie della Cappella del Tesoro sono state sottoposte ai seguenti interventi: messa in opera di intonaco liscio di malta comune e camicia di stucco di colla e gesso, tinteggiatura delle pareti con calce e tinte di colori ad ossido.

Il restauro degli stemmi in bronzo presenti sul pavimento della Cripta è consistito nella pulitura meccanica eseguita mediante l'uso di microtrapano, apparecchio ad ultrasuoni, vibroincisore, microscalpelli ad aria compressa, bisturi, spazzolini e microsabbatrice, nella pulitura chimica delle incrostazioni tenui, nel trattamento di protezione finale.

Il restauro dei manufatti in ferro (finestre, sportelli delle nicchie, cancello d'ingresso della Cappella del Tesoro) ha compreso le seguenti fasi: pulitura meccanica eseguita mediante l'uso di microtrapano, apparecchio ad ultrasuoni, vibroincisore, microscalpelli ad aria compressa, bisturi, trattamento inibitore di corrosione con un convertitore di ruggine, protezione superficiale con Paraloid e cere microcristalline.

Le statue in stucco presenti nella Cappella del Tesoro (S.Michele) e nella Cripta (S.Sabino e S.Romolo) sono state sottoposte alle seguenti fasi di restauro: pulitura della superficie della materia dagli accumuli di strati di polvere indurita per carbonatazione, eliminazione delle ridipinture e delle vernici alterate mediante l'uso di miscele e solventi, consolidamento attraverso la risarcitura dei difetti di adesione e coesione degli strati preparatori al supporto, ricostruzione di parti mancanti, stuccatura delle lacune, raccordo cromatico con colori ad acquerello ed in polvere, protezione finale della superficie.

Note a margine del restauro

Antonio Giovannucci

Negli ultimi anni l'interesse comune per le problematiche inerenti la tutela dei Beni Culturali ha fatto registrare un crescente sviluppo. Se ciò è avvenuto, buona parte del merito va attribuita ai mass-media, che hanno offerto in tal senso un contributo sostanziale, anche se la loro attenzione è stata sollecitata, il più delle volte, dalle valenze di ordine economico che tali beni racchiudono piuttosto che dalle ragioni della cultura; sta di fatto che oggi la maggioranza dei cittadini è consapevole dell'importanza sociale di certi valori verso i quali ora con maggiore impegno è accresciuto l'interesse.

Ma se le ragioni della tutela possono considerarsi ormai largamente acquisite, non altrettanto possiamo affermare dei criteri e dei principi metodologici che regolano gli interventi di restauro, la cui corretta interpretazione resta ancora oscura alla maggioranza delle persone.

Infatti, se la *Conferma dello stato di fatto* quale obiettivo primario dell'azione di tutela è un principio che trova tutti d'accordo quando si tratti di *opere d'arte mobili*, le cose si complicano quando si passa alla categoria dei *beni architettonici* che presentano aspetti di tale complessità da suscitare contrasti tra gli stessi addetti ai lavori. Inoltre, come giustamente rilevava de Angelis d'Ossat, il cittadino comune che non partecipa ai dibattiti e alle tavole rotonde normalmente riservate agli specialisti del settore, ha ben poche possibilità di essere correttamente informato sui fatti e sulle procedure. Così c'è chi concepisce il restauro come operazione finalizzata al totale rinnovamento e ammodernamento dell'esistente e storce il naso quando le sue aspettative vengono disattese e chi invece, più incline ad un restauro di tipo antiquariale, si

aspetta la pedissequa ripetizione delle parti andate perdute e non accetta che le protesi siano riconoscibili rispetto agli originali. La riapertura alle funzioni di culto della Cripta di S. Ippolito assume in tal senso un significato particolare perché, indipendentemente dai fattori emozionali che vi sono connessi, costituisce un'occasione unica per l'approfondimento di certe problematiche contribuendo a quell'opera di sensibilizzazione delle masse che noi riteniamo indispensabile per il buon fine delle iniziative che si andranno ad assumere per una concreta ed efficace azione di tutela del patrimonio.

La Cripta aveva subito seri danni per effetto dei movimenti tellurici del 23 novembre 1980. Le volte di alcune campate e gli archi perimetrali risultavano lesionati, gli stucchi danneggiati in più punti. L'umidità ambientale per assoluta carenza di ventilazione, aveva raggiunto valori estremi con grave rischio per gli stucchi e per le superfici affrescate della Cappella del Tesoro.

Non meno gravi apparivano le conseguenze delle opere provvisorie realizzate e consistenti in perforazioni diffuse e iniezioni di miscela acqua-cemento nelle strutture portanti e nella tamponatura di quasi tutti gli archi con muratura di tufo di elevato spessore. Tutte opere realizzate, come fatalmente accade in simili circostanze, privilegiando le esigenze di carattere statico spesso a discapito di quelle artistiche. La Cripta si presentava pertanto come una successione di ambienti bui e disarticolati, difficilmente accessibili e con la falda acquifera giunta ormai a livello del pavimento.

L'intervento è stato incentrato principalmente sul recupero della spazialità interna del monumento,



Michele
 Ricciardi,
 Cappella del
 Tesoro,
 Cartiglio, affre-
 sco, sec. XVIII
 (part.)

sulla eliminazione delle superfetazioni più incongrue e deturpanti e sul conseguente restauro dei manufatti di interesse storico - artistico ivi presenti (ciclo di affreschi, apparato decorativo in stucco, altari e suppellettili varie). Particolare attenzione è stata posta nella ricerca delle soluzioni progettuali più idonee ai fini della massima funzionalità del complesso. E' stata riproposta, riprendendone l'originaria conformazione, la porta d'accesso del cortile trasformata in finestra; il piano del cortile è stato ricondotto al suo originario livello: è stato infine realizzato un collegamento con la strada esterna, così da rendere indipendente l'accesso alla cripta rispetto alla chiesa e consentirne la fruibilità anche ai portatori di handicap. Si è provveduto quindi alla ricomposizione armonica dei volumi prospicienti il cortile, riducendone le smagliature e migliorando sotto il profilo estetico, oltre che statico e funzionale, l'aspetto della Cappella del Tesoro che risulta ora incapsulata e protetta all'interno di un involucro ad arco come una reliquia nella sua urna. Un discorso a parte merita il dispositivo di deumidificazione installato, del tutto innovativo rispetto agli impianti di tipo convenzionale.

Tale sistema si basa sul principio della elettrosmosi attiva che inverte la polarità esistente tra i muri e il terreno da cui proviene l'umidità. E' stato infatti dimostrato che nel processo di risalita dell'acqua per capillarità è presente una tensione elettrica di minima portata che genera un campo elettrico nel quale il muro assume il ruolo di polo negativo e il terreno quello di polo positivo. Poiché il fenomeno si produce per trasferimento dell'acqua dal polo positivo a quello negativo, basta invertire questa polarità per ottenere la progressiva deumidificazione delle superfici trattate.

La Cripta, come tutte le costruzioni esistenti nella zona, riposa su una falda acquifera che a tratti sale fino al livello dei pavimenti inferiori.

Questa circostanza era stata ben tenuta presente all'atto della costruzione della chiesa ed infatti sono presenti, sotto al piano di calpestio della Cripta, cuni-

coli di areazione e veri e propri canali per lo smaltimento delle acque. Nel corso degli anni, per cause naturali e scarsa manutenzione questi cunicoli (ora ripristinati) erano stati completamente ostruiti causando seri danni alle strutture emergenti. La concentrazione di umidità nelle murature era in alcuni tratti di ordine del 99% circa. E' stato pertanto necessario porre in opera un doppio anello di elettrodi a rete (in pratica due impianti) per una lunghezza complessiva di circa 225 metri lineari; l'attivazione dei due dispositivi è avvenuta in due fasi per consentire il graduale smaltimento dell'umidità presente. Il primo è in funzione da circa 15 mesi ed è preposto alla deumidificazione delle superfici sottostanti alla cornice d'imposta delle volte; il secondo, attivato recentemente, provvederà al risanamento della parte residua dei muri fino ad un metro circa dal livello pavimentale. Per la verifica generale dei risultati occorrerà comunque attendere ancora in quanto, date le condizioni di partenza, lo smaltimento dell'umidità non può che avvenire gradualmente. Il corretto funzionamento dell'impianto è verificabile in qualsiasi momento attraverso la lettura dei dati espressi in tempo reale dalle centraline digitali installate a corredo.

E' evidente che un intervento tanto complesso quale si è rivelato quello condotto nella Cripta di S. Ippolito in Atripalda, ha comportato una miriade di altri problemi che non è il caso di richiamare in questa sede; mi sembra invece utile far rilevare che le scelte operative formulate siano state sempre ispirate a criteri di reversibilità, riconoscibilità e minimo intervento nel rispetto delle norme codificate, ma soprattutto nell'interesse della gente comune che l'era moderna con i suoi ritmi possessivi e la sua tendenza a perseguire obiettivi (fondati su malintesi concetti di funzionalità ed efficientismo), spinge sempre di più a rivolgere lo sguardo verso il passato accogliendone le testimonianze come reliquie di un mondo irrimediabilmente perduto.

© Copyright by:

BetaGamma editrice

Sede: 01100 Viterbo - Via Santa Rosa, 25

tel. 0761344001 - 0761344697 - fax 0761344698

Succursale: 07100 Sassari - Viale Caprera, 14b - tel. 079296311 (anche fax)

E-mail: btgamma@tin.it

ISSN 1124 - 8947

Vieta ogni riproduzione, anche parziale, del testo e delle immagini

Printed by Tipografia Agnesotti - Viterbo

Finito di stampare nel mese di dicembre 1998

